

POSEÍDO POR UN DIOS

La ciencia, el alma, la locura y la muerte en la
obra de E.T.A. Hoffmann

Luis Montiel Llorente

EDICIONES DOCE CALLES



Para Carmen
Para Helena
Para Carolina y Clara
(Serpentina selbdritt)

Queda prohibida, salvo excepciones previstas en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos. Diríjase a este organismo si necesita fotocopiar algún fragmento de esta obra.

© Luis Montiel Llorente

© De la presente edición: Ediciones Doce Calles

Apdo. 270 • 28300 ARANJUEZ (Madrid)

Telf. +34 91 892 22 34

e-mail: docecalles@docecalles.com

www.docecalles.com

ISBN: 978-84-9744-259-6

Depósito legal: M-34492-2023

Impreso en España. *Printed in Spain.*

ÍNDICE

En lugar de una biografía	11
Un artista en el reino de las salamandras	19
<i>Los espíritus elementales del fuego</i>	22
<i>El saúco y las serpientes</i>	27
<i>Locura y sabiduría</i>	32
<i>Entre dos mundos</i>	35
<i>El caldero y el espejo</i>	41
<i>La dimensión mítica (Historia sagrada)</i>	46
<i>La caída en el cristal</i>	50
<i>Una reclusión problemática</i>	54
La crítica de la ciencia	59
<i>El programa modernizador del príncipe Paphnutius</i>	61
<i>El nuevo marco para la ciencia: una filosofía para timoratos</i>	64
<i>El gusano en el fruto: el nuevo estilo del científico</i>	68
<i>Una ¿ciencia? atractiva y peligrosa: el magnetismo animal</i>	73
<i>El descubrimiento del doctor Mesmer</i>	79
<i>El lado oscuro del magnetismo animal</i>	85
<i>Saber es poder</i>	90
Prometeo desencadenado	95
<i>Del cuerpo de la disección al cuerpo del autómeta</i>	96

<i>Lo que oculta el autómatas</i>	100
<i>El demonio del mediodía</i>	108
<i>El juego cruel de oscuros poderes</i>	112
<i>La máquina y el alma</i>	116
<i>Hoffmann versus Freud</i>	118
<i>¿Qué es siniestro (unheimlich) en El hombre de la arena?</i>	123
El viaje del alma hacia la muerte.....	127
<i>Nostalgia de Hoffmann. El alma, las imágenes y la muerte</i>	128
<i>Un suceso convertido en materia poética</i>	131
<i>Invitación al viaje (a la nekyia)</i>	134
<i>El inframundo y el alma</i>	138
<i>Descubriendo a la Reina</i>	142
<i>Una visión «anímica» del suicidio</i>	147
<i>«Por sus frutos los conoceréis»</i>	152
<i>¿Hoffman, alquimista?</i>	159
Un ángel extraño.....	163
<i>La sabandija como ángel extraño</i>	164
<i>Un personaje realmente peregrino</i>	169
<i>El mundo de las sabandijas y sus investigadores</i>	173
<i>El mundo de las sabandijas y sus poetas</i>	181
<i>Escuchar al diablo o ser sordo a las palabras</i>	184
<i>Recuperar el alma del mundo</i>	192
Despedida.....	203
Nota sobre la bibliografía.....	204

PROMETEO DESENCADENADO

«A la una de la noche».

Lo escribes al pie de la última página, bajo el halo de luz amarillenta que te rodea dejando en sombras el resto de la habitación. Silencio alrededor. ¿Tendrás a mano su vaso de vino?

Dieciséis de noviembre de mil ochocientos quince. De pocas obras, de ninguna, habrá que decir, podemos hablar con tanta exactitud, pues se han perdido sus manuscritos. Acerca de esta sabemos mucho, y nos parece adecuado que concluya en la oscuridad y con el invierno a las puertas. Der Sandmann, *El hombre de la arena*. En ese manuscrito hay todo un episodio tachado, en el que la hermanita de Nathanael enferma y muere a causa del mal de ojo lanzado sobre ella por un Coppelius totalmente vestido de blanco, «como un hombre (o muñeco) de nieve –Schneemann– con dos ojos negros como carbones». Sandmann-Schneeman. Sus ojos matan, y lo hacen a través de los ojos de la víctima. Primero se llenan de úlceras, luego enceguecen, por fin sobreviene la crisis nerviosa y la muerte. Mal de ojos, mal de ojo. Brujería en la mirada.

Hay una fuerza del alma, a veces tenebrosa, en la mirada. La humanidad lo ha sabido siempre, en todas las tierras pobladas por ella. Pero a la una de la noche del dieciséis de noviembre de mil ochocientos quince has llevado a tu Nathanael al suicidio de la mano del hombre de la arena con la ayuda de dos instrumentos también mortíferos: un anteojo y un autómata; una muñeca animada cuya fuerza también está en los ojos.

¿En los suyos o en los de su víctima?

Ya antes habías escrito sobre autómatas, y tu relato había dejado insatisfecho a uno de tus hermanos en San Serapión: «¿Y eso es todo? ¿Dónde está la explicación, qué pasó con Ferdinand, con el profesor X, con la encantadora cantante...?» Ottmar no alcanzaba a comprender que esa criatura, el autómata, recién llegada al mundo por obra de la humana técnica y de la tentación prometeica venía envuelta en preguntas inquietantes; tan inquietantes como ella misma. Y de momento sin respuesta posible.

Unheimlich...

Del cuerpo de la disección al cuerpo del autómatas

Para comprender plenamente la fascinación de Hoffmann por los autómatas, fascinación compartida por sus lectores, es necesario que conozcamos de qué modo nuestra cultura occidental llegó, precisamente en el siglo en que el escritor vio la luz por primera vez, a convertirse en un auténtico teatro de marionetas animadas. Para esa tarea me ha resultado muy esclarecedor el estudio de Rafael Mandressi, investigador uruguayo afincado en París, sobre lo que ha denominado «la mirada del anatomista»: una mirada configuradora, según este autor, de una auténtica «civilización de la anatomía» que se extendería entre 1270 y los comienzos del siglo diecinueve, precisamente cuando Hoffmann escribe sus relatos de autómatas. Es cierto que se tienen noticias de máquinas dotadas de una cierta automoción al menos desde la antigüedad clásica; pero no lo es menos que sólo en el siglo dieciocho asistimos a una auténtica explosión en la construcción y exhibición de máquinas de este tipo; y la anatomía occidental moderna es, por así decir, la partera de estas realizaciones, así como del interés del público en ellas; interés que alcanza su máximo nivel cuando el muñeco animado copia la forma y las actividades del ser humano.

Repasemos brevemente, tomando como guía el texto de Mandressi, el camino que conduce hasta el autómatas humano; un camino que atraviesa la modernidad de un extremo a otro. Se inicia en Andrés Vesalio, el médico renacentista considerado el creador de la anatomía moderna —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, de quien en su momento me ocuparé.

Lo que en Vesalio es moderno —como señaló tempranamente mi maestro, Pedro Laín Entralgo— es su decidida toma de posición a favor de lo visible y objetivamente descriptible, es decir, de la morfología de huesos y partes blandas, dejando de lado —o mejor, dejando como estaba— lo que tiene que ver con la fisiología, con el cumplimiento de las

funciones de las distintas partes del cuerpo en que la vida consiste; es decir, la separación de una anatomía puramente morfológica y descriptiva, presentada como el *summum* de la objetividad, de una fisiología mucho más difícil de estudiar y muy alejada de esa objetividad que se atribuye la «mirada anatómica». Vesalio se queda con lo que puede ver, entronizando esa mirada que interesa a Mandressi. Aunque tal vez podría decirse que la noción de «mirada anatómica» es una tautología, pues ninguna otra de las disciplinas médicas reposa *de facto* en la mirada, 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.

Así pues, la anatomía de Vesalio reposa en lo visible y consiste en su adecuada descripción; pero, ¿cuál es el modelo adoptado por el médico bruselense para describir lo que ve, para ordenar el pensamiento del anatomista y, secundariamente, del médico? La respuesta está en el título su obra magna, el canon de la nueva anatomía: *De humani corporis fabrica libri Septem: Sobre la estructura del cuerpo humano en siete libros*. Y, en su caso, el término «estructura» remite a la terminología arquitectónica del Renacimiento: el cuerpo humano es una *fabrica*, es decir, una obra de ingeniería; más concretamente un edificio, como se desprende de la lectura de la obra y del análisis de sus metáforas. Pero esta estructura será representada de modo diverso a lo largo del período moderno. La arquitectónica vesaliana, que tomaba como modelo las suntuosas edificaciones renacentistas, cede su lugar ya en el Barroco en la obra de Jakob Benignus Winslow 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 velero. 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 da Vinci trescientos años antes, intentando concebir y representar el movimiento de las partes en sus dibujos anatómicos 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; 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».

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, especie de biblia de la concepción mecanicista tanto del cuerpo animal como del humano, aunque reconociendo que en el de este asienta un alma racional. En 1747 La Mettrie publica *L'homme machine*, monumento ideológico de un Siglo de las Luces resueltamente mecanicista. Es el siglo de Jacques de Vaucanson y de Wolfgang von Kempelen, 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 voy a ocuparme. 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. 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 mecánico –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 semovientes. El propio Vaucanson lo intentará, aunque terminará abandonando sus ensayos.

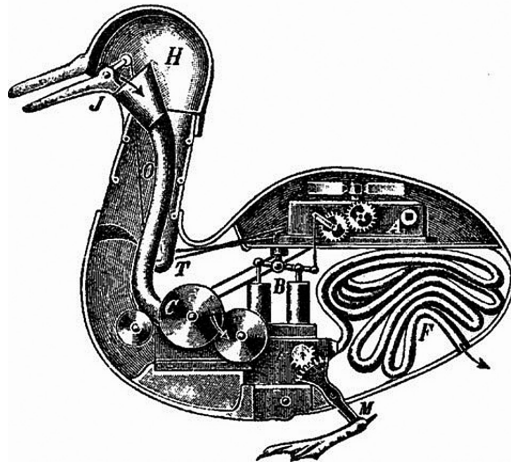


Fig.1. Representación gráfica del mecanismo del pato de Vaucanson

Más éxito tendrá en este campo el austríaco Wolfgang von Kempelen, quien conseguirá construir una máquina parlante, no integrada, en cualquier caso, en un autómatas 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 desembocarán en mejoras sustanciales, quedando su aparato como una mera pieza de exhibición. 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 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 jugador de ajedrez de von Kempelen –de la que me ocuparé en breve– es una nueva idea de la vida: en palabras de Mandressi, «la maquinaria del autómatas, en lugar de copiar al viviente, lo realiza».

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 susceptibles 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 consecuencias. 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 Ilustración. 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 artificial: sin salir del ámbito alemán el teatro de marionetas –Kleist, Bonaventura, el propio Hoffmann– y los autómatas –Jean Paul, de nuevo Hoffmann– se convierten en motivo literario harto frecuente. Pero ninguno de los citados 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. Comenzaremos por el que lleva por título *Die Automate, Los autómatas*, publicado en 1814.

Lo que oculta el autómatas

La historia comienza con la llegada a la ciudad en la que viven los protagonistas, los jóvenes Ludwig y Ferdinand, de un espectáculo cuyo