

E.T.A. Hoffmann y Théophile Gautier

CARMEN FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
Universidad de Oviedo

En unos artículos publicados en 1906 y 1907¹ Marcel Breuillac es uno de los primeros estudiosos franceses en analizar la introducción y la repercusión de las obras de Hoffmann en Francia. Hoffmann fue conocido en este país solamente después de su muerte y Marcel Breuillac se extraña de la ausencia, durante años, del nombre de Hoffmann en la prensa francesa. Cuando en 1823 aparece por fin una obra del autor alemán, lo hace de la mano de un extraño personaje literario, Henri Delatouche, y bajo la forma del plagio: Delatouche traduce el cuento de Hoffmann *Mademoiselle de Scudéry* cambiando casi únicamente el título por el de *Olivier Brusson* pero publicándolo sin nombre de autor y con una introducción en la que declaraba haber desarrollado las acciones y los caracteres a partir del resumen de unos hechos transmitido por un filósofo extranjero. Contra las acusaciones de plagio Delatouche se defenderá con un argumento que si bien no le exculpa en absoluto de su singular empresa literaria sí nos deja constancia de un hecho histórico: "Mais, direz-vous, pourquoi manque-t-il au frontispice d'*Olivier Brusson* le nom de l'auteur original? Parce que nous l'ignorions tous. Monsieur Hoffmann était, en 1823, parfaitement inconnu en France"². También en 1829 se publican *Los elixires del diablo* atribuyendo la obra a un tal C. Spindler.

Pierre-Georges Castex³ sitúa la verdadera introducción de Hoffmann en Francia en 1828, fecha en la que se publica en la revista *Le gymnase* uno de sus cuentos menores, *El arco del barón de B.*, con firma del autor alemán. Pero es, ese mismo año, un artículo de Jean-Jacques Ampère en la revista *Le Globe* lo que desvela al

1. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 13 (1906), 14 (1907).

2. Carta de Delatouche citada por Champfleury en *Hoffmann. Contes posthumes* y recogida por Breuillac, opus cit. p.429.

3. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951.

público francés su originalidad. Dando cuenta de una biografía de Hoffmann llevada a cabo por el alemán Julius-Edouard Hitzig, Ampère declara su admiración por el genio de Hoffmann, por la combinación de una imaginación vigorosa con la claridad de espíritu, por la mezcla de lo melancólico y lo bufón y no duda en compararlo a Callot, a *Las mil y una noches* y a Walter Scott, comparación que éste último no podría suscribir de ningún modo pues Scott luchó contra la penetración de Hoffmann en Francia y contra lo que consideraba un género inferior y caprichoso, absurdo e inverosímil. Se entabla entonces una lucha entre Scott y los partidarios de Hoffmann en Francia que tiene como escenario principal la *Revue de Paris* tribuna de los admiradores del escritor alemán que comienzan a publicar en esta revista artículos, traducciones y estudios biográficos. Hacia finales de 1829 son conocidos en Francia la mayor parte de los cuentos de Hoffmann en cuya popularización, tanto Breuillac como Castex, destacan el papel jugado por dos personas. En primer lugar, el doctor alemán Koreff, instalado en París en 1822, año de la muerte de su amigo íntimo Hoffmann. Koreff, buen conocedor de la literatura alemana, artista y poeta, profesaba las doctrinas del magnetismo animal y, frecuentador asiduo de los salones parisinos, introdujo en ellos a Hoffmann. En segundo lugar, Loève-Veimars a quien el doctor Koreff transmitió múltiples datos sobre la vida de su amigo y a quien, quizás, animó para traducir su obra. Para el famoso editor Renduel, Loève-Veimars emprendió esta tarea de traducción en veinte volúmenes, publicados entre 1829 y 1837, y cuyo prefacio firmaba sorprendentemente Walter Scott, sin duda por una imposición publicitaria del editor. Scott retomaba en él los ataques de su artículo de 1829 y declaraba taxativamente que las imaginaciones del alemán más se parecían a los desórdenes causados por el uso del opio que a creaciones poéticas y que tales invenciones febriles debían ser objeto de estudio de la medicina y no de la crítica literaria.

Este prefacio suscitó airadas críticas contra su autor. En cambio, la traducción de Loève-Veimars acompañada, para mitigar el efecto del prefacio, por un "Avertissement" que ponía en tela de juicio el método crítico de Scott y preparada por una hábil campaña de prensa, fue muy bien acogida por el público. Sin duda no fueron ajenas a esta buena acogida las libertades que el traductor tomó con la obra de Hoffmann, adaptándola al gusto francés sin perder con ello el carácter fantástico, dejando de lado las particularidades del estilo de Hoffmann para crear un estilo más "puro" que fuese bien recibido por lectores franceses, suprimiendo pasajes y prescindiendo de algunos cuentos. En cualquier caso, el éxito de esta traducción dio origen a otras y en 1830 Toussenel se propone editar otra traducción de las obras completas, empresa inacabada al igual que la llevada a cabo por Henry Eg-

mont. Los editores prefirieron a partir de entonces publicar partes o traducciones fragmentarias de los cuentos de Hoffmann que se sucedieron entre 1832 y 1850.

Podemos preguntarnos cuál fue la verdadera razón de este favor del público y de la crítica. Hoffmann aportaba un elemento nuevo en el panorama literario, lo que Jean-Jacques Ampère en su artículo ya citado llamó "le merveilleux naturel". Frente a lo maravilloso tradicional ya en desuso, lo maravilloso mitológico o alegórico, o lo maravilloso "mecánico" a la manera de Ann Radcliffe en el que se suceden apariciones y prodigios, Hoffmann inauguraba un nuevo género en el que lo maravilloso se desarrolla entre hombres y no espectros, en situaciones de la vida cotidiana en las que se insinúa lo extraño, la alucinación y la locura. Para Marcel Schneider la expresión de Ampère "le merveilleux naturel" sería sinónimo hoy de "le fantastique intérieur"⁴. Y esto es lo que sintieron el público y la crítica hacia 1830, que la novedad de los cuentos de Hoffmann estribaba en hacer convivir, "le merveilleux à côté de la vie bourgeoise", en palabras de Saint-Marc Girardin, en conjugar lo real y lo irreal en una oposición que no anula ninguno de los dos órdenes sino que pone en entredicho las fronteras de la realidad y los límites de la razón. Frente a los cuentos maravillosos tradicionales o lo "féérique" atemporal, reflejo de un mundo armonioso en el que lo sobrenatural siendo la sustancia misma de ese mundo no viola ninguna regularidad, lo fantástico hoffmaniano traduce el problema de la relación del hombre con lo real introduciendo en su entorno familiar elementos distorsionantes surgidos de la propia conciencia del individuo. Así es como lo entendió Gautier quien, demasiado joven para participar en las primeras luchas que acompañaron la introducción de Hoffmann en Francia, se sumó a sus defensores manifestando su admiración tanto a través de su obra crítica como en su propia producción literaria.

En la obra crítica de Théophile Gautier podemos distinguir, en lo que a Hoffmann se refiere, por un lado, las alusiones al autor alemán dispersas en numerosas crónicas y, por otro, los tres artículos que Gautier le dedicó. En todos estos escritos se perfila, además de una incondicional admiración, una concepción y una práctica de lo fantástico que Gautier tratará de emular o, más bien, en los que Gautier se reconoció. En ellos aparece claramente su idea de lo fantástico aunque la terminología empleada adolezca de imprecisión. Los autores del siglo XIX no fueron en esto estrictos, utilizando indiferentemente "fantastique" o "merveilleux" lo que indica la conciencia de cultivar un género aún cercano a sus orígenes tradicionales. Este empleo lo encontramos en Gautier cuando habla de Hoffmann. Para Théophi-

4. *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1985.

le Gautier ambos términos eran sinónimos si bien los diferenciaba de lo maravilloso tradicional de los cuentos de hadas: “Du reste, le merveilleux d’Hoffmann n’est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel”⁵. Lo “fantastique” o “merveilleux” se caracteriza para él por la imposibilidad de aportar a los acontecimientos narrados una explicación natural:

“La plupart des contes d’Hoffmann n’ont rien de fantastique, *Mademoiselle de Scudéry, Le Majorat, Salvator Rosa, Maître Martin et ses apprentis, Marino Faliero*, sont des histoires dont le merveilleux s’explique le plus naturellement du monde”⁵

Por ello propone para calificar los cuentos de Hoffmann los adjetivos “capricieux ou fantasques” aunque tampoco en esto fue riguroso y siguió llamándolos “merveilleux” y “fantastiques” en otros artículos y así encontramos en *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt cinq ans*⁶: “des choses aussi fantastiques et aussi singulières que l’histoire de Bettina dans le conte du *Sanctus* d’Hoffmann” (tomo I, p.88); “cela était plus merveilleux qu’un conte d’Hoffmann” (tomo II, p.40); “il était aussi invraisemblable qu’un conte fantastique d’Hoffmann” (tomo II, p.104). Y ello porque aunque los elementos sobrenaturales empleados por Hoffmann no sean los de los cuentos de hadas, aunque su fantástico sea “positif” o “plausible”, subsisten como generadores de la narración elementos al menos inquietantes, tales como la locura o el magnetismo, las visiones o las influencias misteriosas. Todo ello establece una drástica distinción con lo fantástico explicado de manera prosaica, es decir, destruido por la propia explicación que lo reduce a la realidad conocida, tal como lo practica Scribe en *La nuit de Noël*:

“M. Scribe est trop spirituellement voltairien pour se laisser aller à ces effets de clair de lune allemand, et le fantastique, avec lui, finit toujours par s’expliquer de la façon la plus naturelle et la plus prosaïque. Ce n’est jamais ainsi que procèdent les maîtres du genre: Cazotte, Lewis, Hoffmann, Arnheim, Clément Brentano, Maturin, Lamothe-Fouqué, Gozzi, ni les grands poètes inconnus des légendes” (tomo V, p.232)

Lo fantástico, según Gautier, sería pues aquello que no puede explicarse a partir de los elementos de la realidad conocida, categoría diferente, sin embargo, de lo maravilloso de los cuentos de hadas en la medida en que se desenvuelve en el

5. Páginas 46 y 47 de “Les contes d’Hoffmann”, publicado en 1836. Citamos por el tomo VIII de las *Oeuvres complètes* de Gautier, Slatkine Reprints, Genève, 1978, reimpr. de 1883.

6. Hetzel, Paris, 1858-1859, 6 volúmenes.

mundo cotidiano. Pero, aunque Hoffmann aportó a numerosos cuentos una explicación “natural” habría que distinguir ésta de la explicación “prosaica” incompatible con el carácter fantástico de una historia en la medida en que se delimita lo real de tal manera que se anula toda posibilidad de otro orden de cosas. Por el contrario, la explicación “natural” sería aquella que deja subsistir la posibilidad de la duda difuminando los límites entre lo conocido y lo desconocido y no negando la existencia de otro orden no-real.

La admiración de Gautier por Hoffmann queda patente en los artículos que le dedicó. El primero, inédito, lo redactó Gautier al final de 1830, cuando sólo contaba 19 años⁷. El artículo es entusiasta y saluda en Hoffmann a un artista que nada tiene que envidiar a sus predecesores. No duda en compararlo a Goethe:

“En effet, comme le dit madame de Staël à propos de *Faust*, il y a tout et même plus que tout dans ces conceptions d’un génie complexe et inépuisable (...) à côté d’un ravissant profil de jeune fille, au milieu d’une peinture suave, le ciel et l’enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n’est pas, et tout cela avec une force de couleur, une intensité de poésie, une verve d’exécution dont Hoffmann, peintre, musicien, ivrogne et hypocondre était peut-être seul capable au monde;” (p.11)

Reproduce la impresión subjetiva que le causa la lectura de Hoffmann en unos términos que no pueden ser más elocuentes:

“aucun des livres que j’ai lus ne m’a impressionné de tant de manières diverses. Après un volume d’Hoffmann, je suis comme si j’avais bu dix bouteilles de vin de Champagne; il me semble qu’une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne; l’horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours.” (p.13)

Alaba su imaginación vagabunda y fogosa y la juvenil admiración de Gautier no ahorra metáforas para describir el estilo de Hoffmann que se convierte bajo su pluma en “prisme magique et changeant”, “arc-en-ciel” o “queue de paon”. En el siguiente artículo sobre Hoffmann publicado por Gautier en 1836⁸ señala que el escritor alemán es más popular en Francia que en Alemania a pesar de que el ca-

7. Recopilado por Lovenjoul en su *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*, Slatkine Reprints, Genève, 1968, reimpr. de 1887, tomo I.

8. “Les contes d’Hoffmann”, publicado el 14 de agosto de 1836 en la *Chronique de Paris* e incluido en las *Oeuvres complètes*, tomo VIII, Slatkine Reprints, Genève, 1978, reimpr. de 1883.

rácter francés no sea por naturaleza fantástico. Explica el éxito de Hoffmann en Francia por un malentendido, por la idea falsa que de él se tiene: el estereotipo de un genio enfermo, fumando y bebiendo en las tabernas de Berlín, imagen que curiosamente coincide con la que Gautier tenía de Hoffmann unos años antes. Frente a esto, y en contra de su propia opinión expresada en el artículo inédito de 1830 en el que hablaba de un Hoffmann "ivrogne et hypocondre", según una imagen que contribuyó a propagar Loève-Weimars en su estudio biográfico, Gautier defiende ahora que el genio no proviene ni del tabaco ni del vino y que no se escribe bien cuando la razón está alterada por ellos. El verdadero éxito de Hoffmann reside para él en: "le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables"⁹, en la habilidad que tiene Hoffmann para captar la fisonomía de las cosas y dar las apariencias de la realidad a las creaciones más inverosímiles. La composición de los cuentos de Hoffmann es para Gautier muy lógica: el cuento comienza con la descripción de una tranquila casa alemana, con la aparición de algunos personajes, inofensivos en apariencia, una bella joven o un consejero aúlico. Lo inquietante se insinúa pero cuanto más se aleja la historia del curso de la normalidad tanto más son descritos minuciosamente los objetos y las pequeñas circunstancias verosímiles que sirven para enmascarar la imposibilidad de lo contado. El éxito de Hoffmann se explica pues por esa "réalité dans le fantastique" unida a la rapidez de la narración y al interés que el escritor logra suscitar y mantener. Gautier destaca también en Hoffmann "ce sentiment profond de la vie" que hace que sus cuentos sean más reales y verosímiles que muchas novelas. En su último artículo sobre Hoffmann publicado en abril de 1851¹⁰ llega, en una provocativa paradoja, a afirmar que Hoffmann no es un poeta fantástico sino "un réaliste violent", impresión que surge de "cette puissance de peinture, de cette observation profonde et de cette habileté à donner des formes réelles aux plus étranges fantaisies".

Además de en la obra crítica de Théophile Gautier también en su propia producción fantástica encontramos múltiples referencias a Hoffmann y las huellas de una lectura atenta visible en el empleo de nombres idénticos, en la utilización de situaciones semejantes y en el desarrollo de los mismos temas, huellas que aquí sólo ilustraremos con algunos ejemplos:

1) Gautier utiliza nombres de los personajes de Hoffmann como el de *Angéla* la heroína de su primer relato fantástico *La cafetière* y protagonista de *Afortunado*

9. Opus cit., p.43.

10. Recogido en *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, tomo VI, p.230 y stes.

en el juego de Hoffmann, el cura *Sérapion* en *La morte amoureuse* o el propio nombre de Hoffmann, *Théodore* protagonista también de *La cafetière*.

2) De algunos hechos narrados por Hoffmann nacen también en Gautier situaciones fantásticas: de *La cafetière* surgen inevitables referencias a *La vasija de oro* en donde la vieja diabólica se transforma en una cafetera o en un nabo como el *Daucus-Carota* de *Le club des hachichins*; *L'âme de la maison* de Gautier recuerda en su triste desenlace y en el nombre de la protagonista *Maria*, el cuento de Hoffmann *El magnetizador*; *Le nid de rossignols* y la muerte de las protagonistas en aras del arte del canto remite al cuento de Hoffmann *El violín de Cremona*.

3) Como en Hoffmann aparecen en Gautier los temas del desdoblamiento en *Avatar* o en *Le chevalier double* que remite a *Los maestros cantores*, o en *La morte amoureuse* que recuerda *Los elixires del diablo*; el tema del magnetismo, ejercido por una de las figuras más hoffmanianas de Gautier, el doctor Cherbonneau, protagonista de *Avatar*, que combina en él lo grotesco y lo diabólico como tantos personajes de Hoffmann; como en Hoffmann, en los cuentos de Gautier se hace casi siempre referencia, pero especialmente en *Jettatura*, al poder, con frecuencia maléfico, de la mirada.

Como una muestra particularmente elaborada de la influencia de Hoffmann en Gautier puede analizarse *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* y no sólo porque las desventuras de Onuphrius recuerden las torpezas del estudiante Anselmo en *La vasija de oro* ni porque a la luz de la producción periodística de Gautier sobre Hoffmann, Onuphrius se presente también como un personaje más del autor alemán según la particular visión que Gautier tiene de éste. La influencia esencial de Hoffmann es aquí el tono humorístico que en negación incesante de sus propuestas de lectura paródicas y satíricas desemboca en una ironía generalizada o ironía romántica.

El título del cuento sintetiza sus dos aspectos más relevantes, poniendo al mismo tiempo en evidencia la antítesis que encierra el relato. Por una parte, hay en la narración un protagonista cuya admiración por Hoffmann, y por toda una literatura fantástica y mágica, es objeto de sátira al conducirlo a la locura. Pero, por otro lado y, paradójicamente, las humillaciones que sufre Onuphrius son, a su vez, calificadas de fantásticas porque la duda sobre su carácter permanece en el texto. La sátira de lo fantástico no destruye lo fantástico, la parodia de un género lo alimenta creando un cuento más del mismo género.

La intención paródica del relato se anuncia en el título que remite a los cuentos fantásticos de Hoffmann, señalando ya la transgresión que encierra la historia respecto al género al que pertenece: se nos va a narrar las "vexations", término que

ha de tomarse tanto en su significado de "humiliation" como de "brimade" pues Onuphrius, al igual que un torpe novato, sale malparado de su iniciación fantástica. La transgresión es puesta en evidencia, al final del relato, por el narrador, al comparar implícitamente su "histoire extraordinaire" con las demás, señalando el final atípico de la suya:

"N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? Prenez-la ou laissez-la, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe." (p.88)¹¹

Principio y final remiten a lo literario pues como ha señalado Linda Hutcheon, toda forma de intertextualidad "est un mécanisme qui signale la littérarité de l'oeuvre, d'où ses liens avec ce que l'on appelle l'ironie romantique dans la littérature allemande du XIXe siècle"¹². Por otro lado, el relato es hecho "al modo de" Hoffmann presente en los nombres de personajes, en la atribución al protagonista de las supuestas características del hombre Hoffmann y en el modo narrativo que transcurre en tono humorístico y hace nacer lo fantástico de lo cómico. Nada más revelador para desvelar paralelismos que la lectura de los artículos que Gautier dedicó al escritor alemán. El primero recoge la oposición, visible en Onuphrius, entre:

"la vie extérieure réelle, reproduite jusque dans ses détails les plus familiers, à touches larges et franches comme celles des vieux maîtres; la vie intérieure et imaginative, les malaises d'âme et les découragements amers, des visions et des rêves horribles ou gracieux, des figures grimaçantes et bizarres, des ricanements diaboliques;"¹³

Señala Gautier en el mismo artículo, citando a Rabelais, presente en el epígrafe del cuento, la componente caricaturesca y lúdica de Hoffmann: "ces monstres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des *Songes drôlatiques* de Rabelais" (p.13), "Tant de silhouettes bouffonnes" (p. 14) y cita entre los personajes de Hoffmann a la modista Giacinta, que es el nombre de la novia de Onuphrius. En el artículo de 1836 hablará Gautier de "cette peur intime qui faisait courir le frisson sur la peau d'Hoffmann lorsqu'il écrivait ses nouvelles, et l'obligeait à réveiller sa femme pour lui tenir compagnie" (p.41), miedo, como el de Onuphrius, al diablo. Insiste, como en el artículo anterior, en su calidad de "Peintre, poète et musicien" - Onuphrius es también pintor y poeta- y en el terror

11. *Les Jeunes-France*, Flammarion, Paris, 1974.

12. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, 46, 1981, p.147.

13. Opus cit. p. 12.

que hace nacer de las situaciones comunes o de los personajes cómicos, al igual que lo hace Gautier en su cuento: “une figure réjouissante et comique à tout prendre, et vous éprouvez un frisson de terreur” (p.44). Vuelve a señalar como uno de los factores del éxito del autor alemán, la sabia mezcla de lo real con lo imposible, tal como lo practica Gautier en *Onuphrius*: “l’accumulation de petites circonstances vraisemblables sert à masquer l’impossibilité du fond” y a crear “cette réalité dans le fantastique”. Pone de nuevo de relieve el aspecto grotesco de sus personajes:

“Hoffmann est doué d’une finesse d’observation merveilleuse, surtout pour les ridicules du corps; il saisit très bien le côté plaisant et risible de la forme, il a sous ce rapport de singulières affinités avec Jacques Callot et principalement avec Goya, caricaturiste espagnol trop peu connu, dont l’oeuvre à la fois bouffonne et terrible produit les mêmes effets que les récits du conteur allemand.” (p.45)¹⁴

y destaca la comicidad de su obra: “une gaieté et un comique que l’on n’aurait pas soupçonnés dans un Allemand hypocondriaque et croyant au diable”(p.46), “il a un excellent instinct de comédie, et les tribulations de ses héros naïfs provoquent le rire le plus franc.” (p.48). En *Onuphrius* encontramos también un héroe grotesco y “naïf” que suscita la risa y cuyas peripecias se desenvuelven en un mundo “real”, temporal y espacialmente definido: la época que vio nacer en Francia, hacia 1830, a los Jeunes-France o jóvenes románticos extremistas. En ese mundo exterior se introduce otro, el mundo interior del protagonista y la sombra de la duda, la sospechosa figura de un dandy diabólico¹⁵.

Onuphrius es, sin embargo, una parodia respetuosa. El prefijo “para” de la palabra “parodia” tiene aquí el significado no de “contra” sino de “al lado de” que, en palabras de L. Hutcheon, “suggère plutôt un accord, une intimité et non pas un contraste”¹⁶. La transgresión paródica respecto a los cuentos fantásticos en general, y a los cuentos de Hoffmann más concretamente, lo constituye la intención satírica

14. Señala René Jasinski en la edición citada de *Les Jeunes-France* que el epígrafe “El sueño de la razón produce monstruos. Goya” precedía *Onuphrius* en su publicación en *La France littéraire* del 4 de agosto de 1832.

15. Cabría señalar entre los dos artículos y *Onuphrius* otras coincidencias de detalle. En el artículo de 1830, señala Gautier en Hoffmann la presencia de “tant de portraits de femmes aériennes comme des esquisses de Lawrence” (p.14) y en el relato, la joven que baila con el dandy es “une angélique créature de quinze ans blonde et nacrée, comme un idéal de Lawrence” (p.97). En el de 1836, lo inquietante en Hoffmann puede aparecer en una joven cuando, “vous découvrez dans ses yeux bleus un reflet vert suspect (...) et au moment où elle ne se croit pas observée, vous voyez frétiller au coin de sa bouche la petite queue de lézard” (p.45). La sonrisa diabólica es en *Onuphrius*, claramente, una cola que sólo el narrador observa en el dandy de ojos verdes.

16. Opus. cit, p.143.

que conlleva una moraleja final condenatoria, en cierto modo, de lo fantástico. Para A.B.Smith, el lector no puede considerar las aventuras de Onuphrius sobrenaturales ya que el narrador así se lo indicaría, minando lo fantástico con sus explicaciones, su ironía y su falta de creencia en las causas no naturales de lo que está contando¹⁷. Smith juzga irónico un pasaje sobre la existencia históricamente probada del diablo, irónico por las consideraciones anteriores del narrador sobre las cavilaciones de Onuphrius, "les plus invraisemblables qui soient jamais entrées dans un cerveau malade" (p.75). Sin duda el pasaje señalado por Smith es irónico pero no porque nos conduzca a la falta de creencia del narrador en el origen sobrenatural de las peripecias contadas¹⁸ sino porque se integra en el juego narrativo que establece el narrador con su lector. Ese "lecteur" al que se dirige, el "vous" del texto invitado a participar en la narración, es un supuesto conocedor de los tipos de la época: "car je n'ai pas besoin de vous le dire, Onuphrius était Jeune-France et romantique forcené" (p.71). Hecha esta declaración de principios narrativos (voy a hablaros de una especie determinada del "romántico") y una vez explicado el origen libresco de las visiones de Onuphrius, ese "vous" o narratario al que se dirige directamente la narración, que ha aceptado las explicaciones del narrador sobre el delirio imaginativo y el miedo del protagonista, pasará a formar parte del grupo de los que no creen en "billevesées", es decir, en fenómenos sobrenaturales. El narrador dirige su narración a un lector incrédulo, dispuesto a reírse de las creencias y desventuras de Onuphrius, lo que no podría ocurrir con un lector que compartiese los miedos del protagonista, pues éste dejaría de ser ridículo y las "vexations" no serían tampoco tales. El lector, interpelado por el narrador ("il avait peur. De quoi? Je vous le donne à deviner en cent") es aquel que pueda burlarse de fantasmas ("il se moquait d'un homme, et de deux, comme vous d'un fantôme").

El juego del narrador consiste precisamente en instalar la duda en el lector. Para ello, vuelve a dirigirse a él en el pasaje señalado como irónico por A.B.Smith: la existencia del diablo, como la de Dios, es "un article de foi". Comparando ambas interpelaciones se revelan las dos irónicas. La lectura de la primera, formulada como apuesta, es irónica en el contexto de la narración: el miedo de Onuphrius no le hace pasar "pour un imbécile" pues a pesar de la desvalorización cómica de la que es objeto no queda en entredicho su inteligencia, por la valoración de la actividad artística y la comprensión del narrador hacia la actitud antiburguesa del protagonista. En cuanto a la ridiculización del miedo, la existencia de su causa princi-

17. *Théophile Gautier and the fantastic*, Mississippi University, 1977.

18. Opus cit. p.48: "his previous positivistic stance causes us to judge what he says as ironic. He appears as lacking credulity altogether".

pal, el diablo, no es, en palabras del narrador, respaldado por una amplia tradición religiosa, "déraisonnable". Por otro lado, suscitar el miedo es precisamente lo que intenta éste describiendo "l'angoisse abominable" de los terribles sueños de Onuphrius. La segunda interpelación es irónica no porque el narrador, supuestamente convencido de la no existencia del diablo, adopte en apariencia, como señala Smith, una opinión contraria a la suya. Puede calificarse como tal por ser una burla dirigida al lector incrédulo, la clase de lector que reclama el narrador pero al que intenta confundir. En la ironía, además de una estructura semántica de antífrasis (se dice una cosa pero se quiere dejar entender otra, no necesariamente su contrario) existe una función pragmática que se ha definido de modo general como "signalisation d'évaluation", "impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même"¹⁹. De la interacción de ambas, nace la interpretación irónica. Los ejemplos anteriores son señales de la actitud irónica del narrador pero es también esta actitud de "raillerie" o burla, visible en el texto, no sólo en estos ejemplos puntuales, sino en el empleo del humor y en la intención satírica y paródica, la que orienta la lectura hacia una interpretación irónica de los ejemplos citados. Se constituye así un proceso reversible, de ida y vuelta de unas señales que remiten a determinada intencionalidad y de ésta a aquéllas y a todo el texto. La actitud irónica domina la narración en *Onuphrius* pues más allá del simple tropo impregna todo el texto, caracterizado por esa ambigüedad del narrador que prima sobre la finalidad satírica y paródica. El juego del narrador consiste en establecer unas relaciones contradictorias con el narratario o lector, fluctuantes entre la agresión y la seducción.

En *Onuphrius* el narrador seduce al lector, asociándolo a su proyecto satírico del Jeune-France y de lo fantástico en general. Pero la finalidad satírica, cuya intención reformadora despliega el narrador al final del cuento, se enfrenta con el hecho de formar parte de una narración fantástica o "extraordinaria". Por otro lado, el narrador no se burla sólo de un lector dispuesto a aceptar sin reservas la crítica de lo fantástico, a quien someterá a la agresión del miedo que intenta suscitar su relato, y a la existencia de lo sobrenatural afirmada de modo humorístico. Designa también su relato como parte del género de las "historias extraordinarias", poniendo en evidencia junto con su intención paródica, el carácter literario de lo contado, literariedad revelada también en la hipérbole final. Hipérbole irónica cuyo sentido literal incompatible con una ficción confesada como tal, remite a un significado derivado, aquí antitético (lector, estoy mintiendo) cuyo valor pragmático es de

19. L. Hutcheon, opus cit. p.142.

nuevo una burla, una provocación al lector. Pero el alcance de la burla se extiende ahora no sólo al lector solicitado directamente por la narración, dispuesto a reírse sin reservas de las desventuras de Onuphrius, abarca también a ese otro suscitado por el narrador a partir del primero, un lector al que la ambigüedad del narrador ha puesto en guardia contra una lectura satírica demasiado evidente y que habiendo asumido el tono humorístico en el que transcurre la narración ha aprendido sin embargo, a lo largo de ésta, que pudiera ser compatible con lo fantástico. Tal lector, en condiciones de aceptar más allá de la locura de Onuphrius, una fuerza sobrenatural causante de los acontecimientos, se verá también burlado por el final del relato que le recuerda que no está leyendo sino literatura.

Como ha señalado Jean Bellemin-Noël, *Onuphrius* forma parte de esos relatos en los que, como *Don Quijote* y *Madame Bovary*, "le ressort narratif repose sur une certaine pratique par le héros de la littérature de fiction; un romanesque par contagion du romanesque, par infection du romanesque"²⁰. Y, añadiríamos, en los que lo fantástico surge de una crítica de lo fantástico, en la que el humor parece estar al servicio de la parodia minando los tradicionales temas fantásticos pero, paradójicamente, generándolos también. A lo fantástico en *Onuphrius* podríamos aplicar las mismas palabras que Gautier utilizó en 1836 para analizarlo en Hoffmann:

"Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées; il a toujours un pied dans le monde réel(...)Les sympathies et les antipathies occultes, les folies singulières, les visions, le magnétisme, les influences mystérieuses et malignes d'un mauvais principe qu'il ne désigne que vaguement, voilà les éléments surnaturels ou extraordinaires qu'emploie habituellement Hoffmann" (p.46)

Frente a un relato guiado exclusivamente por la ridiculización o intención satírica que negaría lo fantástico, sacrificado a la explicación racional de la locura, el narrador, al utilizar la ironía, introduce en su relato la ambigüedad e instaura con el lector el juego de la confusión. *Onuphrius* no puede definirse fundamentalmente, como lo han hecho algunos críticos, como un relato satírico o paródico, a pesar de la evidencia de estas intenciones y de unos blancos extra e intratextuales determinados. Por su tonalidad continuada no-seria (a lo que contribuyen lo paródico y lo satírico) podría calificarse de forma más generalizadora de relato humorístico. Decir, sin embargo, que se trata de una narración irónica es definir más precisamente la actitud básica del narrador que desarrolla su narración de forma contradictoria y

20. *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris, 1979, p.67.

lúdica, no afirmando nada si no es para negarlo hasta, provocadoramente, poner en cuestión, con un guiño final todo su relato. Estamos en presencia de la ironía romántica, tal como la analizó Jean Starobinski en Hoffmann²¹:

“elle est réflexion interne, conscience de l’infinie négation dont la conscience est capable dans l’exercice de sa liberté. Certes, l’ironie romantique n’oublie pas le monde; elle a besoin de quelque chose à quoi s’opposer, mais elle n’a que faire de discerner au sein du monde tels ridicules particuliers, tels scandales révoltants: c’est le monde “extérieur” dans sa totalité qu’elle réproouve, parce qu’elle refuse de se compromettre en quoi que ce soit d’extérieur.”

En este proceso de negación incesante, la única mediación posible con el mundo exterior será tanto para Hoffmann como para Gautier, la del arte, un arte que refleja las contradicciones del yo y del mundo y que exhibe sus propias paradojas.

21. “Ironie et mélancolie (II): La “Princesse Brambilla” de E.T.A Hoffmann”, *Critique*, 228, 1966.