

RELACIONES ENTRE IRONÍA ROMÁNTICA Y GÉNERO FANTÁSTICO EN EL RELATO DE E.T.A.HOFFMANN *DER SANDMANN*

Raquel ESTEBAN MARTÍN

A lo largo de casi toda la obra de Hoffmann se encuentran reunidos dos elementos en aparente contradicción: ironía y horror. La ironía, al producir un efecto de distensión en el lector a través del humor, parece amortiguar el efecto de lo fantástico. De esta manera, fue suprimida de las primeras traducciones de Hoffmann al francés y al español¹, pues se consideraba que lo grotesco de sus personajes desmerecía el conjunto, que la idea en general era brillante, pero el autor hubiera debido tomarse más en serio su obra y sus personajes. Asimismo, para Lovecraft, que distinguía la literatura de horror únicamente en función de la reacción visceral que el lector "real" experimenta², la obra de Hoffmann ganaría mucho sin este tipo de florituras intelectuales: *Los célebres relatos de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822) se caracterizan por la riqueza de fondo y madurez de forma, aunque tienden hacia la ligereza y la extravagancia, y carecen de esos momentos de terror intenso y sobrecogido que un escritor menos sofisticado habría conseguido.* (Lovecraft, 1984: 43)

Sin embargo, esta incompatibilidad no es más que aparente, producto de la incompreensión de la obra de Hoffmann o de una concepción del género fundada en criterios poco sostenibles³, como las sensaciones del lector. Si lo fantástico se caracteriza, según Todorov, por la ambigüedad del discurso⁴, la ironía es, como veremos a continuación, precisamente, el recurso

¹V. Pérez Gil se refiere así a la más difundida de las traducciones de Hoffmann al francés, la de Loeve-Veimars: "la traducción evita las descripciones que ridiculizan a los personajes, pues así se disipa el efecto de lo fantástico" (1993: 170). Observa también "detalles de la traducción que ignoran la ironía de Hoffmann, el componente simbólico, el elemento grotesco o extravagante entre otros" (idem: 161). Las primeras traducciones al español presentan, según la autora, un panorama "parecido a lo ya comentado en cuanto a títulos y adaptaciones del original alemán." (idem: 171).

²"La única prueba de lo prenatal es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos [...]". (Lovecraft, 1984: 11)

³El ataque de Todorov a la definición de Lovecraft es contundente: "Il est soupernant de trouver, aujourd'hui encore, de tel jugements sus la plume de critiques sérieux. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre, et le sentiment de peur doit être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire (est-ce là la pensée de nos auteurs?) que le genre d'une oeuvre dépende du sang-froid de son lecteur." (Todorov, 1970: 40)

⁴"[...] le fantastique est un cas particulier de la catégorie plus générale de la "vision ambiguë." (Todorov, 1970: 38).

generador de este efecto, al menos, en este relato. La combinación de humor y terror, no es un caso fortuito ni una paradoja o extravagancia más de Hoffmann, sino un rasgo constante en la literatura fantástica de finales del siglo XIX, del que incluso parecen derivarse profundas implicaciones antropológicas. Tiebers, en un estudio en el que analiza la literatura fantástica del romanticismo en clave de violencia, ha señalado la conexión antropológica entre la "risa absoluta" y lo fantástico, entre la ironía y el sobrenaturalismo, que, en función de su tesis, es la violencia, una violencia autodirigida, en la que el propio romántico se ofrece como víctima: *La convergencia de imágenes cómicas y fantásticas define siempre una zona de contacto en que la violencia humana y la muerte se expresan en forma estética. Lo cómico y lo fantástico favorecen la difusión de la violencia embotando nuestra sensibilidad ante las agresivas deformaciones de los sujetos humanos.* (Siebers, 1989:16)

Der Sandmann, uno de los relatos más característicamente irónicos de Hoffmann, podría analizarse como un exponente ejemplar de esta teoría. Desde el principio, Nathanael, poeta romántico, es ofrecido en el sacrificio de la ironía⁵. Incluso sus propias palabras delatan lo ridículo de su comportamiento. Consciente de ello, al hacer la confesión de sus desventuras con Coppelius, el protagonista expresa el temor a ser víctima de la hilaridad de sus amigos. La incompreensión del vulgo —en la que al lector se le hace co-partícipe— se traduce en risa y escarnio. Veremos cómo es esta victimización del protagonista —a través de la ironía y el humor— el recurso utilizado para crear el efecto ambiguo de lo fantástico.

Todorov analiza —aunque sin mencionar la ironía— la estrecha relación que existe entre las figuras literarias y lo fantástico, enclavada, en un sentido más amplio, en la oposición entre lo literal y lo figurado: *Les différentes relations entre fantastique et discours figuré s'eclaircissent l'une a l'autre. Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve: non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots mais aussi seul langage permet de concevoir ce qui est toujours absent: le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est, on l'a vu, la forme más pure de la littéralité.* (Todorov, 1970: 87)

La ironía pone en conflicto, como otras figuras retóricas que Todorov sí examina (la alegoría y la hipérbole), dos niveles discursivos: el literal y el figurado. Así, por ejemplo, interpretar al pie de la letra la felicidad doméstica de Clara como un final feliz, implicaría desterrar la explicación sobrenatural del cuento. La duda sobre lo sobrenatural coincidiría en este caso con la duda sobre el sentido literal o irónico del texto. Pero la ironía romántica no se limita a crear un dilema entre dos interpretaciones del

⁵Siebers (1989: 119) lo menciona como ejemplo perfecto de "autoparodia".

mundo, en eso consistiría lo que Booth (1989) denomina "ironías estables", sino socavando ambas bidireccionalmente, poniendo ambas en cuestión, y logrando así la perfecta ambigüedad que caracteriza lo fantástico.

Examinemos primero el funcionamiento de la duda fantástica. La definición todoroviana de lo fantástico, implica la existencia de un sujeto que experimente la duda. Éste puede ser un personaje, el narrador (como sucede en *La Venus d'Ille*, de Merimée), o el lector, entendiendo por tal el lector implícito, no el lector real. Pero en cualquiera de los casos, la duda será experimentada por el propio lector (se sobreentiende que nos referimos al lector implícito), ya sea a través de la identificación con la duda de un personaje o del narrador, o de manera directa. Por eso, éste tiene su peso específico dentro de la literatura fantástica, una función asignada, como si de un personaje más se tratara: [...] *nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulière, réel, mais une "fonction" de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages.* (Todorov, 1970:36)

En la llamada narrativa fantástica pura, de la que *Der Sandmann* es uno de los escasos ejemplos, él es el encargado de resolver el dilema, que queda en suspenso hasta el final, como si se tratara de una novela policiaca en la que el detective estuviera ausente. La diferencia entre lo fantástico y lo sobrenatural se centra en gran parte en el papel que se asigna al lector. Si en lo sobrenatural el lector "se limita a entrar en un mundo en donde imperan unas leyes distintas a las del suyo, en lo fantástico se trata de aceptar que las leyes de su mundo pueden ser invadidas por elementos extraños y perturbadores. No se trata de un mundo ajeno al suyo, sino de una representación de éste mismo. Mantiene entonces las mismas prevenciones que en su vida real experimentaría ante los fenómenos que escapan a las leyes naturales, todo su escepticismo. El lector que requiere el género fantástico no es el crédulo, es el racionalista-escéptico. La definición todoroviana de lo fantástico se basa en esta premisa: *Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être que ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* (Todorov, 1970:29)

"Todorov pretende establecer una separación absoluta entre el lector real y el implícito pero en un momento determinado incurre en una pequeña contradicción: "Dans un monde qui est bien le nôtre, celui qui nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier". Si ese "le nôtre" se refiere al mundo del lector, entonces nos está hablando del lector real, no del lector implícito, o está aceptando que el lector real está, por así decirlo, también implícito en el lector implícito. Es decir, el lector implícito es un papel representado por una especie de actor, el lector real, que no puede abstraerse por completo de sus referencias reales, de su realidad, mientras ejecuta su función, es más, estas referencias son tenidas en consideración por el texto.

Para persuadirlo es necesario quebrantar su concepción de la realidad, hay que vencer una resistencia. Todorov insiste en la importancia que tiene en este proceso la identificación del lector con un personaje en el que vea representada su duda y sus recelos, como una de las tres exigencias que el género fantástico debe cumplir, todas las cuales se centran en la figura del lector: *Nous sommes maintenant en état de préciser et compléter notre définition du fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'ouvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à regard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas un valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut être ne pas satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions.* (Todorov, 1970:37-38)

Der Sandmann quebranta en parte la segunda condición de lo fantástico: si bien la duda aparece representada en Nathanael, no es éste un personaje racionalista, se trata, por el contrario, de un misticista, que acepta por principio la existencia de lo sobrenatural y que ve cuestionada su visión del mundo por un entorno racionalista y, en cierto sentido, hostil. Nathanael experimenta la duda, pero como parte de unos presupuestos ideológicos diferentes a los que se presuponen sobre el lector, el proceso de identificación no se consuma. La duda todoroviana o fantástica no es encarnada por un personaje, sino que, como corresponde a la mentalidad romántica, es inducida en el lector a través de la alternancia de voces, la fragmentación y confrontación de puntos de vista, la visión caleidoscópica de los hechos, con la ironía como catalizador y, al mismo tiempo, factor desestabilizante.

Una vez determinado el sujeto de la duda, que en este caso corresponde únicamente al propio lector, veamos cuál es el objeto. *Der Sandmann* constituye uno de esos casos excepcionales en los que lo fantástico es un género puro, al mantenerse la ambigüedad hasta el final. Según afirma Todorov, lo fantástico es siempre un género evanescente, que se disuelve al recibir una interpretación, ya sea porque se resuelva en el propio texto, o, más allá del texto, por el lector: *Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage que doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la "réalité", telle qu'elle existe pour la opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision. Il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique.* (Todorov, 1970:46)

Al despejarse la duda, el carácter fantástico del relato desaparece y la obra adopta uno de los géneros limítrofes, el de lo extraño o el de lo maravilloso: *Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome.* (Todorov, 1970:46)

Es decir, lo fantástico es una categoría genérica aplicable sólo a un determinado momento de la narración, el tiempo en que la duda se mantiene. El género fantástico es, pues, siempre necesariamente mixto, incluso cuando se trata de lo fantástico-puro, ya que la explicación del lector tras finalizar el texto, acaba, según Todorov, con la incertidumbre de lo fantástico abocándolo a un género diferente: lo extraño o lo maravilloso. Como precisamente el término "unheimlich" fue tomado por este crítico de la obra de Freud (1982) basada en nuestro relato, *Das Unheimliche*, no parece que existan muchas dudas sobre la categoría en qué adscribirlo. No existe nada en él que pueda denominarse, en sentido estricto, sobrenatural, los elementos causantes de la inquietud del protagonista sólo a través de su interrelación reciben, entre otras posibles, una explicación sobrenatural. Se trata del parecido entre Coppelius y Coppola, de la presencia de este último al pie de la torre, de las extrañas visiones de Nathanael a través de los prismáticos, de las misteriosas luces que cree ver Nathanael cuando de niño entra en el laboratorio de su padre, etc, hechos que no pasan de lo insólito, tal y como es definido por Todorov: *Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements que peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou de l'autre, incroyables, extraordinaires, chocants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. (...) L'étrange réalise, comme on le voit, une seule des conditions du fantastique: la description de certaines réactions, en particulier de la peur; il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement matériel défiant la raison.* (Todorov, 1970:90)

Lo sobrenatural es una de las soluciones que explicarían los hechos, que, por su verosimilitud, entendida como coherencia interna⁷, puede acabar

⁷ Todorov considera la verosimilitud una relación de coherencia y lógica interna entre las diferentes partes y planos del texto, independientemente de su correspondencia con el mundo externo a éste. Así, la verosimilitud no estriba en la posibilidad real de los hechos literarios, sino en que éstos sean posibles (o probables) dentro de las leyes del mundo que el propio texto ha creado: "Le vraisemblable ne s'oppose donc nullement au fantastique: le premier est une catégorie que a trait à la cohérence interne, à la soumission au genre, le second se réfère à la perception ambiguë du lecteur et du personnage. A l'intérieur du genre fantastique, il est vraisemblable qu'ait lieu des réactions "fantastiques"" (Todorov, 1970:51). Incluso Albadalejo transgrede su cartesiano esquema de mundos, para conceder que, en ocasiones, "La ficción no mimética puede [...] adquirir verosimilitud por su propia construcción estética" (Albadalejo, 1992: 92).

imponiéndose a la explicación natural. Los únicos sucesos que en el relato desafían las leyes racionales son el número desorbitado de prismáticos que Coppola saca de su bolsillo y los ojos sangrantes de Olimpia cuando es despedazada. Sin embargo, estos elementos pertenecen a tipos que según Todorov, deberían descartarse de la categoría de lo maravilloso. El primero corresponde a lo que él denomina "merveilleux-hyperbolique", donde se llega a lo fantástico por exageración, y que, según nos dice, "ne fait pas trop de violence a la raison" (1970:60), pues, como todo error de percepción, puede estar ocasionado por alteraciones psicológicas, y, por tanto, recibir en cualquier momento una explicación natural; el segundo, se halla próximo a lo "merveilleux instrumental", cuya definición reproducimos, al resultar su inclusión dentro de este grupo algo más polémica: *Le merveilleux instrumental nous conduit très près de ce qu'on appelait en France, au XIXe siècle, le merveilleux scientifique, et qu'on appelait aujourd'hui la science-fiction. Ici, le surnaturel est expliqué d'une manière rationnelle, mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas.* (Todorov, 1970: 61-62)

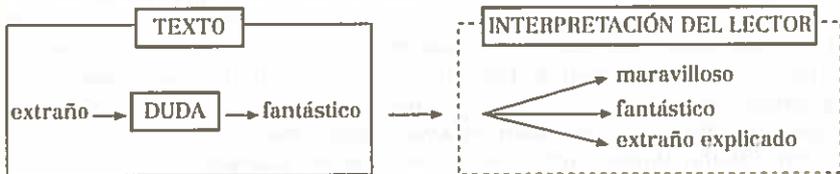
Es decir, lo que llamamos realidad es un concepto cultural y, por lo mismo, variable según la época. Es, entonces, necesario evaluarlo dentro de su contexto histórico y tratar así de no incurrir en lo que Pozuelo Yvancos considera "El error principal de algunas teorías contemporáneas de la ficcionalidad [...]", que, según afirma, "[...] estriba en que no han tomado en cuenta la necesaria correlación de las series históricas con los modelos que cada cultura ha edificado como posibilidad" (Yvancos, 1988:19)

La fabricación de Olimpia a partir de fragmentos humanos, comparable a la del monstruo de Mary Shelly, es perfectamente comprensible según las teorías animistas, inscritas en el panorama de creencias científicas de la época, descrito así por Ziolkowski: *El romanticismo se basaba en la creencia filosófica de que intelecto y materia son en esencia idénticos, creencia que alcanzó el nivel de formulación clásica en palabras de Schelling: "La naturaleza aspira a ser espíritu visible, en tanto el espíritu aspira a ser materia invisible". Este axioma filosófico llevó a muchos científicos —en particular seguidores de la Naturphilosophie— a la convicción de que la sustancia inanimada puede llegar a cobrar vida pues la separación que guarda con la animada es sólo de grado, no de cualidades inherentes. Descubrimientos de la época como la galvanización, el mesmerismo y el magnetismo animal parecían aportar una base científica al fenómeno. Estas especulaciones pusieron, a su vez, un fundamento científico para obras literarias como Frankenstein (1918) de Mary Shelly, que —lejos de ser una creación novelesca— invocaba explícitamente teorías de Erasmo, Darwin y los seguidores de la Naturphilosophie. [...] Con ello no quiero decir, ni mucho menos, que la gente ilustrada de principios del siglo XIX creyese que las estatuas cobran vida. Pero el clima intelectual que se respiraba era tal que la animación de una estatua no era sólo posible en teoría, sino que además aportaba a la imaginación colectiva una imagen ideal en la que*

sustentar su creencia básica en la unidad de la materia. Al tiempo, conmovía a la sensibilidad romántica por apelar a su sentido del terror". (Ziolkowski, 1980: 43-44)

Dotar de vida a la materia inerte era, para gran parte del mundo científico de la época, una posibilidad real cuya materialización dependía tan sólo del avance de la técnica, de igual manera que para nosotros ya no es un asunto sobrenatural viajar a otra galaxia, sino, más bien, una cuestión de presupuesto destinado a la investigación. Sin embargo, el automatismo de Olimpia, a diferencia del monstruo de Frankenstein, no está avalado por ninguna teoría científica a la que se haga alusión —aunque aparezca la figura del científico loco— y sí, en cambio, se sugiere la intervención de un componente satánico, sobrenatural, por tanto, en el personaje de Coppola-Coppelius, que es quien aporta, precisamente, los ojos. En cualquier caso, los ojos son vistos desde la perspectiva poco fiable de Nathanael —aunque la del narrador se entremezcla con ella— y, por tanto, siempre se podrán explicar racionalmente apelando a su locura.

Si exceptuamos los ojos de la autómeta, lo sobrenatural no se concreta en ningún elemento determinado, no sucede en un nivel perceptivo sino mentalista. No aparece explícitamente en el texto sino que forma parte de la visión del mundo de Nathanael o es introducido por el lector, en su búsqueda de una explicación verosímil y coherente de los hechos. El lector decide entre la mera casualidad o el pandeterminismo, entre la explicación científica o el satanismo, entre considerar a Nathanael un loco o un visionario (o ambas cosas). El esquema del relato, basado en la noción todoroviana de lo fantástico, sería entonces éste:



Se producen una serie de fenómenos extraños, que, aunque compatibles con el orden natural de las cosas, dejan abiertas en el protagonista y el lector (el lector ideal) dudas acerca de su posible origen sobrenatural. En el momento en que surge esa duda, y mientras ésta se mantiene, la narración recibe, como hemos visto en Todorov, el carácter de fantástica. Como el final es ambiguo, abierto por tanto, la duda no es despejada en el relato, sino que debe ser el lector el que la resuelva, y así se le concede el poder de decidir el género al que el relato pertenece. Lo fantástico se desvanecerá con la interpretación del lector, pero, en rigor, se trata de una narración perteneciente a éste género, puesto que conserva su ambigüedad hasta el final. Se nos ofrecen argumentos en apoyo de ambas lecturas. Al caer de la torre,

Nathanael pronuncia unas palabras con el acento piemontés de Coppola, lo que parece corroborar la teoría mesmerista de Nathanael, según la cual Coppelius sería un espíritu, una fuerza exterior que se ha apoderado del protagonista; pero también puede interpretarse como una manifestación más de su mente trastornada, confirmando entonces la versión de Clara sobre el carácter interiorizado de la fuerza maligna que aterra a Nathanael. Por otra parte, resulta una casualidad asombrosa la presencia de Coppelius al pie de la torre. Como veremos a continuación, será la ironía del final feliz lo que desequilibre el dilema en favor de la versión sobrenatural de los hechos.

El objeto de la ironía romántica, ese "suicidio gramatical del yo"⁸, coincide en este relato con el objeto de la duda todoroviana en el único personaje que sostiene la visión sobrenatural de los hechos: Nathanael. Representa la ingenuidad de un romanticismo desprovisto de ironía, que encierra en sí mismo la contradicción, pero no tiene capacidad para sobrevolarla con humor, basculando de un extremo a otro, sin contemplarse en ambos al mismo tiempo, asumiendo plenamente cada posición. A medida que el personaje va siendo erosionado por la ironía, su visión del mundo va perdiendo fuerza y credibilidad, cada vez se manifiesta más como un ser ridículo y perturbado, hasta que, finalmente, en su muerte, queda reducido a un personaje grotesco. Únicamente en sus cartas Nathanael puede acumular cierta dignidad. A partir de la irrupción del narrador, todo contribuye al menoscabo del personaje. Pero la ironía no hace aparición únicamente con el discurso del narrador: éste utiliza frecuentemente, para lograr el efecto irónico, el perspectivismo, dejando paso a otras voces, como la de Clara. De esta forma, se infiltra ya la ironía desde la primera carta de Nathanael (de la que el narrador se hace responsable, al definirse como autor) en el contraste entre el estilo hiperbólico con el que éste expresa sus quejas y la banal realidad: *Ach, mein herzlieber Lothar! wie fange ich es denn an, Dich nur einigermaben empfinden zu lassen, dab das, was mir vor eigenen Tagen geschah, denn wirklich mein Leben si feindlich zerstören konnte! Wärst Du nur hier, so könntest Du selbst schauen; aber jetzt hältst Du mich gewib für einen aberwitzigen Geistesheer.—Kurz und gut, das Entsetzliche, was mir geschah, dessen tödliche Eindruck zu vermeiden ich mich vergebens bemühe, besteht in nichts anderm, als dab vor einigen Tagen, nämlich am 30. Oktober mittags um 12 Uhr, ein Wetterglashändler in meine Stube trat und mir seinen Ware anbot. (107)⁹*

⁸ "[...] la disposición crítica hacia la propia obra, exigida por Hoffmann; "el suicidio gramatical del yo" según la expresión de Jean Paul o la verdadera nobleza del yo, de la que habla Novalis [...]" (Innerarity, 1993:193).

⁹Todas las citas del relato de Hoffmann *Der Sandmann* han sido extraídas de la edición *Meistererzählungen*, Diogenes Verlag, Zürich, 1994. A partir de ahora se indicará únicamente el número de página entre paréntesis.

O cuando, en la segunda carta, Clara declara que sólo por compasión no expresa abiertamente la hilaridad que los temores de Nathanael le inspiran: *Sprache nicht aus jeder Zeile Deines Briefes die tiefste Aufregung Deines Gemüths, schmerzte mich nicht Dein Zustand recht in innerster Seele, wahrhaftig, ich könnte über den Advokaten Sandmann und den Watterglas Coppelius scherzen.* (117)

El narrador condena desde el primer momento al protagonista a una muerte pronta y segura, disipando así cualquier tensión o preocupación que pudiera albergar el lector al respecto. Ensayo además una versión cómica de la historia previamente contada por Nathanael, que retira al observar la indignación provocada en éste mientras, con irónica contrición, reconoce que "(...) *die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft*" (120): "*Scher er sich zum Teufel*", *rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Studenten Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola*"— *Das hatte ich in der Tat geschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte [...]* (120)

Los delirios místicos de Nathanael son sofocados con los jarros de agua fría que su prometida le dispensa, bien en forma de ironía, o de indisimulado aburrimiento, que, además, según nos asegura —irónicamente— el narrador, está completamente justificado: *Aber lieber Nathanael, wenn ich dich nun das böse Prinzip schelten woltem das feindlich auf meinen Kaffee wirkt?* (123) *Nicht war für Clara tödender, als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sich dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus. Nathanaels Dichtung waren in der Tat sehr Langweilig.* (123)

El tétrico poema de Nathanael se apuntilla con el grotesco comportamiento de éste tras leerlo: *Als er jedoch nun endlich fertig worden, und das Gedicht für sich laut las, da fabte ihn grausen und wildes Entsetzen und er schrie auf: Wessen grauen wollen Stimme ist das?— Bald schien ihm jedoch das Ganze wieder nur eine sehr gelungene Dichtung [...]* (124)

Clara, lejos de prestar apoyo a sus veleidades poéticas califica la composición de "*unsinnige-wahnsinnige Märchen*" (124), y piensa que su lugar adecuado está "*ins Feuer*". (124)

En su obsesión por lo místico es presentado como un auténtico fastidio para sus amigos, hasta el punto de que, en su desesperación ante su comportamiento, llegan a insultarlo: *Clara war sehr heiter, weil Nathanael sie seit drei Tagen, in denen er an jener Dichtung schrieb, nicht mit seinen Träumen und Ahnungen geplagt hatte.* (124) *Ein fantastischer, wahnsinniger Geck, wurde mit einem miserablen, gemein Altmenschen erwidert.* (125)

La brusca reacción de Nathanael al confundir con ojos las gafas que extrae Coppelius de su bolsillo, resulta ridículamente desorbitada cuando más adelante reconoce, junto al narrador, que "*Zudem hatten alle Gläser, die Coppola nun auf den Tisch gelegt, gar nicht Besonders, am wenigsten so etwas Gespenstisches wie die Brillen*" (127)

La exaltación que le produce la contemplación de Olimpia durante su fiesta de presentación en sociedad es atemperada por la llamada al sentido

común del director de orquesta y las risas burlonas de los demás: *Die künstlichen Rouaden schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts, und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie ein glühenden Armen plötzlich erfabt sich nicht mehr halten, er mußte von Schmerz und Entzücken laut aufschreien : "Olimpia!" —Alle sahen sich um nach ihm, manche lachten. Der Domorganist schnitt aber noch ein finsternes Gesicht, als vorher und sagte bloß: "Nun nun!". (130)*

El mecanismo empleado por el autor para introducir la ironía es muy similar, por no decir idéntico, al descrito por Warning en relación a Mme. Bovary: *La fórmula más evidente de este discurso irónico —añade Warning— consiste en simular perfectamente el discurso —interior o exterior— del personaje, y superponer poco a poco las formulaciones atribuibles a sólo el narrador. Un montaje que permite sugerir la distancia entre la existencia ordinaria y las alturas del sentimiento, la belleza romántica del significado en contraste irónico con el significado. (Alborg, 1991:805)*

Así, el narrador, haciendo uso del estilo libre indirecto, filtra el discurso de Nathanael a través de su propia voz, consiguiendo establecer un brusco contraste entre el mundo interior de Nathanael y la prosaica realidad: *[...] er lebte nur für Olimpia, bei der er täglich stundenlang sab und von seiner Liebe, von zum Leben erglühter Sympathie, von psychischer Wahlverwandtschaft fantasierte, welches alles Olimpia mit großer Andacht anhörte (113)*

Tras las corrosivas ironías del narrador, las palabras de Nathanael, incluso en discurso directo, ya parecen ridículamente desproporcionadas:

"—O du herrliches, du tiefes Gemüt", rief Nathanael auf seiner Stube: "nur von dir, von dir allein werd ich ganz verstanden". (133)

La entidad del personaje va siendo minada progresivamente a través de la ridiculización de sus ideas, palabras y comportamiento. Como su destino está ya sentenciado, el narrador cree oportuno interrumpir su historia dando por supuesto que al lector le urgiría más conocer la suerte de Spalanzani: *Ehe ich, günstiger Leser! dir zu erzählen fortfahre, was sich weiter mit dem unglücklichen Nathanael zugetragen, kann ich dir, solltest du einigen Anteil an dem geschickten Mechanikus und Automat-Fabrikanten Spalanzani nehmen, versichernm dab er vin seinen Wunden völlig geheilt wurde. (135-136)*

La muerte de Nathanael no sólo no suscita la menor compasión —acaba por convertirse definitivamente en un juguete del destino— sino que resulta humorística, al ser anticipada por Coppelius con estas desdramatizadoras palabras: *Ha,ha wartet nur, der kommt schon herunter von selbst!, und schaute wie die übrigen hinauf. (138)*

El relato culmina en un sospechoso "happy-end", a primera vista coherente con la ironía suministrada por el narrador a Nathanael, pero que pronto revela su carácter irónico, irónico precisamente por lo feliz. La felicidad conquistada por Clara a costa de ignorar la parte oscura de la realidad nos remite directamente a la acusación que le hacía Nathanael:

Nun wirst Du wohl unwillig werden über Deine Clara, Du wirst sagen: "In dies kalte Gemüt dringt kein Strahl des Geheimnisvollen, das den Menschen oft mit unsichtbaren Armen umfaßt; sie erschaut nur die bunte Oberfläche der Welt und freut sich, wie das kindische Kind über die goldgleibende Frucht in deren Innern tödliches Gift verborgen. (116)

El final reconcilia, pues, al narrador con el protagonista y su visión mágica del mundo. La ironía abandona a Nathanael como víctima y gira bruscamente para dirigirse contra quienes prefieren permanecer ciegos ante todo aquello que puede perturbar una plácida existencia burguesa, inclinando definitivamente la narración hacia la aceptación de lo maravilloso, al menos como posibilidad o interrogante. Naturalmente, como se encarga de exponer Booth en su *Retórica de la ironía*, toda ironía es indemostrable empíricamente, y, sobre todo, resulta mucho más fácil de detectar que de demostrar. Sin embargo, el autor propone un criterio bastante eficaz: "El descubrir una intención irónica en una obra depende de ese tercer paso de la reconstrucción irónica: la imposibilidad de que el autor haya querido decir tal o cual cosa". (Booth, 1989:47)

Jugamos con la lógica de un autor que creemos conocer, según la cual, un final donde triunfe el conformismo burgués, tomado literalmente, resulta impensable. El tono neutro de este último párrafo en nada denota estilísticamente la existencia de ironía, pero su ideología está en franca contradicción con la del ironista romántico.

Así pues, tras un intensivo proceso de corrosión irónica, que logra empequeñecer al protagonista hasta reducirlo a la nada, la ironía se sitúa en una pirueta final de su lado, invirtiendo por completo el sentido del relato, que señala finalmente hacia la interpretación supranatural de los hechos. Pero será el lector quien decida si se trata de una simple invitación a cuestionarse la existencia de lo que supera la comprensión racional, o si hay que tomárselo completamente en serio, puesto que si algo caracteriza a la ironía romántica, es la ausencia de convicciones absolutas. El ironista romántico no defiende la existencia de lo sobrenatural, sino la importancia de este mundo imaginario para la génesis artística, en contraposición al estéril imperialismo de la razón. Así, según nos dice Siebers, los románticos fueron probablemente tan escépticos como los mismos racionalistas, pero consideraban que el oscuro mundo de la sinrazón era mucho más seductor y artísticamente fecundo que el de la razón: *Los autores románticos de lo fantástico fueron, a la vez, hombres escépticos y aficionados a la mentira. Aunque de los racionalistas heredaran una actitud escéptica hacia lo sobrenatural, sin embargo llevaron sus dudas en una dirección inesperada. Trataron de estetizar la superstición, no de exorcizarla. [...] La superstición, vista por la Ilustración, como síntoma de demencia y vana fantasía, para los románticos se convirtió en manifestación de arte y realidad superiores. (Siebers, 1989: 74)*

No sabemos si Hoffmann puede incluirse entre esos grandes simuladores del romanticismo, de los que Siebers habla, pero lo que parece sugerir-

nos en este relato es que, de vez en cuando, vale la pena sumergirse en la oscuridad y disfrutar con las imágenes desfiguradas que, de la realidad, las sombras nos ofrecen.

En definitiva, a través de la construcción y deconstrucción sucesiva del personaje que polariza en su subjetivismo toda la interpretación sobrenatural del relato, la ironía sostiene, en la ambigüedad de su discurso, la indeterminación característica del género fantástico. Pero ya no nos encontramos ante la simple disyuntiva entre dos niveles discursivos -el literal y el figurado- sino que la ironía romántica invierte arbitrariamente los signos de estos planos, como se manifiesta claramente en el final de este relato. Siguiendo el proceso que Friedrich Schlegel (1972) describió bajo los conceptos de "autodestrucción" y "autoconstrucción", por el que el autor debe distanciarse de su propia obra, destruirla y rehacerla de nuevo a partir del caos, el texto irónico se cuestiona a sí mismo, ofreciéndose no como un objeto estático e inmutable, sino como una obra en proceso, en devenir constante, una posibilidad de sí misma. Así es como, sobre la base de su común ambigüedad, dos discursos aparentemente opuestos -el irónico y el fantástico- establecen en este relato una provechosa relación simbiótica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T.(1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ALBORG, J.L.(1991), *Sobre crítica y críticos*, Madrid, Gredos.
- BAL, M. (1990), *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BOOTH, W.C. (1989), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- FREUD, S. (1982), "Das Unheimliche" en *Psychologische Schriften, Studienausgaben, tomo IV*, Fischer, Fráncfort.
- HOFFMANN, E.T.A.(1984), *Meistererzählungen*, Zúrich, Diógenes Verlag.
- INNERARITY, D.(1993), *Hegel y el Romanticismo*, Madrid, Tecnos.
- LOVECRAFT, H.P. (1984), *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza.
- PÉREZ GIL, V. (1993), *El relato fantástico desde el Romanticismo al Realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses* (tesis doctoral), Madrid, U.C.M.
- POZUELO YVANCOS, J.M^a(1988), *Del formalismo a la neoretórica*, Madrid, Taurus.
- SCHLEGEL, F.(1972), *Schriften über Literatur*, Múnich, DTV.
- SIEBERS, T.(1989), *Lo fantástico romántico*, Buenos Aires, F.C.E.
- TODOROV, T.(1970), *Introduction a la littérature fantastique*, París, Editions du Seuil.