

E.T.A.

HOFFMANN

La atalaya del primo

Candidez & La curación

EDICIÓN DE HÉCTOR CANAL



E.T.A. Hoffmann es uno de los románticos alemanes más conocidos en Europa. La mezcla de lo cotidiano y lo fantástico, de lo humano y lo animal, de fantasmas y figuras de rasgos grotescos, la ironía y los efectos teatrales presentes en sus cuentos han cautivado a los lectores. Su polifacética personalidad, marcada siempre por graves dificultades económicas y graves problemas de salud, se vio truncada por una muerte relativamente temprana, no sin antes satisfacer uno de los sueños de su vida: el estreno en Berlín de la ópera *Undine*. En *La atalaya del primo*, publicada en 1822, Hoffmann administra con moderación de enfermo los ingredientes habituales de su obra, al tiempo que añade una reflexión sobre el papel del «ojo», la mirada y la perspectiva en la creación literaria. Esa experiencia, «los principios básicos del arte de mirar», se transmite al lector en forma de diálogo al modo platónico, mientras se observa el ajetreo en un día de mercado en Berlín de principios del siglo XIX. Ésta es la primera versión al español de este punto culminante en la obra de Hoffmann. El presente volumen se completa con un brevísimo relato, *Candidez*, y con *La curación*, que supone un regreso de Hoffmann a temas y motivos de su época en Bamberg: el magnetismo como método científico con aplicaciones terapéuticas y la obra de Calderón y los infructuosos intentos de estrenar una ópera basada en una de sus comedias, *La banda y la flor*.

Introducción

Advertencia sobre el título

El primer problema surgido al traducir este texto ha sido su título: tras muchas deliberaciones y consultas, he optado por la traducción *La atalaya del primo*. Esta es una traducción sin duda discutible, ya que el título original, *Des Veters Eckfenster*, nos lleva irremisiblemente al término ventana esquinera (*Eckfenster*). A pesar de su empleo en el léxico arquitectónico, he desechado esta acepción por no ser de uso cotidiano y por su indudable cacofonía. La posibilidad de traducir *Eckfenster* como una simple ventana ha sido descartada porque el lector no la relacionaría inmediatamente con la posición de observación que el primo tiene desde su ventana esquinera. Por tanto «atalaya», que es en la cuarta acepción del *drae* «estado o posición desde la que se aprecia una verdad», parece la solución más adecuada: lo que se trata de significar es la privilegiada posición que los personajes, como luego veremos, tienen sobre una importante plaza berlinesa.

Introducción

La atalaya del primo ocupa un lugar muy especial en la producción de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, pues es la última obra que publicó en vida y presenta una interesantísima combinación de algunos elementos ya presentes en textos anteriores con otros aspectos novedosos que hacen de la *Atalaya* un relato muy moderno e, incluso, adelantado a su tiempo.

Para entender mejor las particularidades tanto de esta narración como de las otras dos obras aquí presentadas, es imprescindible exponer unos breves datos biográficos que nos acerquen a la realidad de E.T.A. Hoffmann en sus últimos meses de vida. Después, ya centrándonos en *La atalaya del primo*, se intentará aclarar la poética que se esconde tras este relato, que modifica y completa la que el propio autor había expuesto en *Los hermanos de Serapio*. Completaremos este pequeño estudio de la obra principal con un análisis de sus elementos, tanto de los que ya habían aparecido en obras anteriores de Hoffmann como de las estimulantes novedades que hacen de ésta una pieza tan singular. Por último, se harán dos breves comentarios del relato *La curación* y de la anécdota *Candidez*.

DATOS BIOGRÁFICOS

Tras acabar la carrera de Derecho, Hoffmann (Königsberg, 1776) comenzó a trabajar como funcionario de la jus-

ticia prusiana en varias ciudades —Posen, Plock, Varsovia— de la zona polaca recién anexionada por Prusia. La invasión y ocupación napoleónica de Prusia —la primera ocasión en que la política, por la que él no tenía el menor interés, se entrometía en su vida— le dejó sin empleo y dio pie al hasta entonces aplicado funcionario a dedicarse a su sueño: la música. Hoffmann probó fortuna como director de teatro, maestro de capilla y compositor en varias ciudades de Alemania, como Dresde y Bamberg, entrando en contacto con intelectuales, músicos, médicos y filósofos que influirían en su obra posterior. Esta época se caracteriza por la inestabilidad, tanto profesional y económica como personal.

Pese a considerar la música un lenguaje superior, Hoffmann es conocido por su obra literaria, iniciada con la publicación en 1814 de las *Piezas fantásticas al estilo de Callot*. Sus fracasos e infortunios musicales —desavenencias con directores, incendios de decorados, etcétera— le llevaron a dedicarse más a fondo a la literatura, donde gracias a sus cuentos y novelas alcanzó fama en toda Alemania.

En 1814, tras la derrota de Napoleón y el fin de la ocupación francesa, volvió a ocupar su cargo en la administración de justicia —sin sueldo hasta 1816—, esta vez en Berlín, la capital del reino de Prusia. Esta ciudad, que a principios del siglo XIX contaba con una heterogénea población de doscientos mil habitantes, había sido en el siglo anterior un importante centro de la ilustración burguesa alemana. En ella convivían militares —Berlín era una de las principales guarniciones de Prusia—, nobles y cortesanos, hugonotes —protestantes expulsados de Francia tras la revocación del edicto de Nantes en 1685—, burgueses dueños de las pujantes manufacturas berlinesas, artesanos, emigrantes polacos venidos tras la ocupación de su país, aristócratas franceses que habían huido de la revolución (algunos de los cuales permanecieron en Prusia aun cuando ya se había restaurado la monarquía en Francia)... A lo que se añadía una considerable población de judíos, que disfrutaban de

unos derechos que no poseían en otras ciudades alemanas. Era, por tanto, una ciudad en la que varias culturas y tres religiones diferentes convivían pacíficamente.

Para lograr combinar su trabajo en la administración de justicia con sus inquietudes artísticas, el autor llevaba en estos últimos años en Berlín, como él mismo decía, una «doble vida»: durante el día era un aplicado funcionario celoso de su deber, reconocido y respetado por sus colegas —fue ascendido en varias ocasiones—, y durante la noche dejaba rienda suelta a su espíritu artístico, escribiendo y dedicándose a su gran pasión, la música, y se reunía con amigos en la taberna «Lutter y Wegner». Las consecuencias de esta doble vida no tardaron en hacerse notar en su salud: en 1819 enfermó gravemente y estuvo un mes y medio en las montañas de los Sudetes silesios para reponerse. Cuando regresó a Berlín, Hoffmann llevaba la mente llena de proyectos: terminar *Gato Murr* y el cuarto volumen de *Los hermanos de Serapio*, a lo que se sumaba la intención de acabar de componer una ópera basada en una obra de Calderón, y estrenar en la capital su ópera *Undina*. Pero menos de un mes después de su vuelta, la política se volvió a cruzar por segunda vez en su camino: fue nombrado miembro de la «comisión de investigación inmediata para la indagación de asociaciones de alta traición y otras intrigas peligrosas», creada por Federico Guillermo III para perseguir a grupos políticamente contrarios a las consecuencias del Congreso de Viena y la Restauración, los llamados demagogos: demócratas, nacionalistas partidarios de la unión de Alemania, miembros de hermandades de estudiantes, «gimnastas» (profesores de los gimnasios, centros de formación preuniversitaria), etcétera. En esta comisión, Hoffmann mostró en varias ocasiones su humanidad y su compromiso con los acusados inocentes, y ya en los dos primeros meses de trabajo redactó varios dictámenes pidiendo la absolución, por falta de pruebas, de «demagogos» detenidos. Estas absoluciones sentaron mal en el Ministerio de In-

terior y se creó otra comisión ministerial para revisar los dictámenes de la comisión de investigación. Las polémicas entre ambas fueron continuas, con una encarcelando a los que la otra absolvía, llegándose en el caso del «gimnasta» Jahn a un choque frontal en el que la soterrada enemistad del jefe de policía Kamptz hacia Hoffmann se convirtió en una abierta hostilidad que éste habría de pagar poco después.

La enfermedad que desde enero de 1822 afecta a Hoffmann avanza paralelamente al proceso iniciado contra él a causa del episodio de Knarrpanti: en el manuscrito de *Mause Pulga* se describe a un consejero^[1] áulico en el que creyó identificarse al jefe de policía Kamptz. El autor es acusado de escarnio a la persecución de los demagogos y de traición de secretos oficiales. A medida que pasan las semanas avanza la parálisis, impidiéndole escribir. A finales de febrero Hoffmann dicta un alegato de defensa en donde, justificando la necesidad narrativa del personaje Knarrpanti, formula apuntes muy reveladores sobre la creación literaria y el género del cuento. La intervención de algún amigo y el avance de la enfermedad hacen que se posponga su interrogatorio en los juzgados. Durante el mes de abril, ya parálítico de cuerpo entero, dicta *La atalaya del primo*. El autor, en su deseo de vivir a toda costa, se somete voluntariamente a tratamientos inhumanos, como el consistente en aplicar unas planchas ardiendo a ambos lados de la columna vertebral y cuyo objeto era reanimar las zonas paralizadas por la enfermedad. En junio dicta *Candidez* y *La curación*. El día 25 de junio de 1822 muere en su apartamento en la Taubenstraße de Berlín.

Resulta obligada, para entender *La atalaya del primo*, una referencia a la ubicación urbana de esta última vivienda del autor: la Taubenstraße —calle de la Paloma— es una bocacalle del Gendarmenmarkt —plaza de los Gendarmes—, una amplia explanada situada en el ensanche de Berlín, llamado Friedrichstadt, que se extendía desde el río Spree,

al oeste de la Residencia o palacio real, hasta el enorme jardín del Tiergarten, ya fuera de las murallas de la ciudad por el oeste, al que se accedía por la puerta de Brandenburgo. La gran avenida que cruza Friedrichstadt de este a oeste es la Unter den Linden (Bajo los Tilos). Un poco al sur de los Tilos es donde se encuentra la plaza de los Gendarmes, en cuyo centro se levanta el imponente edificio del teatro, flanqueado por dos iglesias gemelas, la francesa —dedicada al culto hugonote— al sur y la alemana al norte. Además, el edificio de la Academia de las Ciencias de Prusia estaba situado enfrente del teatro, cerrando la plaza por el este. Esta plaza, la más grande del Berlín de principios del siglo XIX si exceptuamos la explanada ante el edificio de la Residencia, debe su nombre al primer uso que recibió como campo de instrucción del ejército. En ella se celebraba un mercado que reunía a gente de todo Berlín. Actualmente sólo se conservan de aquella época las dos iglesias y el edificio del teatro, rodeados de los típicos edificios modernos, construidos tras la caída del Muro a finales del siglo XX, de los que sólo unos pocos mantienen la fachada de época. Pese a ello, la plaza de los Gendarmes conserva su majestuosidad y, siendo aún uno de los puntos más concurridos de Berlín, resulta fácil imaginarse la actividad imparable de un día de mercado en esta amplísima plaza.

CREACIÓN LITERARIA

En *Los hermanos de Serapio*, colección de relatos en la que los miembros de la hermandad de San Serapio, que existía realmente y de la que formaba parte Hoffmann con otros amigos y artistas en Berlín, comentan las obras en una tertulia ficticia, se presenta el «principio serapiónico», que va siendo depurado y definido en esa conversación que se para, introduce, comenta e incluso critica los diferentes re-

latos y que resulta una interesante disertación sobre la ironía romántica y donde pueden observarse de primera mano las inquietudes literarias de Hoffmann. Una de las conclusiones de este «principio» es que un escritor sólo resulta convincente si es capaz de ver el hilo de la narración, el argumento y los movimientos de sus personajes. En *La atalaya del primo* se corrige y perfecciona este principio, completando la poética hoffmanniana: no sólo es necesario ver, sino que hay que tener un «ojo que realmente sepa mirar». Un escritor ha de disponer, pues, de un ojo formado y entrenado para poder ver el argumento de su obra. El diálogo entre los personajes en el apartamento del primo se convierte en una clase práctica: «En vez de querer enseñarte un arte de forma aburrida, que no aprenderías nada, déjame mejor llamarte la atención sobre todo lo gracioso que se abre ante nuestros ojos»; el visitante aprende poco a poco a fijar la mirada, condición indispensable para ver claramente, con ayuda de un catalejo.

Esto se verifica en el transcurso del diálogo: la realidad, los sucesos en el mercado, son descritos por el visitante y comentados, con ayuda de su imaginación literaria, por el primo. Es bastante típico del autor hacer que el narrador se dirija al «atento lector», le guíe en su lectura y le anime a adentrarse en la acción de la obra. Esto no sucede aquí, ya que la estructura de este relato resulta bastante peculiar: el narrador nos pone en antecedentes sobre la situación de su primo, luego se desarrolla la conversación entre ambos y después culmina el relato con una breve conclusión.

Un apunte curioso es sin duda la comparación que el visitante traza entre su primo y el escritor francés Paul Scarron: mientras que este último precisa «aliñar sus pequeños platos picantes con asa fétida^[2]», el primo sólo hace uso de la sal; es decir, tiene un humor que no oculta el sabor de lo narrado sino que lo resalta. Este principio de moderación en una de sus últimas obras, en la que Hoffmann renuncia a la sátira mordaz y a los dobles sentidos, se debe, según al-

gunas investigaciones (Selbmann), a la enfermedad que atenazaba al autor en los meses finales de su vida.

En este relato se tematiza la narración misma: la enfermedad que aqueja al primo no es meramente física, sino también psicológica, ya que

el malvado demonio de la enfermedad había cortado el camino que tenía que seguir la idea para aparecer reflejada sobre el papel. Tan pronto como mi primo quería escribir algo, no sólo sus dedos le negaban el servicio, sino que la idea misma moría y se desvanecía.

El primo pierde, pues, su productividad literaria, aun cuando su capacidad de inspiración e invención no se vea afectada; sólo gracias al visitante sigue siendo capaz de ser escritor, ya que éste anota lo que dice el primo sobre un papel, creando, en definitiva, literatura.

En muchas obras de Hoffmann se mezclan la realidad y la fantasía, lo cotidiano y lo mítico de forma indisoluble, lo que para el autor constituye la verdadera ironía romántica. Por el contrario, en este relato predomina claramente lo cotidiano; lo fantástico casi no aparece, pero lo que nos enseña el primo es que la realidad, la de los personajes, nace de la fantasía del autor. Él inventa la identidad y el pasado de las gentes del mercado gracias a su talento literario, cuya condición primordial es un ojo entrenado y habituado a la observación, que le permite «ver» a cada personaje, interpretar su comportamiento y, a partir de ahí, desarrollar su propia historia.

ELEMENTOS DE «LA ATALAYA» QUE YA APARECEN EN OTRAS OBRAS Y ASPECTOS NOVEDOSOS

La influencia del psicólogo y médico Gotthilf Heinrich Schubert sobre Hoffmann fue enorme y puede observarse nítidamente en casi todas sus obras. Tanto la *Simbología del sueño* como las *Opiniones sobre el lado nocturno de la historia natural* habían calado profundamente en el autor cuando las conoció por vez primera en su estancia en Bamberg, como se comentará más adelante. En *La atalaya del primo* sólo aparece una referencia al margen a la *Simbología del sueño*, cuyo primer capítulo, «El lenguaje del sueño», comienza así: «En el sueño, y ya en aquel estado de delirio que precede al dormirse, parece que el alma habla otro lenguaje totalmente distinto del que habla habitualmente». Salta a la vista la similitud con el comentario que hace el visitante al ver la masa del mercado:

Los más variados colores resplandecían a la luz del sol, concretamente en manchas muy pequeñas; a mí me causaba la impresión de un gran macizo de tulipanes balanceándose a uno y otro lado movido por el viento, y tuve que admitir que la vista era verdaderamente agradable aunque cansada a la larga y que acaso pudiera causar a personas excitadas un pequeño mareo parecido al nada desagradable delirio que precede al sueño.

Esta descripción de la perspectiva desde la ventana es muy moderna; de hecho es aplicable, por su movimiento y manchas de colores, a un cuadro impresionista.

Este adelanto del impresionismo pictórico, que aparecerá varias décadas después, nos lleva al importantísimo papel de las bellas artes en la obra de Hoffmann en general y en *La atalaya del primo* en particular, en la que se nombran tres artistas, Jacques Callot, William Hogarth y Daniel Chodowiecki.

El pintor y grabador francés Jacques Callot (1592-1635), venerado por Hoffmann, está presente en otras obras del

autor; precisamente es a él a quien dedica su primera obra literaria, las *Piezas fantásticas al estilo de Callot*. En la primera de ellas, titulada *Jacques Callot*, explica su admiración por el grabador lorenense, basada en estos motivos: la tremenda densidad de objetos y personajes en sus cuadros aun sin perder de vista el conjunto, la presencia de personajes con rasgos fantásticos en las escenas cotidianas —la mezcla hombre-animal, que para Hoffmann era parte esencial de la ironía romántica— y la valentía artística y personal de Callot. El motivo y la inspiración para escribir la novela *Princesa Brambilla* no fue otro que recibir como regalo de cumpleaños una serie de grabados de Callot. En *La atalaya del primo* la figura del pequeño carbonero parece sacada de uno de los grabados del artista francés: en este personaje se unen casi todos los elementos hoffmannianos: rasgos físicos grotescos, semejanza a una figura de Callot, relación con la *Commedia dell'Arte* y la mezcla hombre-animal.

El paralelismo entre Hoffmann y Callot resulta aún más manifiesto si tenemos en cuenta la actividad del autor alemán como tramoyista y escenógrafo en el teatro de Bamberg, como se comenta en el apartado de esta introducción dedicado a *La curación*. Callot había realizado esa misma actividad en Italia, para representaciones de *Commedia dell'Arte*. Otra coincidencia es la pasión de Hoffmann por el dibujo, siendo conocido por sus caricaturas.

William Hogarth (1697-1764), pintor, dibujante y grabador inglés, era importante para Hoffmann a causa de sus cuadros y grabados de la vida cotidiana londinense, caracterizados por un elevado realismo, mostrando personajes del pueblo llano con rasgos deformados, caricaturizados y muy alejados de los ideales de belleza. Más adelante fue nombrado pintor de la corte, aunque en Alemania era conocido más bien por sus representaciones de la gran ciudad y sus caricaturas.

El alemán de origen polaco Daniel Chodowiecki (1726-1801) fue el ilustrador de libros más conocido de la época en Alemania, de lo que son buen ejemplo las ilustraciones para las obras de clásicos como Schiller y Goethe, pero también para las nuevas novelas románticas de Tieck. Además trabajó en la decoración de la iglesia francesa en la plaza de los Gendarmes, donde se desarrolla la acción de este relato. Chodowiecki responde al prototipo del artista-artesano burgués, clasicista, lo que no concuerda en absoluto con el espíritu romántico de Hoffmann. Si se le nombra al lado de Callot es porque era conocido por sus representaciones de la vida cotidiana berlinesa.

La mención a tres artistas europeos de diferentes épocas, estilos y países —con la dedicación a representar escenas de la vida cotidiana en la ciudad como único punto coincidente— permite interpretar a Hoffmann como un hombre de carácter cosmopolita, adelantado a su tiempo y heredero del espíritu renacentista del artista universal, capaz de combinar su intensa actividad creadora en campos tan distintos como la literatura, la música, la escenificación teatral o el dibujo, con el ejercicio profesional como jurista.

Por otro lado, los investigadores parecen estar de acuerdo en que Hoffmann no empleó en esta obra la habitual estructura del argumento en diferentes niveles, con una narración marco e historias insertadas en ella, algunas narradas en forma mitológica —véase el mito de Atlantis en *El caldero de oro*, entre otros—, a causa de su enfermedad, que no sólo le mantenía inválido, sino que también lo limitaba psíquicamente. La estructura de *La atalaya del primo* es bastante más sencilla; hay un diálogo y entre medias los personajes en la vivienda del primo se cuentan algunas anécdotas, que luego comentan, pero que están muy alejadas de las historias interiores de otras obras.

Aunque en este relato no esté presente el motivo del doble, como en *Los elixires del diablo*, resulta muy estimulante la autorreflexión del autor en la figura del primo. Se

caricaturiza a sí mismo al hacer la descripción de la vestimenta del primo, que coincide con la que llevaba Hoffmann en uno de sus autorretratos. Y es que exceptuando ciertos matices, el estado del autor y del primo presentan grandes similitudes: ambos están enfermos e inválidos — aunque Hoffmann sí recibía visitas, no se dejaba desanimar por el avance de la enfermedad y continuaba con su imparable actividad literaria—, la moderación a la hora de comer y la renuncia al alcohol, el hecho de que las ventanas de la vivienda del autor estuviesen situadas sobre la plaza de los Gendarmes, la distracción y consuelo que suponía para ambos seguir la actividad del mercado con un catalejo... Todo esto nos lleva a considerar la figura del primo como un personaje autobiográfico fingido. Esta impresión de autoironía y reflexión en la figura del primo se acentúa al considerar la anécdota de la muchacha de las flores, en la que Hoffmann caricaturiza la vanidad de autor, de creador o artista herida por la inocencia e ignorancia de la muchacha.

Un motivo central en la obra de Hoffmann es sin duda el ojo y la mirada. Está de una u otra manera presente en casi todas sus obras: en *El caldero de oro* era la mirada a través de la botella, en *El hombre de la arena* los ojos y la perspectiva, en *Los elixires del diablo* los ojos de Aurelia, donde se veía reflejada la realidad, en *La señorita de Scuderi* el diamante, en *Maese Pulga* la pequeña lente y el microscopio. Su importancia en este relato viene dada, como ya se comentó en el apartado anterior, por la necesidad de tener un ojo que realmente vea como condición básica para poder escribir.

La perspectiva juega aquí un papel de extraordinaria importancia; el hecho de que la ventana desde donde se mira sea esquinera, como ya se indica en el título alemán del relato, da ya las posibilidades y los límites de esta perspectiva: los personajes en la vivienda están situados sobre el mercado, en uno de los pisos altos, con una situación que les permite abarcar 270 grados. La vista se puede comparar