

ESTUDIOS

SOBRE MÁQUINAS E INSTRUMENTOS (I): EL CUERPO DEL AUTÓMATA EN LA OBRA DE E.T.A. HOFFMANN*

Luis Montiel

Universidad Complutense. Madrid

RESUMEN

Inmediatamente después de interesarse por el magnetismo animal, y seguramente como consecuencia de dicho interés, E.T.A. Hoffmann hizo de los autómatas personajes centrales en algunas de sus obras más notables. El presente trabajo pretende mostrar cómo este interés revela la actitud crítica del escritor hacia un modo de concebir al ser humano que, desarrollándose paralelamente a una medicina basada en la anatomía, había desembocado en el siglo XVIII en un estado de opinión que tiene su más acabada expresión en *L'homme machine*, de J. O. De La Mettrie. Estos relatos, como los dedicados al magnetismo animal, nos parecen hoy un grito de alerta frente a una de las consecuencias de esa concepción mecánica del ser humano: el despliegue del «biopoder», o de la «biopolítica», conceptos formulados por Foucault en sus últimas obras; pero también frente a los riesgos que entraña la voluntad prometeica de la modernidad.

PALABRAS CLAVE: Medicina y literatura, magnetismo animal, cuerpo humano, autómatas, E.T.A. Hoffmann.

ABOUT MACHINES AND INSTRUMENTS (I): THE BODY OF THE AUTOMATON IN THE WORK OF E.T.A. HOFFMANN

ABSTRACT

Immediately after becoming interested in animal magnetism, and undoubtedly as a result of this interest, E.T.A. Hoffmann used automata as the central characters in some of his most notable

* Proyecto HUM2004-00777

works. This paper aims to show how this interest reveals the author's critical attitude towards a conception of the human being which, developing in parallel to anatomy-based medicine, had led in the eighteenth century to a doctrine whose most complete expression is to be found in *L'homme machine*, by J. O. De La Mettrie. Nowadays we can see these tales, like those dedicated to animal magnetism, as a cry of alarm against one of the consequences of such a mechanical conception of a human being: the growth of «biopower», or of «biopolitics», terms coined by Foucault in his last works; but also against the risks entailed by the Promethean drive of modernity.

KEY WORDS: Medicine and literature, animal magnetism, human body, Automata, E.T.A. Hoffmann.

I. UNA *EPISTEME* BAJO SOSPECHA.

La idea de realizar este trabajo me sobrevino en el curso de la relectura del excelente estudio de Rafael Mandressi sobre la mirada anatómica¹: una mirada configuradora, según este autor, de una auténtica «civilización de la anatomía» que se extendería entre 1270 y los comienzos del siglo XIX². Como podrá comprobarse de inmediato, el texto del historiador de la medicina uruguayo afincado en París constituye el estímulo fundamental de mi propia reflexión, que se desarrollará en un campo diferente, y que tiene el propósito de estudiar una alternativa a esa mirada. Mas lo cierto es que en el curso de este trabajo mis objetivos se han ido ampliando, a causa precisamente de lo que me parecía ir comprendiendo a medida que me adentraba en el tema. Así, la crítica de la que surge dicha alternativa ha resultado ser, en la perspectiva de un lector del siglo veintiuno, una enmienda apenas consciente a la totalidad de un proyecto moderno que sólo recientemente ha sido descubierto, señalado y nombrado con el término de biopolítica³.

No es casual que mi trabajo tenga por tema algo que ocurrió precisamente a comienzos del siglo XIX, período en el que, como hemos visto, sitúa Mandressi el eclipse de la mirada anatómica. En el marco del romanticismo literario, pero también en el del romanticismo médico, un escritor alemán, seguramente sin proponerse tan ambicioso objetivo, planteó una de las críticas más radicales a esa *episteme*⁴ basada en la preeminencia del sentido de la vista

¹ MANDRESSI, R. (2003), *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris, Seuil.

² MANDRESSI (2003), p. 18.

³ FOUCAULT, M. (1984), *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, pp. 168-176.

⁴ Empleo este término en el sentido que le dio Michel Foucault, especialmente en el prefacio a *Las palabras y las cosas* (México, Siglo XXI, 1982, p. 7): ese «a priori histórico [gracias al cual] han podido aparecer las ideas, constituirse las ciencias, reflexionarse las expe-

utilizado según unas reglas particulares que permiten adjetivar de «anatómica» esa forma de mirar. El escritor no es otro que Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Nadie debe llamarse a engaño por el hecho de que me permita plantear este enfrentamiento sin, aparentemente, respetar unas reglas, en particular la que exigiría que ambas perspectivas desarrollen sus argumentos sobre el mismo terreno. De entrada podría pensarse que no ha lugar a presentar objeciones a un discurso científico desde un campo ajeno, como es la creación artística. Y sin embargo el análisis de Mandressi justifica, si es que no exige, este género de confrontación, pues lo que sostiene es que la mirada del anatomista y los correspondientes procederes disectivos que fueron responsables de la construcción —y en este caso el vocablo resulta absolutamente pertinente— de una determinada imagen del cuerpo⁵ —aquella, precisamente, a la que de un modo u otro se opuso el romanticismo, y de forma muy concreta el «fantaseador escéptico»⁶ objeto de mi estudio— no fueron en modo alguno ajenos al trabajo de los artistas contemporáneos.

Para poder cumplirse de manera satisfactoria, mi propósito precisa de una extensión algo mayor que la habitualmente concedida a un artículo; dado, por otra parte, que en el curso de mi reflexión he identificado dos asuntos fundamentales, plantearé la exposición de la crítica hoffmaniana en dos etapas, a cada una de las cuales pretendo dedicar un trabajo. Me ocuparé en éste del tema del cuerpo representado como máquina, y dedicaré el segundo al de la mirada dirigida a la naturaleza del cuerpo y a la naturaleza en su conjunto, y también al de la mirada misma.

riencias en las filosofías, formarse las racionalidades (...); el campo epistemológico (...) en el que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su positividad y manifiestan así una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad».

⁵ Al final de su extenso recorrido por la anatomía medieval y moderna concluye: «No es cuestión únicamente de medicina. Ni tampoco de ciencia (...) La anatomía fue un vehículo de meditación moral y de investigación espiritual, un espectáculo social, una fiesta que reunía multitudes. Fue la manera de significar la condición humana y el esplendor de la Creación. Fue también un concepto clave para pensar y decir el análisis. Fue el objeto y el pretexto de una cultura visual marcada al mismo tiempo por la sensualidad y lo macabro, por la crueldad y lo barroco. En el curso de los tres siglos durante los que sopló en Europa «un viento irresistible de embriaguez anatómica» lo que se produjo fue una irrigación de lo imaginario, la instauración de una sensibilidad». MANDRESSI (2003), p. 270. El texto entrecomillado en el interior de la cita pertenece a CAMPORESI, P. (1989), *L'officine des sens: une anthropologie baroque*, Paris, Hachette, p. 121.

⁶ Así le califica Rüdiger Safranski en la biografía que le dedica: SAFRANSKI, R. (1984), *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantast*, München/ Wien, Hanser.

II. DEL CUERPO DE LA DISECCIÓN AL CUERPO DEL AUTÓMATA.

Repasemos brevemente, tomando como guía el texto de Mandressi, el camino que conduce hasta el autómata humano; un camino que atraviesa la modernidad de un extremo a otro⁷. Se inicia en Vesalio —quien, por otra parte, cuenta con predecesores reconocidos; remito al lector al texto citado o a los buenos tratados de historia de la medicina— y desemboca en la obra de los constructores de máquinas que pretenden copiar a la naturaleza animada, como el célebre Vaucanson.

Lo que en Vesalio es moderno —como ha señalado, por ejemplo, Lain— ha dejado de ser galénico: la anatomía, y más en concreto la osteomuscular. Pero la fisiología, e incluso la anatomía de las partes más explícitamente «fisiológicas» —las vísceras— es bastante menos moderna, e incluso no ha dejado de ser galénica: basta con recordar el orden expositivo de la anatomía de las cavidades en la *Fabrica*⁸. Creo que hay más de una razón para explicar esta discrepancia entre las dos anatomías vesalianas; pero en apoyo de mi defensa, antes esbozada, del análisis del tema con ayuda de fuentes artísticas, me interesa enfatizar una de las menos conocidas, señalada por Mandressi: en el Renacimiento, el trabajo teórico de los artistas relativo a la representación del cuerpo humano precede al de los anatomistas⁹. Como los médicos —pero teorizando antes que ellos— los artistas se interesan enormemente por la «estructura» del cuerpo, ocupándose bastante poco del conocimiento de las vísceras. El gran teórico Leone Battista Alberti hace de los huesos «el principio generador de la forma», y sus colegas van a esforzarse sobre todo por conocer el aspecto de huesos y músculos como fundamento de su trabajo¹⁰. No se trata

⁷ El lector informado puede objetar que este camino ya era conocido, a lo que hay que responder que en la exposición del autor uruguayo se ponen de manifiesto aspectos menos conocidos y puntos de vista novedosos que son, precisamente, los que de manera más decisiva han estimulado mi propia reflexión.

⁸ LAIN, P. (1963), *Historia de la medicina moderna y contemporánea*, Barcelona, Editorial Científico-Médica, pp. 56-58

⁹ MANDRESSI (2003), p. 132.

¹⁰ Alberti publicó su *De pictura* en 1435 y Leonardo realizó disecciones, en solitario o con la ayuda del anatomista Marcantonio della Torre entre 1487 y 1515. La primera representación pictórica de una lección de anatomía, realizada por Donatello, se encuentra en la iglesia de san Antonio en Padua. Más tarde los tratados anatómicos copiarán ese modelo. Algo similar sucede en el caso de la portada de la *Fabrica*: el cadáver ante el que se encuentra Vesalio está en la posición del «Cristo muerto» de Mantegna, aunque cabe pensar que el pintor pudo a su vez tomar la imagen del natural, de una disección, lo que representaría, a juicio de Man-

aquí de establecer prioridad alguna, sino más bien de todo lo contrario: de mostrar cómo, en un momento determinado, está surgiendo un nuevo modo de contemplar la realidad que no es patrimonio de una actividad concreta. Para reforzar esta tesis Mandressi advierte que el modelo arquitectónico de la anatomía vesaliana no es absolutamente innovador ni antigalénico, pues la manera de describir el esqueleto como andamiaje es directamente dependiente de la que Galeno pone en práctica en *De anatomicis administrationibus*, donde se refiere a los huesos comparándolos a los palos de una tienda de campaña¹¹. Pero Galeno, en el caso citado, termina dando, como es sabido, prioridad a la orientación dinámica, fisiológica, y sustentando su «tienda de campaña» sobre una estequiología fluidista, mientras que Vesalio volverá de algún modo la espalda a la fisiología, dejándosela a otros, y hará sentir a sus seguidores la necesidad de la instauración de una estequiología solidista, la fibrilar¹². Vesalio se queda con lo que puede ver, entronizando esa «mirada anatómica» que interesa a Mandressi. Aunque tal vez podría decirse que la noción de «mirada anatómica» es una tautología, pues ninguna otra de las disciplinas médicas¹³ o biológicas reposa *de facto* en la mirada. Galeno, por ejemplo, no tiene una «mirada fisiológica», sino más bien una «razón fisiológica»¹⁴, pues los ojos no tienen acceso, y apenas lo tendrán más tarde, al mundo de la fisiología. Por el contrario, aunque parezca evidente que la anatomía es una disciplina tan caracterizada por su método como para que pueda adoptar como nombre el de la técnica disectiva, no lo es menos el que tanto o más que de la mano armada depende del sentido de la vista. No es, pues, casual que me haya visto obligado a ocuparme sucesivamente de la estructura y de la visión al plantearme como problema la imagen del cuerpo.

dressi, un «efecto de retorno, imagen que parte de la anatomía para regresar a ella después de haberse formalizado en otra parte». MANDRESSI (2003), pp. 98-101, 107, 128-129.

¹¹ MANDRESSI (2003), pp. 126-127.

¹² En 1611 Thomas Bartholin sostendrá que sólo puede llamarse «parte a aquello que participa en la forma & en la vida del todo, a saber la que es sólida, como pretenden los anatomistas». MANDRESSI (2003), p. 164.

¹³ Excepción hecha, claro está, de la cirugía; pero ésta es fundamentalmente una disciplina práctica, y su relación con la anatomía como base teórica la convierte en una especie de emanación de ésta.

¹⁴ Acerca del papel central de la razón en la medicina griega véase LAIN, P. (1987), *La medicina hipocrática*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 56-57, 70-71. Y para el caso concreto de Galeno, GARCIA BALLESTER, L. (1972), *Galeno en la sociedad y en la ciencia de su tiempo*, Madrid, Guadarrama, pp. 53-57.

Pero esta «estructura» que de forma tan fundamental concierne por igual a los artistas plásticos¹⁵ y a los anatomistas será representada de modo diverso a lo largo del período moderno. La arquitectónica vesaliana, que tomaba como modelo los edificios urbanos, cede su lugar en la obra de Jakob Benignus Winslow (1669-1760) a una imagen diferente: la del ingenio mecánico. Para el anatomista danés afincado en París el esqueleto óseo, el punto de partida de la nueva anatomía, no es ya semejante al andamiaje de algún edificio, sino el complejo armazón de cualquier «máquina móvil» como una carroza o un velero¹⁶. Es natural que así sea; el cadáver de Vesalio tenía que ser animado de un modo u otro para que la anatomía tuviese algún sentido en la construcción de la nueva medicina. En el fondo Winslow procede del mismo modo que Leonardo trescientos años antes¹⁷, intentando concebir y representar el movimiento de las partes para restituir una de las propiedades más aparentes de la vida a la estructura inmóvil. De ese modo la fisiología se convierte en *ancilla anatomiae*, al menos desde el punto de vista metodológico, de lo que es buena prueba su concepción como *anatomia animata* en la obra del creador de la fisiología barroca, Albrecht von Haller (1708-1777); pero la anatomía, para poder conservar su papel rector, debe dotarse de los medios necesarios para explicar el movimiento. Para ello es fundamental desplazar el protagonismo del todo a las *partes*, y hacer derivar la idea de estructura de la noción de *articulación*, de «montaje»¹⁸.

El camino recorrido por la anatomía en estos siglos ha sido transitado también por los filósofos. En 1662 ha visto la luz el *Traité de l'homme* de Descartes y a finales del siglo XVII «la noción de organismo-máquina fascina. Está de moda»¹⁹. En 1747 La Mettrie publica *L'homme machine*, monumento ideológico de un "Siglo de las Luces (...) resueltamente mecanicista de obediencia fibrilar»²⁰. Es el siglo de Jacques de Vaucanson (1709-1782) y de Wolfgang von

¹⁵ No sólo a los pintores; también los escultores están interesados por la disección (Lorenzo Ghiberti, 1447-1455) o la practican (Miguel Angel). Cfr. MANDRESSI (2003), pp. 100, 103-105.

¹⁶ MANDRESSI (2003), pp. 139-140.

¹⁷ MANDRESSI (2003), pp. 105-106. En este periodo auroral de la mirada anatómica el anatomista médico aún no ha perdido de vista la perspectiva de la vida, como revelan las ilustraciones anatómicas de la obra de Berengario (c. 1479-1540), que muestran al cadáver en un marco natural y en actitudes propias de la vida. MANDRESSI (2003), p. 97.

¹⁸ MANDRESSI (2003), p. 140.

¹⁹ MANDRESSI (2003), p. 209.

²⁰ MANDRESSI (2003), pp. 210, 154. Incluso un artista visionario como William Blake, que en tantos aspectos parece avanzar la revolución romántica, permaneció sometido a esa «obediencia fibrilar», como acaba de demostrar un estudio reciente: ISHIZUKA, H. (2006), *Enlightening the Fibre-woven Body: William Blake and the Eighteenth-Century Fibre Medicine*. *Literature and Medicine*, 25-1, pp. 72-92.

Kempelen (1734-1804), famosos constructores de autómatas que asombrarán a la sociedad de su tiempo y a la inmediata posteridad, cuyas producciones llegarán a ser el motivo inspirador de los relatos de Hoffman de los que se ocupa este trabajo. Vaucanson es sin duda el iniciador de esta moda que es a la vez un signo de los tiempos. Sus primeras máquinas animadas, un pastor y un flautista, asombran por su capacidad de producir música mecánicamente, llegando incluso a interpretar varias melodías diferentes. Pero su creación fundamental es un pato mecánico capaz de emitir sonidos, mover las alas, ingerir alimentos... y defecar (fig. 1). Esta proeza tiene un significado extraordinario, pues por una parte parece dar la razón a la imperante medicina mecánica, o iatromecánica, al confirmar que la digestión es un proceso mecánico²¹ —pues puede ser realizada por una máquina— y por otra sugiere la posibilidad de crear máquinas que reproduzcan de manera perfecta las creaciones de la naturaleza. Estimuladas por este logro, las academias de medicina establecerán premios para quien consiga construir un autómata capaz de hablar, pues, a partir de la filosofía cartesiana, se considera que el habla es lo que diferencia al ser humano de los animales, concebidos explícitamente como máquinas semovientes²². El propio Vaucanson lo intentará, aunque terminará abandonando sus ensayos²³.

Más éxito tendrá en este campo el austríaco Wolfgang von Kempelen, quien conseguirá construir una máquina parlante (no integrada, en cualquier caso, en un autómata humano completo), capaz de pronunciar algunas palabras con voz semejante a la de un niño. Los ensayos realizados por su creador a lo largo de toda su vida no desembocaron en mejoras sustanciales, quedando su aparato como una mera pieza de exhibición²⁴. Pero el interés de las instituciones científicas en estos ensayos es genuino y constituye una prueba palpable de la concepción mecanicista de la vida imperante en este período

²¹ Desafortunadamente para los doctrinarios de la iatromecánica Vaucanson había hecho trampas en este punto, como demostró el ilustrado alemán Christian Friedrich Nicolai, al descubrir que el constructor del fabuloso ingenio había introducido en su interior, junto al ano mecánico, una masa pastosa semejante a lo que cabía esperar de una digestión natural. STAFFORD, B. M. (1999), *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of the Visual Education*, Cambridge, MIT Press, p. 194.

²² SAUER, L. (1983), *Marionetten, Maschinen, Automaten: Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, Bonn, Bouvier, pp. 26-27.

²³ MANDRESSI (2003), pp. 213-215.

²⁴ STROUHAL, E. (2002), Eine flexible Geschichte. Kempelens Türke: eine Schach-Metaphern-Maschine aus dem Spätbarock. *KARL. Das Kulturelle Schachmagazin*, 4, pp. 14-19. Cito a partir de la edición electrónica de la revista: www.karlonline.org/402_5.htm, (15-11-2006), p. 2.

histórico. Y en la perspectiva del proceso histórico vivido por la anatomía —y de mano de ésta, también por la antropología filosófica— lo que representan máquinas como el pato de Vaucanson o el turco de von Kempelen —de la que me ocuparé en breve— es una nueva idea de la vida: «la maquinaria del autómeta, en lugar de copiar al viviente, lo *realiza*»²⁵.

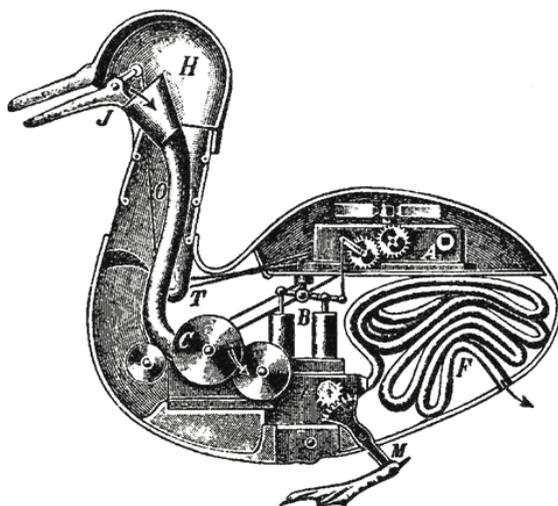


Fig.1. Representación gráfica del mecanismo del pato de Vaucanson

III. UN ESCRITOR QUE NO PENSABA ESCRIBIR, O LOS TORTUOSOS CAMINOS DEL GENIO.

Esta es la situación que encuentran quienes escriben a finales del siglo XVIII y quienes, nacidos en esos años, lo harán en las primeras décadas del siguiente. No resulta nada extraño que una de las obras literarias emblemáticas de este período sea *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Wollstonecraft Shelley (1818). Al fin y al cabo el protagonista del relato no hace más que tomar la ciencia de su época en el nivel en que la encuentra, y este nivel presenta, como hemos visto, entre otros rasgos característicos la representación de la figura humana como agregado de partes, de piezas anatómicas sus-

²⁵ MANDRESSI, R. (2003), p. 215.

ceptibles de ser animadas. Pero, como es sabido, en *Frankenstein* se plantea una crítica radical a una ciencia así entendida, o al menos a sus eventuales consecuencias²⁶. No en vano nos encontramos ya en el Romanticismo, una de cuyas señas de identidad es el rechazo de una buena parte de la herencia de la Ilustración²⁷. Y en el campo objeto de nuestro interés la novela de Mary Shelley representa sin duda el ejemplo más emblemático, pero no el único, ni desde luego el más complejo. Este papel estaba reservado para Hoffmann, por más que a menudo sus relatos hayan sido considerados literatura menor, «cuentos».

La investigación literaria más reciente ha mostrado que, sensibles al tono fundamental de la época, los escritores del cambio de siglo manifestaron un notable interés por la imagen humana artificial²⁸: sin salir del ámbito alemán el teatro de marionetas (Kleist, «Bonaventura»²⁹, el propio Hoffmann) y los autómatas (Jean Paul, de nuevo Hoffmann) se convierten en motivo literario harto frecuente³⁰. Pero ninguno de ellos consiguió sacar tanto partido a esta materia como nuestro autor, pues no se limitó a la crítica descalificadora, esforzándose por extraer de la inquietante figura del hombre artificial enseñanzas más difíciles de asimilar que las que podrían nacer de una visión del problema en blanco y negro. Las siguientes páginas tienen por objeto poner de relieve estos singulares descubrimientos del escritor.

²⁶ La novela sería «una parábola de la crueldad y de lo inútil». MANDRESSI (2003), pp. 215-216. Cfr. también el excelente estudio de VEGA RODRÍGUEZ, P. (2002), *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid, Tecnos/Alianza.

²⁷ Con excesivo desparpajo tiende a atribuirse al romanticismo «el rechazo de la Ilustración», sin matices; pero nada es más inexacto que esto. El Romanticismo representa, en algunos asuntos esenciales, el desarrollo de los ideales ilustrados, incluso la fidelidad a los mismos cuando la propia clase social que los promulgó comienza a volverles la espalda, como con gran sensibilidad ha señalado Christa Wolf en su ensayo de 1979 «La sombra de un sueño. Karoline von Günderrode: un esbozo», incluido en la edición española de su novela *En ningún lugar. En parte alguna*, Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 10-11. Sobre el verdadero objetivo de la crítica romántica a la Ilustración véase BERLIN, I (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, pp. 43-71.

²⁸ Según uno de ellos el motivo principal de este interés —que, como veremos, sólo parcialmente puede aplicarse a Hoffmann— se encuentra en «la industrialización rápidamente desarrollada del siglo diecinueve y en el progreso técnico». DRUX, R. (1986), *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner*. München, p. 67.

²⁹ Me refiero al texto publicado en 1805 con el título *Nachtwachen* bajo el seudónimo de Bonaventura. Estudios recientes han conducido a la identificación de su autor, August Klingemann. Cfr. GÜNZEL, K. (1995), *Die deutschen Romantiker*, Zürich, Artemis&Winkler, pp. 166-167.

³⁰ GENDOLLA, P. (1992), *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle Adam und Hans Bellmer*, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, pp. 63-64.

Antes de comenzar el análisis de la obra permítaseme situar, por más que sea sumarísimamente, a su autor³¹. En primer lugar conviene destacar la singularidad de su condición de escritor. Podría decirse que nunca vivió de lo que escribía, aunque a veces sus textos le sirvieron para no morir de hambre. Hoffmann pertenece a esa categoría de escritores, sólo relativamente frecuente en los dos últimos siglos, que escribe cuando termina el horario del trabajo que le da de comer. Fue jurista, y en los períodos de su vida en los que no precisó de un editor generoso, o de la magnanimidad de sus amigos, para sobrevivir, lo consiguió gracias a sus empleos como funcionario al servicio del Estado. Tampoco la creación literaria fue, al menos durante bastante tiempo, el objeto de sus anhelos. Siempre quiso ser músico —y de hecho lo fue, aunque con éxito insuficiente—; ensayó sus capacidades como director teatral en Bamberg y en Dresde, y en una anotación en su diario, datada el 16 de octubre de 1803, puede leerse esta pregunta: «¿habré nacido para pintor o para músico?»³², pues realmente era un caricaturista extraordinario. Y sin embargo fue la creación literaria quien consiguió que su figura llegue hasta nosotros cargada de un prestigio que no cesa de crecer a medida que la crítica desvela la profundidad de sus aparentemente sencillos escritos.

Por otra parte, su fama literaria, ni temprana ni excesivamente tardía, pues podría decirse que comenzó con su etapa berlinesa, a partir de 1814, reposaba, como la de su admirado Cervantes, mucho más sobre la estima popular que sobre la de las elites culturales. Así, mientras que un viajero sueco recogía en su diario de viaje por Alemania que un mozo del hotel en que se alojaba canturreaba fragmentos de la ópera *Ondina*, compuesta por Hoffmann sobre un relato de su amigo La Motte-Fouqué, y que las clases populares adoraban sus relatos³³, sabemos a partir de otras fuentes que en un círculo tan exquisito como el que se reunía en torno a Carl August Varnhagen von Ense y su esposa Rahel se le despreciaba olímpicamente en nombre del respeto hacia la obra de Goethe, que tan explícitamente se había pronunciado contra

³¹ En español existe una breve, pero bien documentada biografía de Hoffmann: BRAVO-VILLASANTE, C. (1973), *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*, Madrid, Nostromo. Merece destacarse el estudio introductorio de Ana Pérez a la edición española de las *Opiniones del gato Murr*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 9-121, que incluye una selecta bibliografía. En alemán resulta interesante, como casi todas las de su autor, la de SAFRANSKI (1984), aunque conviene completarla con la lectura de algunas obras más académicas.

³² Cit. En BRAVO-VILLASANTE (1973), p. 31.

³³ WAWRZYN, L. (1990), *Der Automaten-Mensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom Sandmann*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, pp. 9-10.

todo lo «romántico»³⁴. No puede pasarse por alto que el auténtico fastigio de la fama de Hoffmann no se produciría sino en pleno auge de la cultura burguesa y fuera de su patria, en la Francia que, por los buenos oficios de su amigo el médico y magnetizador Koreff, fue escenario de la primera edición de sus obras completas traducidas por Loève-Weimars³⁵.

Con estos datos se tiene la impresión de que para el protagonista de una biografía así la elección de la literatura es a lo sumo un mal menor. A esto es a lo que me refería en la segunda parte del título de este apartado, que, por cierto, está tomada en préstamo de los «Proverbios del Infierno» (1790-92) de William Blake³⁶. Por otra parte, creo que para quien ha tenido variadas experiencias como lector esto constituye a veces una garantía, pues muy a menudo los más brillantes atisbos sobre el presente aparecen de forma inconsciente e impremeditada, y eso es lo que hace fascinante una obra como la de Hoffmann que, aunque de forma involuntaria, se ve libre del *ennui de tout dire*, o *de tout expliquer*.

Dicho esto, conviene pasar ya al centro de la cuestión, es decir, al análisis de los textos más interesantes en la perspectiva de los objetivos, apenas pergeñados, de este trabajo. Me ocuparé en primer lugar del que lleva por título *Die Automate, Los autómatas*, publicado en 1814.

IV. LO QUE OCULTA EL AUTÓMATA.

Lo primero que hay que destacar es que este relato, a diferencia de otros del mismo autor, está basado en la observación de la realidad. Su arranque lo constituye la llegada a la ciudad en la que viven los protagonistas, los jóvenes Ludwig y Ferdinand, de un espectáculo cuyo elemento fundamental es un autómata parlante con la figura de un turco. Resulta evidente que Hoffmann se toma la libertad de fundir en una las dos máquinas antes referidas de Wolfgang von Kempelen; pero además, en el curso del relato, Ludwig se hace eco de las experiencias del propio Hoffmann, al mencionar su contemplación de

³⁴ OPPELN-BRONIKOWSKI, F. (1928), *David Ferdinand Koreff. Serapionsbruder, Magneteur, Geheimrat und Dichter. Der Lebensroman eines Vergessenen. Aus Urkunden zusammengestellt und eingeleitet von...*, Berlin-Leipzig, Paetel, p. 105.

³⁵ Sobre la recepción de la obra de Hoffmann en Francia véase CASTEX, P.-G. (1951), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, José Corti, pp. 42-56. También OPPELN-BRONIKOWSKI (1928), p. 149.

³⁶ «El progreso traza caminos rectos, pero los tortuosos caminos sin progreso son los caminos del genio». BLAKE, W. (2000), *El matrimonio del cielo y el infierno*, Madrid, Hiperión, p. 237.

unos autómatas en el arsenal de Danzig³⁷. En la época en que Hoffmann escribe su relato aún no se había descubierto la superchería de Kempelen, cuyo turco (fig. 2), en este caso mudo jugador de ajedrez, ocultaba en el interior de la mesa sobre la que se situaba el tablero a un verdadero jugador enano que manejaba las piezas con ayuda de imanes³⁸.

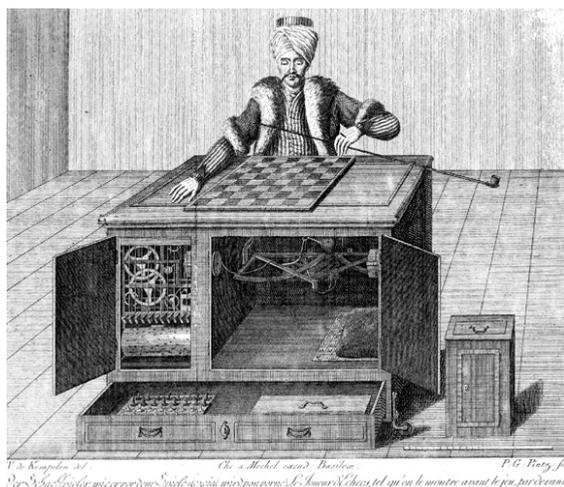


Fig. 2. El turco jugador de ajedrez de W. von Kempelen

³⁷ GENDOLLA (1992), pp. 152-153. El año anterior al de la publicación del relato Hoffman vio en Dresde varios autómatas de otros célebres constructores de este tipo de máquinas, J.G y F. Kaufmann: KREPLIN, D. (1957), *Das Automaten-Motiv bei E.T.A. Hoffmann*. (Tesis doctoral mecanografiada), Bonn, 1957, p. 12. En el relato, Ferdinand menciona al volatinero — *voltigeur*— de Enslar como «uno de los más perfectos autómatas que haya visto jamás». Cabe pensar que en él pudo basarse el célebre Jean-Eugène Robert-Houdin para su «Diavolo Antonio», «uno de los autómatas más simpáticos de este artifice»: ARIDJIS, C. (2006), *Topografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*, México, FCE, p. 178. Aunque la citada autora no señala esa posible influencia parece razonable apuntarla, pues el muñeco de Robert-Houdin era, también, un trapeceista, y su creador un apasionado lector de obras relativas a la materia, como Aridjis señala en las páginas 137-140 de su obra.

³⁸ La superchería sólo fue descubierta años más tarde, en los Estados Unidos, cuando el autómata era exhibido por Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), que lo había adquirido con fines crematísticos. Edgar Allan Poe escribió un relato casi periodístico sobre este evento, «Maelzel's chess player» (1836). Cfr. MRACEK, W. (2001), *Baron von Kempelen Schach- «Automat». Automaten und Androiden*, Auszug aus der Diplomarbeit am Institut f. Kunstgeschichte, Graz. <http://www.chess.at/geschichte/kempelen.htm> (15-11-2006)

En el relato de Hoffman el turco no juega al ajedrez, sino que habla. También esto está tomado de la realidad, pues en los años precedentes ya se habían organizado espectáculos con figuras parlantes. Johann Samuel Halle, profesor de la Academia Militar de Prusia, autor de una *Fortgesetzte Magie* en 7 volúmenes (1788-1802), fabricó el «Brahmín, u oráculo parlante», un muñeco que permanecía sentado y respondía a preguntas mediante un sistema de tubos a través del cual llegaba la voz de personas ocultas en un balconcillo inaccesible a las miradas del espectador³⁹, y Etienne-Gaspard Robert (Robertson) había utilizado el mismo sistema en sus célebres espectáculos de «fantasmagoría», más concretamente en el denominado «la mujer invisible» (fig. 3), que no era exactamente una fantasmagoría —es decir, uno de esos espectáculos visuales que le hicieron célebre en toda Europa— sino más bien un oráculo supuestamente mecánico⁴⁰.

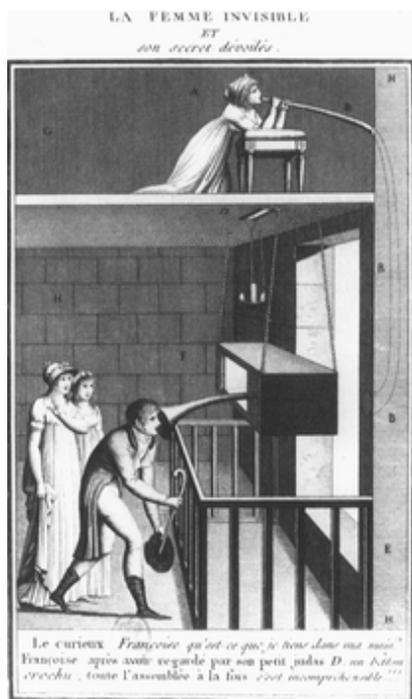


Fig. 3. Mecanismo del espectáculo «La femme invisible», de Robertson.

³⁹ STAFFORD (1994), pp. 102-103.

⁴⁰ ARIDJIS (2006), pp. 120-124.

Pero en *Los autómatas* se descarta desde el principio la posibilidad de algo tan tosco, aunque no la existencia de algún medio mecánico exquisitamente sofisticado, única explicación posible para que un ser humano pueda hablar a través del muñeco; pues lo que desde el primer momento queda radicalmente descartado es que éste piense por sí mismo las respuestas a las preguntas del público. En todo caso no es esto lo que interesa a Hoffmann, aficionado él mismo a las marionetas y a los autómatas, y capaz de fabricar juguetes mecánicos para los hijos de su amigo Hitzig⁴¹. Así, aunque hace alabar a Ferdinand el desconocido sistema que permite a su creador estar en contacto con el autómata, inmediatamente pone en sus labios esta declaración:

Pero lo que más me asombra y lo que en verdad me atrae es el poder espiritual de ese ser humano desconocido en virtud del cual parece penetrar en el fondo del espíritu del que hace la pregunta: y es que en las respuestas existe a menudo una agudeza y al mismo tiempo un espantoso claroscuro que las convierten en oráculos, en el sentido estricto de la palabra⁴².

No olvidemos la fecha en que Hoffmann compuso y publicó su relato: 1814, es decir, dos años después de otro del que me he ocupado en otro lugar: «El magnetizador»⁴³. Como la mayoría de sus contemporáneos, Hoffmann estaba fascinado por las posibilidades del magnetismo animal, y no me cabe la menor duda de que está pensando en él cuando menciona, en la frase citada, ese «poder espiritual» que «parece penetrar en el fondo del espíritu» de un

⁴¹ Este es un aspecto de la personalidad de Hoffmann muy bien documentado. El poeta danés Öhlenschläger describió de mano maestra una sesión de la tertulia de «los hermanos de San Serapión», de la que Hoffmann era el alma, en la que nuestro autor acompaña con una marioneta «de las que tenía un armario lleno» un relato que él mismo refiere a los contertulios habituales. Cit. en OPPELN-BRONIKOWSKI (1928), p.74. Se ha identificado con facilidad a Hoffmann como el padrino Drosselmeier de *Nussknacker und Mausekönig* (*El cascanueces y el rey de los ratones*), siendo la pareja de niños del relato el reflejo de los destinatarios del mismo, los hijos del matrimonio Hitzig.

⁴² HOFFMANN, E.T.A. (1988 a), *Los autómatas*, en *Los hermanos de San Serapión, II*. (Ed. de Celia y Rafael Lupiani y Julio Sierra). Madrid, Anaya, p. 71. Cito por esta edición después de cotejar cada fragmento con la edición electrónica de las obras de Hoffmann disponible en el Projekt Gutenberg. El lector podrá comprobar que en algún caso el texto de la traducción está modificado. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap331.htm> (20-02-2007) (p. 31 de dicha edición).

⁴³ MONTIEL, L. (2003), Primera mirada sobre el lado oscuro del magnetismo: El magnetizador, de E.T.A. Hoffmann. En: MONTIEL, L.; GONZÁLEZ DE PABLO, A. (Coords.) *En ningún lugar. En parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp.143-170.

tercero. Y —como también es habitual entre los artistas de la época— espontáneamente compara el comportamiento de los sonámbulos con el de los autómatas⁴⁴. En este caso el sentido de la comparación es el opuesto: aunque no lo mencione, el escritor parece estar pensando en el magnetismo animal, o en lo que quiera que se esconda tras ese nombre, como única explicación posible a lo que de verdad intriga a sus personajes en el relato, más allá de la pura habilidad mecánica del constructor. Que se trate de una historia de ficción no hace sino apoyar mi convicción de que a Hoffmann le interesa todavía el magnetismo animal, y bastante más que las máquinas semovientes, puro pretexto en este caso para formular de nuevo la pregunta sobre las posibilidades —positivas y negativas— de esa supuesta fuerza natural que, para Hoffmann, una vez más⁴⁵, tiene un carácter preponderantemente psíquico, «espiritual». Precisamente en ese mismo sentido se manifiesta Ludwig, el coprotagonista del relato, al avanzar una interpretación de las dotes proféticas del turco. Ludwig postula la existencia de una «influencia psíquica» que se realiza a través de una desconocida «conexión espiritual», y declara estar convencido de que

... es la fuerza psíquica que pulsa las cuerdas de nuestro interior (...) quien las hace vibrar y sonar de tal modo que percibimos claramente un acorde puro. Y somos nosotros mismos quienes nos damos las respuestas, al percibir en nosotros y comprender la voz que un principio espiritual ajeno a nosotros ha despertado⁴⁶.

En próximas ocasiones volveremos a comprobar la sensibilidad de Hoffmann hacia la idea, más tarde desarrollada por el psicoanálisis, de la proyección de los contenidos psíquicos del propio inconsciente, según la cual nos representamos como ajeno lo que procede de una parte desconocida o rechazada de nuestra propia psique. En «Los autómatas» se sostiene, desde luego, la tesis de que el muñeco mecánico actúa, en el mejor de los casos, como esos espejos transparentes sólo por un lado que se ven tan a menudo en las películas policíacas: transparente por el lado del que obra poniendo en marcha ese tipo de actividad psíquica —el magnetizador, el «oráculo»— y reflectante del lado del que cree escuchar un mensaje ajeno, cuando en realidad está escuchándose a sí mismo. Por cierto que esto constituye un paso adelante en la historia de la relación literaria entre magnetismo animal y cibernética, pues ya no se trata solamente de equiparar al sonámbulo y el autómata, sino de permitir la irrupción de lo psíquico desconocido a través de un mediador que es sólo «cuerpo», mera materia. Extraordinaria

⁴⁴ SAUER (1983), pp. 200, 204.

⁴⁵ Cfr. MONTIEL (2003), pp. 153-154, 161.

⁴⁶ HOFFMANN (1988a), p. 82. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap332.htm> (p. 32)

argucia del mayor calado psicológico: la singularización del cuerpo-materia permite a Hoffmann liberar de forma inédita el cuerpo-espíritu.

Más allá de las declaraciones de los personajes protagonistas, el devenir del relato no hace sino apoyar esta interpretación. Alguien comenta a Ludwig y Ferdinand que el actual poseedor e ingeniero de la máquina es un cierto profesor X que vive en la ciudad, y los amigos deciden visitarle para intentar satisfacer su curiosidad. La visita a este personaje parece tomada del relato que Goethe hizo de la suya en 1805 a uno de los más conspicuos propietarios de autómatas alemanes, el profesor de Física y Química de la Universidad de Helmstedt, Gottfried Christoph Beireis (1730-1809), individuo singular, que pasaba por alquimista (fig. 4), y que llegó a adquirir algunos de los famosos autómatas de Vaucanson⁴⁷. Lo mismo que para el autor del *Fausto*, para los protagonistas del cuento de Hoffmann, la experiencia resultará decepcionante. En el relato, el viejo profesor se limita a mostrarles las habilidades de sus máquinas que hacen música, pero sin que en ningún momento se sugiera siquiera la posibilidad de llegar más lejos de la pura mecánica⁴⁸. La visita no hace sino confirmar la diatriba de Ludwig contra la música mecánica, cuyo núcleo lo constituyen las frases que cito a continuación:

¿Son acaso únicamente los ágiles y elásticos dedos en los instrumentos de cuerda o el hálito que fluye de la boca en los de viento quienes consiguen extraer los sonidos que nos embargan con tan poderoso encanto(...)? ¿No es más bien el sentimiento quien, sirviéndose sólo de esos órganos físicos, da vida a lo que suena en su interior (...)? La ambición de los mecánicos por imitar cada vez en mayor medida los órganos humanos con el fin de producir notas musicales o de sustituirlos por medios mecánicos es, desde mi punto de vista, la guerra declarada al principio espiritual (...) Precisamente por eso la más perfecta máquina de este tipo, según los conceptos mecánicos, es también para mí la más despreciable, y un simple organillo, que no busca en lo mecánico más finalidad que la mecánica, será siempre mejor que el flautista y la tocadora de armónica de Vaucanson⁴⁹.

⁴⁷ KRÄTZ, O. (1998), *Goethe und die Naturwissenschaften*, München, Callwey, pp. 132-139.

⁴⁸ Tanto esta circunstancia como el escaso, por no decir nulo aprecio de Goethe por la colección de Beireis, han sido esgrimidas, a mi juicio con acierto, como argumento en contra de la hipótesis de que Hoffmann escribiera sobre autómatas porque estuvieran de moda. No conviene olvidar, además, que la moda de los autómatas tenía, en la ocasión, más de cincuenta años de antigüedad. GENDOLLA (1992), pp. 64-65.

⁴⁹ HOFFMANN (1988a), p.86. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap332.htm> (p. 32). Este combativo fragmento parece un anuncio del célebre texto de Walter Benjamin sobre La obra de arte en la época de su reproducción mecánica, de 1936.



Fig. 4. Gottfried Christoph Beireis, coleccionista de autómatas musicales, probable modelo para el Profesor X. de *Los autómatas*.

Al final del relato Ferdinand descubrirá casualmente el secreto del profesor: en el jardín de una casa de las afueras, su hija —el amor platónico de Ferdinand; un amor destinado a no consumarse nunca, como el relato nos hace saber— canta en secreto con una voz maravillosa, que nada tiene que ver con los lamentables prodigios de aquellos autómatas en quienes no puede habitar el espíritu. Y, según nos informa el autor, en ese jardín que parece «un laboratorio lleno de secretos»⁵⁰ es donde el profesor se libra a sus verdaderas investigaciones, que tienen por objeto alcanzar esa música sublime que las máquinas nunca conseguirán producir. Definitivamente, los autómatas sirven a Hoffmann, al menos en este cuento, para hablar del espíritu.

V. PROMETEO DESENCADENADO

Pero sin duda el más famoso de los cuentos «de autómatas» salidos de la pluma de Hoffmann es *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1815, publicado en 1817), acerca del cual ha podido escribirse recientemente que «el

⁵⁰ HOFFMANN (1988a), p. 91. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap332.htm> (p. 32)

número de estudios [a él dedicados] ha alcanzado tal medida en los últimos años que podría considerarse [su] interpretación como una auténtica subespecialidad de la ciencia de la literatura, en la que participan los defensores de todas las orientaciones posibles»⁵¹. Sin duda el responsable de esto es Sigmund Freud, quien a través de su conocido texto *Das Unheimlich* (1919, traducido al español como «Lo siniestro» o «Lo ominoso»), le otorgó una resonancia de la que carecen otras narraciones no menos interesantes desde el punto de vista psicológico.

En este relato el autómatas aparece tardíamente, aunque no por ello es su papel menos importante. Pero el contexto en el que Hoffmann sitúa esta figura es más ambicioso y complejo que el de la historia precedente. Cuando el autómatas —la muñeca mecánica llamada Olimpia— irrumpe en la vida del protagonista, el estudiante Nathanael, ya está en curso una historia en la que el personaje fundamental es un ser humano, el abogado Coppelius, a quien el protagonista teme reencontrar bajo la figura de un italiano fabricante y vendedor de instrumentos ópticos de nombre Coppola, años después de producirse el incidente aciago que envenenó su infancia, en el que Coppelius se vio implicado de manera decisiva. En *Der Sandmann* la muñeca mecánica cobra toda su importancia en la perspectiva que le otorga su relación con Coppelius y, a través de ella, con la experiencia traumática vivida por Nathanael en la infancia, así como con su personalidad adolescente. Esta circunstancia es sin duda lo que dio pie a la interpretación de Freud, que discutiré más por lo menudo en el próximo trabajo. En la perspectiva de este estudio cumple la misma función que los diálogos de los personajes en *Los autómatas*: poner de relieve que la estructura semoviente actúa como un revelador fotográfico, como recurso que saca a la luz *forzosamente* lo escondido.

La historia comienza con las cartas dirigidas por Nathanael, a la sazón estudiante en una universidad distante de su casa natal, a su amigo Lothar y a su prometida Clara, hermana del anterior, en las que descubre su malestar, producido por la noticia de la existencia de ese Coppola cuyo nombre resucita en él el odiado y temido de Coppelius. Este, amigo de su padre, o más bien detentador de un cierto poder sobre él, visitaba a menudo la casa familiar y compartía la mesa, explotando sádicamente en ella la repugnancia que su aspecto causaba a los niños, por ejemplo tocando con sus odiosas manos los bocados más agradables, forzándoles así a renunciar a ellos. Cuando se presentaba de noche, la madre obligaba a los niños a irse a la cama bajo la ame-

⁵¹ Del «*Nachwort*» de la edición de obras de Hoffmann realizada por la editorial Reclam. Cit. en: [http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Sandmann_\(Hoffmann\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Sandmann_(Hoffmann)) (18-01-2007).

naza de la llegada del «hombre de la arena», denominación ésta que, por pura lógica, Nathanael asocia al personaje del abogado. Interrogada respecto del significado de tal nombre la madre suministra una explicación sencilla y desprovista de contenidos temibles: se trataría de una simple metáfora relativa a la sensación de picor en los ojos que se experimenta cuando se tiene sueño. Pero el ama les refiere un cuento terrible, según el cual el hombre de la arena es un individuo que, cuando descubre a niños que no duermen a su hora, les arroja puñados de arena a los ojos, de manera que éstos se desprenden sangrando de sus órbitas; entonces los mete en un saco y se los lleva a sus hijos, que viven en la luna y están dotados de un pico curvo con el que se alimentan de dichos órganos. Cuando Nathanael decide esconderse una noche en la cocina para ver qué es lo que hacen juntos su padre y Coppelius descubre que practican una suerte de alquimia (así la llama Hoffmann, aunque el método empleado sólo comparte con la alquimia el uso del fuego). Un grito de pánico desvela su escondrijo y corre el riesgo de ser sacrificado por Coppelius en pro de su dudosa obra, pues primero pretende éste arrancarle los ojos y luego, ante las súplicas del padre, se contenta con «estudiar» el juego de sus articulaciones de manos y pies, luxándolas dolorosamente⁵².

En este punto debo rectificar, al menos parcialmente, mi anterior declaración sobre la tardía aparición del autómata en la narración. De hecho aparece ya en este punto bajo la figura, imaginada por la mirada anatómica, del hombre construido a partir de piezas ensambladas. Coppelius y el padre de Nathanael intentan fabricar un homúnculo; eso es lo que manifiestan las tareas junto al horno y la aparición de chispas que parecen cabecitas humanas sin ojos, que motiva la insatisfecha y bárbara queja de Coppelius: «¡Vengan ojos! ¡Vengan ojos!». Y ya que la alquimia no consigue su objetivo, el satánico abogado se vuelve hacia la mecánica, pareciendo resignarse a pasar del homúnculo al muñeco animado, si bien tampoco este nuevo campo parece al alcance de sus fuerzas, como muestra su comentario al sádico experimento

⁵² Una estudiosa de la obra hoffmaniana ha relacionado esta escena con otra, expuesta de forma cómica, pero en el fondo también inquietante: el relato de un sueño por el personaje del pintor Bickert en *El magnetizador*. En ella Bickert describe cómo se veía a sí mismo como marca de agua en un papel y cómo un poetaastro, cuyo nombre no menciona, jugaba con él descomponiendo su figura y dibujando sus miembros en los lugares más inverosímiles del cuerpo. Llama la atención de que, para referirse a él sin mencionar su nombre ni repetir torpemente «el poetaastro», Bickert le llama en una ocasión «el Satán anatómico». ¡Un argumento a añadir a todos los señalados por Mandressi (MANDRESSI (2003), pp. 228-239) a favor de la ubicuidad de la anatomía en el imaginario moderno!. SAUER (1983), p. 210. En el mismo sentido DRUX (1986), p. 86.

realizado sobre el cuerpo del niño: «Hay algo que no cuadra. ¡Con lo bien que estaba! ¡El Viejo sabe hacerlo!»⁵³.



Fig. 5. Dibujo de Hoffmann que representa la escena en la que Nathanael descubre el trabajo secreto llenado a cabo por su padre y Coppelius en *El hombre de la arena*.

El estudiante Nathanael es consciente de que su turbación actual procede de la irrazonable asociación entre dos personajes motivada por la similitud de sus nombres; pero esto, lejos de tranquilizarle, no hace sino inquietarle aún más, pues le manifiesta hasta qué punto su pensamiento racional dista de poder actuar de manera autónoma:

Continuamente hablaba de cómo el hombre, creyéndose libre, era, sin embargo, tan sólo juguete de las fuerzas oscuras. Insistía en que es inútil rebelarse contra ello, y que hay que aceptar humildemente lo que el destino haya establecido. Llegaba hasta el punto de afirmar que era una locura pensar que en el arte y en la

⁵³ HOFFMANN, E.T.A. (1987), *El hombre de la arena*. En *Nocturnos*. (Ed. de Celia y Rafael Lupiani). Madrid, Anaya, p. 28. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman2.htm> (20-02-2007) (p. 2 de dicha edición).

ciencia uno creaba siguiendo su propia voluntad, pues el estado de inspiración en el que ello es posible no es algo —decía— que viene de nuestro interior, sino que es obra de un principio superior situado fuera de nosotros⁵⁴.

Encontramos en este texto ecos de las tesis sostenidas en *Los autómatas*, pero el tono es muy diferente. Mientras que Ludwig —y por extensión Ferdinand— postulaban la autonomía, al menos relativa, de un inconsciente que no deja de ser propio, Nathanael, impulsado sin duda por la fuerza coactiva de ese «espíritu» que actúa sobre él, no puede concebirlo como íntimo, sino como foráneo; y aunque el final de la frase lo presenta con tintes positivos, al hablar de la inspiración poética, lo cierto es que su comienzo es notablemente más negativo: el ser humano como «juguete de fuerzas oscuras»; es decir, como autómata gobernado por un poder ajeno. Clara intenta hacerle cambiar su punto de vista esgrimiendo para ello el mismo argumento que el Ludwig de *Los autómatas*:

Sí, Nathanael, tienes razón. Coppelius es un principio maligno y hostil, capaz de ocasionar desgracias, como un poder infernal que entra ostensiblemente en la vida, pero sólo en el caso de que tú no le destierres y le echés de tu mente y de tus pensamientos. Mientras sigas creyendo en él, el también *existe* y actúa; su único poder es tu fe en él⁵⁵.

Pero su tentativa no tendrá éxito, como sabe quien conozca el relato. En primer lugar, el escaso eco que sus palabras despiertan en Clara —o más exactamente, el eco indeseado, por discrepante— llevará a Nathanael a distanciarse de ella, a la que, en un alarde de inversión de papeles, llegará a llamar «maldita autómata sin vida»⁵⁶ poco antes de enamorarse de Olimpia, la muñeca mecánica fabricada por el profesor Spalanzani con la inestimable ayuda de Coppola. Como veremos, esto dista de ser un mero artificio literario. Pero volvamos al relato.

Decepcionado por la incapacidad de su amada para comprenderle, para ponerse en su lugar —así al menos lo ve él— Nathanael vuelve a la ciudad en la que estudia, donde se produce el encuentro con Coppola, y a través del

⁵⁴ HOFFMANN (1987), p. 38. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman4.htm> (p. 4).

⁵⁵ HOFFMANN (1987), p. 39. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman4.htm> (p. 4).

⁵⁶ HOFFMANN (1987), p. 41. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/sandmann/sandman5.htm> (p. 5).

catalejo que éste le vende, con Olimpia⁵⁷. Ante la sorpresa, y a menudo el regocijo, de quienes le rodean, Nathanael se enamora de la muñeca que, como es lógico, no le contradice en nada. Pero este apunte sobre el narcisismo del personaje debe, también, quedar para mejor ocasión. De momento Olimpia nos interesa tan sólo como autómeta, y como contrafigura de aquella que, paradójicamente, ha sido tildada de autómeta por el protagonista.

En esta perspectiva es muy esclarecedor lo que señala uno de los innumerables estudiosos de la obra hoffmaniana⁵⁸. Según dicho autor, el escritor busca deliberadamente esta ambigüedad porque sabe que existe. La sociedad moderna se ha dado a sí misma unos códigos de conducta en los que se reconoce y de los que se siente orgullosa; uno de ellos es el que impone la distancia entre los cuerpos, la contención en los movimientos y actitudes corporales. Desde el Barroco los hombres y mujeres parecen tener como modelo de sus actitudes sociales a las marionetas: vestidos rígidos, movimientos mecánicos... Incluso en un ambiente en el que se tolera un cierto contacto entre los cuerpos, como el baile, éste es rígido y está reglamentado; ejemplo máximo, el minué. Por eso hay que considerar una acertada ocurrencia de Hoffmann que la circunstancia elegida para propiciar el autoengaño de Nathanael sea precisamente un baile, donde la rigidez de movimientos de Olimpia, advertida también por el protagonista, resulta menos chocante.

El resto es conocido. Pese a las advertencias de un bienintencionado compañero, Nathanael persiste en su enamoramiento de Olimpia, hasta que descubre lo que no ha querido ver al presenciar la destrucción de la muñeca por sus creadores, que se la disputan violentamente. Enloquecido, pasa una temporada en un asilo hasta que, supuestamente curado, vuelve con sus amigos para, en un arrebato provocado por la supuesta visión de Coppelius en su ciudad, intentar precipitar a Clara desde lo alto del campanario de la iglesia —lo que no consigue gracias a la intervención de Lothar— y darse muerte a sí mismo arrojándose al vacío.

Muchos temas quedan por interpretar en esta historia, relacionados con la mirada, y por ello objeto del trabajo ya anunciado. En la perspectiva del presente estudio, lo que más nos interesa son dos asuntos. Uno de ellos es la denuncia hoffmaniana de la «mecanización» del cuerpo y de la vida de los seres humanos. Como complemento a la ya referida interpretación basada en el

⁵⁷ Una vez más me veo obligado a remitir al lector interesado en este tema —el de la visión, el de la mirada— al proyectado trabajo que debe complementar a éste.

⁵⁸ GENDOLLA (1992), pp. 16-18. Se declara deudor en este punto de Norbert Elias en su célebre estudio sobre el proceso de civilización. Cfr. ELIAS, N. (1989), *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

pensamiento de Norbert Elias se ha avanzado otra que se atiende más específicamente a los aspectos materiales de la cultura burguesa, y más explícitamente a la configurada por la revolución industrial. Es evidente que Hoffmann no fue, ni podía haber sido, un «escritor social» del tipo de los que producirá el siglo XIX bastantes años después. Pero, como artista, seguramente era sensible a ciertos cambios significativos que comenzaban a producirse en su época, a su alrededor. Sin duda conocía la naciente industrialización y la correlativa mecanización de buena parte del trabajo humano. Se ha señalado, con acierto a mi parecer, que el primer gran constructor de autómatas, Vaucanson, abandonó esta práctica «inútil» para convertirse en director de las sederías reales de Francia, para las que inventó un telar mecánico⁵⁹; mecánico, y «mecanizador» de los movimientos del obrero que lo manejaba, habría que añadir. Así, tanto si pertenecen a la clase que puede permitirse participar en un baile de etiqueta como si se encuadran en esa otra crecientemente sometida al trabajo mecánico, los hombres y mujeres que Hoffmann contempla con su aguda mirada parecen estar habitados por un muñeco invisible más que por un espíritu, término éste que sólo transitoriamente volverán a poner de moda los románticos⁶⁰. Y ya hemos visto de qué modo nuestro autor llega a aplicar la metáfora mecanicista a los seres humanos de carne y hueso: Clara, plena de sano sentido común burgués, es acusada por el poeta Nathanael de ser un «autómata sin vida»⁶¹, de modo que éste, víctima de la confusión, o más bien del desánimo, terminará cayendo en los inanimados brazos de la muñeca de madera.

Pues, en efecto, Nathanael es un hijo de su tiempo. Pero un hijo hipersensible, pues es un artista. Por eso oscila entre el descubrimiento del autómata en el ser humano y la ceguera ante un autómata real que le brinda una errónea posibilidad de fuga hacia un mundo —*su propio* mundo— ideal. Y que, en efecto, la locura de Nathanael es, así mismo, la de su época, nos lo muestra el comienzo del relato, la escena nocturna de la que arranca todo el sufrimiento psíquico del personaje. Su padre y Coppelius practican a escondidas la alquimia, con la inequívoca intención de crear un homúnculo; pero sus productos permanecen inanimados, sin ese testimonio de la vida que es la mirada, que

⁵⁹ GENDOLLA (1992), p. 61.

⁶⁰ La actitud de la Ilustración hacia el espíritu fue caracterizada de mano maestra por Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) en el deslumbrante aforismo 576 del «cuaderno F»: «Por entonces, cuando el alma aún era inmortal». LICHTENBERG, G. Ch. (1990), *Aforismos*, Ed. a cargo de J.J. del Solar. Barcelona, Edhasa, p. 160.

⁶¹ Esta acusación, que dista de ser baladí, o un mero síntoma de la locura de Nathanael, será estudiada con detalle en el próximo trabajo.

hace gritar, frustrado, al abogado: «¡Vengan ojos! ¡Vengan ojos!»; y en el colmo de su decepción, interrogar a la vida misma con las preguntas de la mecánica, manipulando sin piedad las articulaciones del niño⁶². En esta escena el artista pone ante nuestros ojos la evolución histórica de la pretensión prometeica del ser humano que quiere convertirse en un dios mediante lo que, sobre todo, caracteriza a la divinidad: crear vida. En tiempos de Hoffmann la alquimia se encuentra en franca retirada, y es la mecánica quien ha tomado el relevo: recordemos los premios convocados por las academias tras la conmoción originada por el pato de Vaucanson, así como esa consagración del cuerpo-mecano que representa el *Frankenstein* de Mary Shelley. Y recordemos, también, al modelo del profesor X de *Los autómatas* —cuyo jardín era «como un laboratorio lleno de secretos»—, Gottfried Christoph Beireis, alquimista y coleccionista de ingenios mecánicos, entre otros algunos de Vaucanson.

VI. EL BIPODER, LO SINIESTRO.

Muchos temas quedan aún por desarrollar, y otros, sólo parcialmente desarrollados, gozarán aún de aclaraciones suplementarias. No puede, por ejemplo, pasarse por alto que el propio Hoffmann, como ya he señalado, fuera aficionado a construir muñecos automáticos, retratándose a sí mismo en esta faceta como el padrino Drosselmeier de *Cascanueces*, y también, aunque la identificación no es tan explícita, como el maestro Abraham Liscow del *Gato Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr* —*Opiniones del gato Murr sobre la vida*—, 1819-1821)⁶³, lo que ha llevado a algún autor a advertir que, de algún modo, nuestro fantaseador también se veía a sí mismo, en tanto que creador de vidas ficticias, como una especie de profesor X, aunque de un género muy diferente⁶⁴. En todo caso sus

⁶² GENDOLLA (1992), pp. 172-173.

⁶³ Como es sabido, el alter ego de Hoffmann en esta novela es Johannes Kreisler, aunque hay no pocos rasgos del escritor en el maestro Abraham. Dada la abrumadora cuantía de estudios hoffmanianos ignoro si alguien habrá señalado que, en algún aspecto, el maestro Abraham recuerda también a Goethe; por ejemplo, en su faceta de forzado organizador de fiestas cortesanas para el príncipe.

⁶⁴ Como ya he advertido la práctica totalidad de los estudiosos de la obra de Hoffmann ha reconocido esta proyección de su propia personalidad sobre sus personajes. Drosselmeier y Coppelius son abogados de día y creadores de vidas ficticias en sus ratos libres, preferentemente de noche, como el mismo Hoffmann, aunque sin duda él mismo sabía muy bien dónde radicaba la diferencia entre sus criaturas y las fallidas del más negativo de sus socios en estos menesteres. Drosselmeier es, en palabras de Gendolla, «un Coppelius amistoso»; (GENDOLLA

propios «autómatas» tienen poco que ver con aquellos que retrata como tales en sus historias, así como con los que pueden visitarse en las galerías. Los de Hoffmann están mucho más al servicio del espíritu que de la habilidad técnica, de modo que el Ludwig de *Autómatas* puede decir, como corolario de su visita al arsenal de Danzig, «prefiero mi cascanueces»⁶⁵; un cascanueces como el que, dos años después, cobraría vida con la sangre de la pequeña Marie en el relato homónimo⁶⁶. El muñeco mecánico es, a su juicio, un mero sucedáneo, el sustitutivo inventado por una cultura que, habiéndose separado de forma creciente de la naturaleza, cae como sin quererlo —como se cae enfermo— en una torpe mímica que no soporta la confrontación con la realidad. En otro relato infantil, *El niño extranjero* (*Das fremde Kind*, 1817), los muñecos mecánicos resultan atractivos en el interior de la casa de campo en la que viven; pero cuando los pequeños protagonistas del relato —otra vez un calco de los niños Hitzig— salen al aire libre, los juguetes pierden todo su interés, aniquilados, si así puede decirse, por la fascinante naturaleza⁶⁷.

Pero esta «desnaturalización» —o dicho de otro modo, este «proceso de civilización» en el sentido de Elias— tiene un correlato temible: el de la aparición de ese «biopoder» al que, citando a Foucault, hacía referencia al comienzo, que no puede sino beneficiarse de esa conversión del cuerpo en autómata; del cuerpo, y no sólo de él, si se admite —aunque sólo sea con un propósito heurístico— la noción de espíritu, o al menos la existencia de una psique que, precisando de la materia para existir, tiene una condición diferente. En este sentido el hombre-autómata surgido a la vez de la «mirada anatómica» y de la tecnificación de la existencia representa un peligro para el ser humano sin calificativos porque, como el muñeco mecánico, lleva escondidos en su interior los instrumentos que le hacen desarrollar su programa. Como dice en términos psicológicos uno de los autores citados, «ha interiorizado —en sentido literal— su dependencia»⁶⁸. Así, el final del «proceso de civilización» estudiado por Elias sería «la transformación de la psique en un aparato susceptible de

1992, p. 188); pero el destino del aprendiz de poeta Nathanael en «El hombre de la arena» muestra bien a las claras hasta qué punto el escritor era consciente de las ambigüedades de su propia actividad creativa. Volveré sobre este tema en el próximo artículo.

⁶⁵ HOFFMANN (1988 a), p. 79. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap331.htm> (p. 31)

⁶⁶ HOFFMANN, E.T.A. (1988 b), *El cascanueces y el rey de los ratones*, en *Los hermanos de San Serapión, I*. Edición de Juan Tébar, Celia y Rafael Lupiani., Madrid, Anaya, p. 88. <http://gutenberg.spiegel.de/etahoff/serapion/serap241.htm> (22-02-2007) (p. 21)

⁶⁷ KREPLIN (1957), p. 26.

⁶⁸ DRUX (1986), p. 101.

control»⁶⁹, lo que resulta tanto más sencillo cuanto más inatacable parezca el modelo mecanicista⁷⁰.

No caeré en el error de hacer de Hoffmann un foucaultiano *avant la lettre*. Dudo incluso que fuera consciente de esta implicación perversa del proceso que critica desde el interior del mismo, sin disponer de la distancia de la que hoy disfrutamos para contemplarlo. Pero el desgarrado testimonio de Nathanael acerca de su falta de autonomía psíquica, tan razonable —y psicológicamente— desmontado por Clara desde la teoría aún no enunciada de la proyección, se nos presenta hoy como un inteligente atisbo de esa peligrosa deriva.

Este es el cuerpo que la mirada anatómica ha mostrado al escritor. Queda pendiente el trabajo sobre la mirada misma.

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2007

Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2007

⁶⁹ GENDOLLA (1993), p. 55. Hoffman era extraordinariamente sensible frente a esta posibilidad que, como he señalado en otros puntos del texto, así como en un trabajo precedente, parecía especialmente al alcance del magnetismo animal. Cfr. MONTIEL (2003), pp. 156-157

⁷⁰ La metáfora mecánica habría alcanzado, según este autor, su mayor éxito al conseguir que el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, cometiera lo que bien podría llamarse un acto fallido: acuñar el término «aparato psíquico». GENDOLLA (1993), p. 55.