

Apuntes para una teoría de lo fantástico en Honoré de Balzac (I)*

Jorge LEDO

Universitat Autònoma de Barcelona

Jorge_ledo@mac.es

RESUMEN

Este trabajo nace de una duda: dentro de las propuestas de la teoría literaria contemporánea acerca de lo fantástico, ¿cómo podríamos encontrar los puntos de ligazón que mantiene un autor eminentemente realista con la producción fantástica europea de su época?, ¿cómo explicar dentro de su producción literaria algunas incursiones en el género? Y, por último, ¿qué diferencia a Balzac de los escritores fantásticos decimonónicos y qué nos aporta su magisterio a la hora de enfrentarnos con el género?

Establecidas estas premisas, el primer apartado de este artículo responde a las necesidades de revisión de las teorías de lo fantástico para ver en qué lugar encajar a Balzac, intentando dar, en último lugar, la legitimación de su producción fantástica dentro de las coordenadas culturales del romanticismo europeo –y su núcleo alemán–. Se trata, por tanto, de una ubicación dentro de coordenadas estéticas, aunque no necesariamente del establecimiento de fuentes directas de influencia. El segundo apartado establece las influencias que sabemos que propiciaron la creación fantástica de Balzac: Voltaire, Sade, Hoffmann y Maturin entre otros. Por último, el tercer apartado responde a la puesta en práctica de las observaciones de los dos anteriores, con el análisis de tres de los *Études philosophiques* más representativos.

Palabras clave: Balzac, *Études philosophiques*, Hoffmann, Voltaire, Sade, Maturin, Literatura fantástica, Estructuralismo, Historia de las Ideas, Ilustración, Romanticismo, Sublime, Cómico

Notes pour une théorie du fantastique chez Honoré de Balzac

RÉSUMÉ

Cet article naît d'un doute: parmi les propositions de la théorie littéraire contemporaine au sujet du fantastique, comment pourrions-nous trouver les points de liaison que maintient l'auteur éminemment réaliste avec la production fantastique européenne de son époque? Comment expliquer dans sa production littéraire quelques incursions dans ce genre? Et, finalement, qu'est-ce qui différencie Balzac des écrivains fantastiques du XIX^{ème} siècle et que nous apporte son magistère à l'heure de nous confronter avec ce genre?

Une fois ces prémisses établies, la première partie de cet article répond aux nécessités de révision des théories du fantastique pour pouvoir situer Balzac, en essayant, de pourvoir en dernier lieu, la légiti-

* Siempre que he considerado pareja mi interpretación de los textos con traducciones españolas existentes me he valido de ellas. La finalidad ha sido hacer un texto legible en castellano, apto para estudiantes de cualquier grado dentro de la disciplina y para estudiantes de otras ramas de la filología y la teoría literaria. En caso de no haberlas, siempre intento comentar los originales o parafrasearlos. Este artículo corresponde con el primer apartado señalado en el resumen. Los siguientes apartados serán publicados en números posteriores de esta revista.

mation de sa production fantastique dans les coordonnées culturelles du Romanticisme européen –et, spécialement, son noyau allemand–. Il s’agit donc d’un emplacement dans les références esthétiques, même si pas nécessairement de l’établissement de sources directes d’influence. La deuxième partie établit les influences que l’on connaît et qui fournissent la création fantastique de Balzac: Voltaire, Sade, Hoffmann et Maturin entre autres. Finalement, la troisième partie répond à la mise en pratique des observations des deux précédentes avec l’analyse de trois des *Études philosophiques* les plus représentatives.

Mots clés: Balzac, *Études philosophiques*, Hoffmann, Voltaire, Sade, Maturin, Littérature fantastique, Estructuralisme, Histoire des Idées, Lumières, Romanticisme, Sublime, Comique

Towards a theory of fantastic in Honoré de Balzac

ABSTRACT

This essay starts from a doubt: How could we find the links between a realistic writer and the fantastic literature of his time inside the proposals of contemporary literary theory?, How can we explain some forays in this genre into his works?, and lastly: What is the difference between Balzac and the rest of fantastic writers of 19th century, what is his contribution to the genre?

Raised these premises, the first part of this article fits the need of reviewing the theories about fantastic literature to place Balzac in; secondly, I will try to explain how some of his works place in the coordinates of European Romanticism, especially its German centre. I have tried, therefore, to locate the aesthetical coordinates of Balzac, not necessarily to fix the direct sources. Second part is dedicated to establish the sources which definitely encouraged Balzac’s fantastic production: Voltaire, Sade, Hoffman and Maturin, among the most important. Lastly, third part is the implementation of what I have discussed before: the analysis of three major *Études philosophiques*.

Key words: Balzac, *Études philosophiques*, Hoffmann, Voltaire, Sade, Maturin, Fantastic Literature, Estructuralism, History of Ideas, Enlightenment, Romanticism, Sublime, Comical

Para David Roas, maestro en estas lides

I

La definición de un género siempre es complicada, más cuando éste sigue siendo objeto de especulación por parte de la crítica y objeto experimental para los creadores literarios. La saturación teórica que ronda a lo fantástico me ha obligado a limitar el *corpus* de estudios que voy a referir. Se me podrá achacar, en efecto, que no atiende a muchos trabajos que se han ocupado del problema; pero creo que haría flaco favor a la lección contenida en las obras de Balzac si lo que pretendiera fuera instalarlo con calzador en ellos y no me refiriera más por extenso a ideas coetáneas a sus producciones. La amplitud del concepto de lo fantástico aquí empleado depende, por tanto, de las posibilidades hermenéuticas que la cuentística balsaquiana ofrece.

El punto de partida se ha vuelto, me temo, ineludible; me refiero a las premisas que Todorov estableció para el género:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres vivos, con la salvedad de que rara vez se le encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en el que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: Lo extraño o lo maravilloso. *Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural*¹.

Y un poco más adelante:

Lo fantástico lleva pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Uno de los grandes períodos de la literatura sobrenatural, el de la novela gótica, parece confirmarlo. En efecto, dentro de la novela gótica se distinguen generalmente dos tendencias: la de lo sobrenatural explicado (de lo “extraño”, podríamos decir), tal como aparece en las novelas de Clara Reèves y de Ann Radcliffe; y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo “maravilloso”), que comprende las obras de Horace Walpole, M. G. Lewis y Maturin.

Nada nos impide considerar lo fantástico precisamente como un género siempre evanescente. Semejante categoría no tendría, por otra parte, nada de excepcional. La definición clásica del presente, por ejemplo, nos lo describe como un puro límite entre el pasado y el futuro. La comparación no es gratuita, pues lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aun no visto, por venir, es decir, a un futuro; en lo extraño, por contra, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de ese modo, al pasado. En cuanto a lo fantástico en sí mismo, la vacilación que lo caracteriza no puede situarse, por tanto, más que en el presente².

Pese a las ventajas que en su momento aportó la citada definición teórica, la dificultad de su aplicación práctica –dificultad a la que se suman los prototipos de lo *extraño puro*, lo *fantástico-extraño*, lo *fantástico*, lo *fantástico-maravilloso* y lo *maravilloso puro*– para la clasificación de un conjunto cabal de textos fantásticos atendiendo a ella, generó no pocas críticas, a pesar de que fueron sido escasos los intentos radicales de renovarla.

¹ Cito por la traducción de los capítulos 2 y 3 de *Introduction à la littérature fantastique*, (Paris: Seuil, 1970) que ofrece D. Roas (ed.) en *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 48 (las cursivas son mías).

² Traducción citada, pp. 65-66.

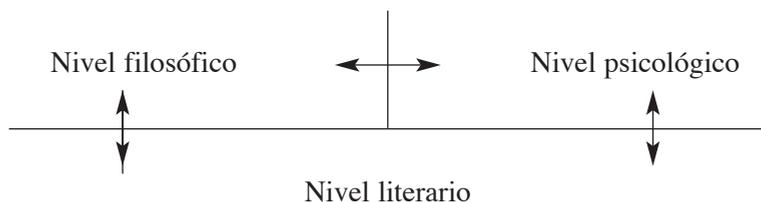
Los dos conceptos más problemáticos de la teoría de Todorov son *vacilación* y *evanescencia*. El primero plantea el obstáculo de quién está, dentro de la recepción de la obra literaria, legitimado para imponerlo. Debe notarse que el hecho de que la *vacilación* condicione el género implica que ciertas concepciones de lo real, divergentes en tiempo o lugar, determinan la recepción del mismo hasta poderlo desvirtuar, modificándolo sustancialmente puesto que siempre se da una dependencia de las expectativas del lector y de su contexto cultural. La *vacilación* es, por tanto, un asidero para explicar determinados parámetros de la época en la que el texto se escribe, es un hecho fundamental dentro del relato, una quiebra, pero que cobra todo su sentido desde una perspectiva histórica, no desde el texto como hecho en sí mismo. No quiero decir, en absoluto, que se trate de un elemento ajeno al texto (de alguna manera, es su centro), sino que ese centro, cuando es concebido como perturbación de un sistema de representación que depende en última instancia de su receptor, rompe el marco estructural del texto para referirse al hecho literario y a su margen cultural. En fin, cada época ofrece una lectura propia de los textos; y la otra opción que ofrece el concepto todoroviano tampoco es muy atractiva: bastaría con el acuerdo de la crítica con respecto a una determinada clasificación –que siempre acaba por ser fruto de una opinión– para cimentar la base absoluta del género. Parece una broma que un estudio estructuralista del carácter más cerrado diese una solución tan posmoderna a una clasificación genérica. La *evanescencia*, por su parte, tampoco aporta demasiado, sino que confirma la debilidad del marco teórico al que intenta responder.

Otro de los puntos conflictivos de la propuesta de Todorov corresponde con los objetivos fundamentales que habían guiado la elaboración de su teoría, a saber: (1) condensar los distintos niveles del discurso (filosófico, psicológico, literario) en un único nivel común, el discurso literario (y retórico); (2) ofrecer definiciones claras y descripciones exactas de los diferentes tipos de discurso narrativo y lingüístico pertenecientes al área estudiada, excluyendo drásticamente de tal área todos los demás tipos; (3) construir un sistema de tres términos bien delimitados y claramente relacionados entre sí, que pudiera servir para descubrir y clasificar toda la producción textual fantástica³.

Por lo que se refiere al tercer punto, creo que ha sido relativamente fácil encontrar los problemas que genera desde la perspectiva de la recepción o de la clasificación de un texto como fantástico: claro que se consigue que los tres ámbitos se relacionen entre sí y, de hecho, lo hacen de tal modo que complican infinitamente hallar un texto fantástico puro; mientras que favorecen la multiplicación de clasificaciones y subapartados mixtos. Por implicación, si no se cumple el tercer objetivo, difícilmente lo hará el segundo. Sin embargo, ahora recalaré en la primera meta propuesta. Es preciso desbrozar esa suma y condensación de niveles, puesto que el empleo de las clasificaciones de Todorov para el estudio de lo fantástico en Balzac sólo

³ Vid. R. Ceserani, *Il fantastico*, Bolonia: Società Editrice Il Mulino, 1996. [La exposición de estos objetivos puede encontrarse en la edición española del texto: *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid: Visor, 1999, p. 73]

hubiera complicado más de lo estrictamente necesario el problema: será conveniente, por tanto, mantener los niveles del discurso –restrinjámoslos convencionalmente a esos tres– separados y plantear el esquema de la siguiente manera:



Puesto que este trabajo trata de literatura, y de literatura fantástica, se entenderá que en todos los casos que se presenten en él habrá de destacarse –o existir de modo preeminente al menos– el nivel literario como dominante. Es decir, lo literario es el punto de partida y es el punto de llegada, aunque nos arriesguemos a una visión formal del texto. Sé que esto me sitúa en una concepción no muy cómoda de la literatura fantástica como literatura de tesis, aunque espero que lo que sigue ayude a señalar los puntos de contacto con dicha concepción, y los de distanciamiento.

Aunque no es éste el lugar para exponer algunas ideas que intentaré desarrollar más adelante, sí creo que esta primera aproximación debería aportar al menos la enunciación de las líneas directrices que contemplo. Digamos que el problema fundamental cuando uno se enfrenta a la producción fantástica de un autor realista es cómo encuadrar este grupo de textos *heterogéneos* dentro de la totalidad de su obra, sobre todo –y en este caso es paradigmático Balzac sobre Henry James o Maupassant–⁴ cuando ésta responde a un programa preciso de elaboración y estructuración. El conflicto aumenta cuando dicha producción *marginal* no presenta unas características que la uniformen –a excepción del marbete que las acoge–, sino que más bien da muestra de diversas tendencias, en ocasiones opuestas; y se desborda cuando atendemos a criterios tradicionales como calidad literaria, logros de estilo, etc., y comprobamos que el conjunto es bastante desigual. Por fin, la dificultad nos abruma cuando observamos que las influencias que puede haber entre Hoffmann –padre histórico del género desde una perspectiva moderna, a la vez que punto de partida de todas sus teorizaciones– y Balzac, y llegamos a la conclusión de que en gran

⁴ Para las concomitancias entre la novela realista que cultivaron Balzac y James y, ante todo, para los aspectos políticos, puede verse el breve pero acertado trabajo de R. W. Kertsch, “Political Passion in Balzac and Henry James”, *Nineteenth-Century Fiction*, XIV: 3 (1959), pp. 265-270. Sobre los vínculos entre ambos autores se encuentran referencias útiles en los siguientes artículos: W. T. Stafford, “Literary Allusions in James’s Prefaces”, *American Literature*, XXXV: 1 (1963), pp. 60-70; A. R. Tintner, “The Old Things: Balzac’s *Le Cure de Tours* and James’s *The Spoils of Pointon*”, *Nineteenth Century Fiction*, XXVI: 4 (1972), pp. 436-455 y R. Wellek, “Henry James’s Literary Theory and Criticism”, *American Literature*, XXX: 3 (1958), pp. 293-321. Además reveladoras las propias observaciones de James en *The Question of our Speech. The Lesson of Balzac. Two Lectures*, Boston, 1905.

Sobre Maupassant y su cultivo de lo fantástico en relación con Balzac: M.-C. Banquart, “Maupassant, conteur fantastique”, *Archives des lettres modernes*, CLXXI: 5 (1963) y M. D. Hampton, “Variations on a Theme: Five Tales of Horror by Maupassant”, *Studies in Short Fiction*, XVII: 4 (1980), pp. 475-481.

medida las hubo, pero siempre de un modo más bien superficial o desde muchos ángulos inexacta o decepcionante. Esta sección está dedicada a explicar por qué ocurría tantas veces Balzac al ponerlo en contacto con Hoffmann, como muchas de las generalidades aplicadas a él, cuando nos valemos de ellas para analizar a un autor coetáneo que lo conocía. Intentemos ofrecer posibles soluciones.

En primer lugar, la base ideológica de ambos, sus ideas acerca de la tradición literaria, el cultivo y finalidad de la literatura eran diametralmente opuestas. Hoffmann contaba con figuras dentro del género que guiaban su camino –Chamisso, la Motte-Fouqué, Brentano o Arnim–, se hallaba dentro de los círculos que producían y discutían los principios esenciales del idealismo, disponiendo de la posibilidad de acceder a producciones filosóficas alemanas de primera mano. La poética hoffmanniana respondía a una nueva concepción literaria de base romántica que se oponía de plano a la idea del romanticismo clasicista goethiano y tendía a la indagación sobre las limitaciones de un yo y de su individualidad: la configuración del sujeto. Por otro lado, Balzac descendía de una de las culturas más ricas en lo literario de la Europa Ilustrada: la producción narrativa y filosófica de Diderot, de Voltaire, de Rousseau, de Sade...⁵ eran referencias que indicaban un camino que ofrecía grandes posibilidades en el ámbito de la narrativa corta; su formación filosófica era esencialmente francesa y mucho más centrada en problemas científicos e historiográficos que en cuestiones filosóficas en un sentido clásico⁶; en su literatura confluía una voluntad escindida que conjugaba el “historiar el corazón” de una sociedad con el establecimiento de una propia filosofía social e histórica a través de una propuesta ficcional de la misma⁷.

⁵ Tradición tan apreciada por la primera Europa romántica que hizo que un autor como Heine se trasladara a París y que nos viene perfectamente para dar cuenta de dos estilos completamente distintos dentro de la cuentística alemana de corte fantástico durante la época.

⁶ “La novela en Balzac es una forma narrativa que se aproxima más a la crónica y al documento notarial que a la obra de ficción pura. Es posible que leyera Fernimore Cooper, Richardson, Hoffmann, Byron y Goethe, al menos en sus obras más divulgadas, pues los cita con cierto conocimiento de lecturas. Lo que sí debe de afirmarse es que su cultura se formó sobre la base de la filosofía y de la ciencia divulgada –‘como sabios’– más que en la literatura narrativa corriente. Conociera a fondo o no las obras de Cuvier y Saint-Hilaire, Buffon, Bonald y Bossuet, tenía conocimientos de la labor de los naturalistas y filósofos de la historia; las referencias a Van Helmont, Saint-Martin, etc., indican, más que nombres tomados al azar, sugerencias de una forma de pensar. [...] En el ambiente de su tiempo estaban más las ciencias que las letras, no sólo por los trabajos de Lavoissier [...], Fresnel, Volta, Galvani, Mesmer y otras figuras dedicadas más bien al ocultismo y a la espagírica, sino por estribación del enciclopedismo”. La cita corresponde a E. Martínez Estrada, *Realidad y Fantasía en Balzac*, Bahía Blanca (Argentina): Universidad Nacional del Sur, 1964, pp. 39-40.

⁷ No me parece en absoluto ocioso dar aquí breve muestra de estas ideas principales en el *Avant-propos* a *La Comédie Humaine* [para ello, cito por la envejecida traducción de Don Rafael Cansinos Assens, en Honoré de Balzac, *Obras completas. I. La Comedia Humana. Escenas de la vida privada*, Madrid: Aguilar, 1991; cada párrafo va acompañado del número de página]:

“El creador se ha servido de un solo y mismo patrón para todos los seres organizados. El animal es un principio que toma su forma exterior o, para hablar más exactamente, las diferencias de su forma, de los medios en que está llamado a desarrollarse” (3); “Han existido, pues, y siempre existirán, especies sociales como existen especies zoológicas” (4); “La obra por hacer tenía que revestir una triple forma: los hombres, las mujeres y las cosas, es decir, las personas y la representación material que estas ofrecen de su pensamiento; en fin, el hombre y la vida” (4); “Walter Scott elevaba a valor filosófico de la historia la novela, esa

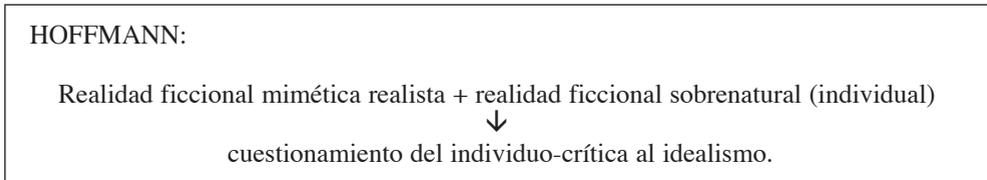
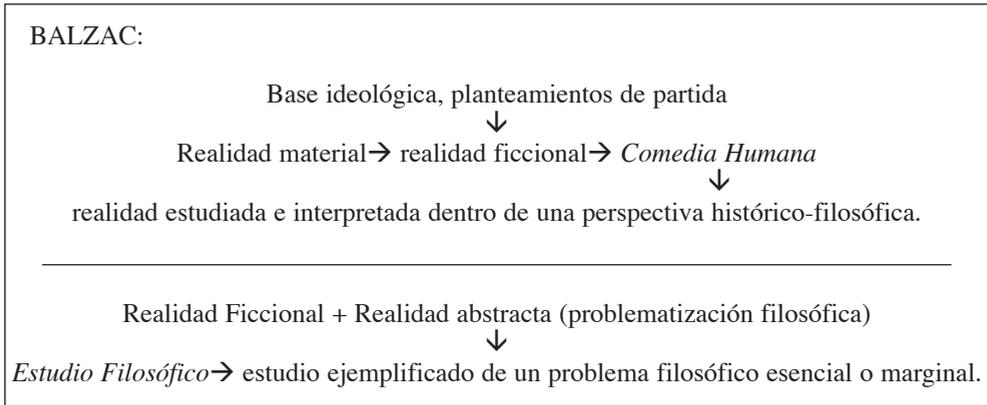
Como vemos, ambas generalizaciones son muestra de intereses, si no opuestos, sí, en principio, divergentes. Sin embargo, podríamos hallar el nexo entre ambos en el punto de partida: la concepción de la literatura como medio de expresión ideal para plantear problemas vitales complejos. Así, el nivel filosófico y el psicológico sería el *biuium* que marcaría la senda de ambos. La única base firme es, por tanto, la literatura –entendida ahora como nivel estético–, aunque sólo dentro del pequeño marco tópico de motivos que conformaban un gusto que no podría ser más que romántico. Impostura en Balzac, pátina de recurrencias, determinados planteamientos y diseños estructurales. Nos debe preocupar el origen de esta superficialidad, que, como acabo de mencionar, es la clave para acceder a los niveles que hemos dejado por encima del literario. Profundicemos brevemente en ello.

Balzac pretendía convertir sus ficciones en el desarrollo de una determinada tesis de carácter marcadamente filosófico. Esto se produce en los relatos largos de mayor alcance de su producción fantástica, como es el caso de *El coronel Chabert*, *Sarrasine*, *La obra maestra desconocida*, etc. En algunos de estos ejemplos, lo fantástico responde al planteamiento conceptual del cuento, como en el de *El coronel Chabert*, donde vemos “un muerto que recorre París”, mientras que el desarrollo ofrece las trabas sociales, jurídicas, psicológicas e incluso históricas que producen y mantienen la situación. Se trata de aspectos que establecen una relación singular con ciertas novelas de Kafka –*El proceso* es un buen ejemplo– pero que se oponen sin duda a la perspectiva de Hoffmann. Mientras que en el caso de Balzac la noción de lo fantástico se ve notablemente diluida por la presencia de otros intereses narrativos e ideológicos –compárese la primera parte de *La piel de zapa* con las dos restantes–, Hoffmann parte de asentamientos sociales e ideológicos para resaltar lo

literatura que, de siglo en siglo, incrusta de inmortales diamantes la corona poética de aquellos países en que se cultivan las Letras. Infundíale el espíritu de los antiguos tiempos, reunía en ella el drama, el diálogo, el retrato, el paisaje, la descripción: daba entrada en ella a lo maravilloso y lo verdadero, esos elementos de la epopeya, y hacía que con la poesía se codease la familiaridad de los lenguajes más humildes. Pero, como más bien que imaginar un sistema, lo que hizo fue encontrar su manera propia en el fuego del trabajo o en virtud de la lógica de ese trabajo mismo, no pensó en ligar unas a otras sus composiciones de modo que se coordinasen en una historia completa de la que cada capítulo hubiera sido una novela y cada novela una época” (5); “La sociedad francesa sería el historiador y yo no tendría que ser sino su secretario” (5); “Así mismo miraré yo a la familia, y no al individuo, como el verdadero elemento social” (7); “La obra que he acometido tendrá la longitud de una historia y yo debía exponer su razón, todavía recóndita, sus principios y su moral” (7); “Quien capte bien el sentido de esta composición, tendrá que reconocer que concedo a los hechos constantes, cotidianos, secretos o patentes, a los actos de la vida individual, a sus causas y a sus principios, la misma importancia que hasta ahora concedieron los historiadores a los acontecimientos de la vida pública de las naciones” (9).

Y por último, con respecto a la mayor parte de los relatos que nos ocuparán en este trabajo –los *Études Philosophiques*– dice lo siguiente: “Finalmente, las *Escenas de la vida rural* vienen a ser en cierto sentido como la tarde de este largo día, si se me permite denominar así al drama social. En este libro se encuentran los más puros caracteres y la aplicación de los grandes principios de orden, de política, de moral. Tal es la base, plena de figuras, plena de comedias y tragedias, sobre la que se elevan los *Estudios filosóficos*, segunda parte de la obra, en que se muestra el medio social de todos los efectos pintados, sentimiento por sentimiento, los estragos todos del pensamiento, y cuya primera obra, *La piel de onagro*, viene a enlazar en cierto modo los *Estudios de costumbres* con los *Estudios filosóficos* mediante el eslabón de una fantasía casi oriental, en la que a la vida misma se la pinta en lucha con el deseo, principio de toda pasión” (11).

problemático de la existencia individual y sus necesidades externas –por ejemplo, en su cuento prototípico, *El hombre de arena*–,⁸ siendo así las limitaciones para la incorporación de los protagonistas dentro de la sociedad de carácter interno: no les bastan las posibilidades de redención –la vacilación de la que habla Todorov no nos permite saber si el tal Coppola o Coppelius es un producto de su mente o en realidad no existe– que la misma les ofrece. Las direcciones, desde este punto de vista, de la ficcionalización y objeto ficcional son opuestas:



Es decir, mientras que el referente real es siempre sustento en Balzac, y la problematización abstracta, mientras que en la realidad histórica ficcional que inaugu-

⁸ Para la interpretación y las fuentes del cuento, pueden verse –además de los textos que ya se emplean en este trabajo– los siguientes artículos: U. Mahlendorf, “E.T.A. Hoffmann’s ‘The Sandman’: The Fictional Psycho-Biography of a Romantic Poet”, *American Imago*, XXXII:3 (1975), pp. 217-239; M. M. Tatar, “E.T.A. Hoffmann’s ‘Der Sandmann’: Reflection and Romantic Irony”, *Modern Language Notes*, XCV:3 (1980), pp. 585-608; J. M. Ellis, “Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann’s ‘Der Sandmann’”, *German Quarterly*, LIV:1 (1981), pp. 1-18; S. Brantly, “A Thermographic Reading of E.T.A. Hofmann’s ‘Der Sandmann’”, *German Quarterly*, LV:3 (1982), pp. 324-335; T. A. Kamla, “E.T.A. Hoffmann’s ‘Der Sandmann’: The Narcissistic Poet as Romantic Solipsist”, *Germanic Review*, LXIII:2 (1988), pp. 94-102. Sobre la figura de Hoffmann son importantes los recientes trabajos de R. Safranski: *E.T.A. Hoffmann: das Leben eines skeptischen Phantasten*, München: Carl Hanser Verlag, 1984 y *E.T.A. Hoffmann: Eine Biographie*, Hamburg: Rowolth Taschenbuch Verlag, 1997. Sobre lo fantástico puede consultarse el muy envejecido: J. F. A. Ricci, “Le fantastique dans l’oeuvre d’E.T.A Hoffmann”, *Études germaniques*, VI (1951), pp. 100-116. Sobre la relación de Hoffmann con el género gótico: Ch. Zehl Romero, “M. G. Lewis’ *The Monk* and E.T.A. Hoffmann’s *Die Elixiere des Teufels?* Two Versions of the Gothic”, *Neophilologus*, LXIII:4 (1979), pp. 574 *passim*.

ra se insertan problemas filosóficos –éticos, estéticos, lógicos– de primera magnitud a los que se deja funcionar ejemplificándolos desde la propia ficción; Hoffmann plantea el problema al contrario: la realidad mimética con la que comienza la ficción es meramente un anclaje de normalidad⁹ donde se inserta un conflicto no siempre resuelto, decididamente abierto, que la condiciona y pone en evidencia la inconsistencia del mundo ficcional en que se inscribe. En Balzac el mundo –mundo en virtud de ficción gracias a la legitimación realista de la interpretación mimética– es el que pone de relieve la inconsistencia de lo fantástico.

Esto nos conduce a un doble problema. Si consideramos la producción de Balzac como fantástica, ¿cómo puede serlo en tanto que no pretende problematizar la realidad sino naturalizar problemas abstractos? En realidad, que las direcciones sean diametralmente opuestas, no implica considerar al producto como no-fantástico, más bien al contrario: parece que los resultados son mucho más parecidos de lo esperado. El fruto de esa observación se corresponde con un término que fue aplicado a las novedades que paulatinamente el género fue acogiendo con el paso del siglo XX y que respondía a aquella típica negación de Todorov de lo fantástico tras el psicoanálisis. En todo caso, podríamos afirmar que la rama que ofrecía la línea de Hoffmann había sufrido una quiebra con los análisis y la producción crítica – y, por qué no decirlo, literaria– freudiana. Otra línea, de manera general, parecía propiciar lo que se ha llamado, por la crítica contemporánea, *neofantástico*. Traigo aquí una de las definiciones generales de la categoría:

Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*. [...]

Por su *visión*, porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...], lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica [...]. Gran parte de la obra de Borges se nutre de esas paradojas que, como la de Zenón de Elea, son intersicios de sinrazón, momentos de insomnio del sueño de la razón.

En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico [...]. Ese lenguaje segundo –la metáfora– es la única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación. La metáfora corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad. Adoptando un término acuñado por Umberto Eco en *Obra abierta* propuse llamarlas “metáforas epistemológicas” [...]. Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar la innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla.

Finalmente, en lo que toca a la mecánica o *modus operandi* de estas narraciones hay que decir que se diferencian considerablemente del cuento fantástico [...]. El relato

⁹ Empleo el término “anclaje” tanto en su sentido más común, como en el especializado por parte del formalismo ruso.

neofantástico prescinde también de los bastidores y la utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final. [...] mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literaridad, de los hechos históricos del argumento [...], el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos.[...]

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es [...] contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores¹⁰.

La larga cita no hace sino darnos más y más pistas para reconstruir un contorno preciso en la producción fantástica de Balzac. Los *Estudios Filosóficos* respondían más a la necesidad de aportar temas que completaban y sobrepasaban los límites impuestos por la ficción realista —el tiempo en *El elixir de la larga vida*, la representación y la búsqueda del absoluto estético en *La obra maestra desconocida* o en *Gámbara*, la búsqueda del absoluto existencial y su relación con la muerte en *Los proscritos*, etc—, desde una perspectiva filosófica —y cédaseme la mayor amplitud en la adopción del término— o radicalmente estética, como mostraban muchos motivos en una parte considerable de aquellos relatos. De ser así, las convenciones del cuento fantástico se asumen como una máscara, y parece claro que la distancia planteada en los marcos espacio-temporales sirve para conceder al contenido la virtud de ejemplificar y de hacer parábola de problemas de pensamiento que no se podían mostrar en el centón novelesco de *La Comedia humana*. Si bien su magna obra prendía con patencia en un marco de referencias ideológicas, era claro que las preocupaciones por la representación histórica de la sociedad parisina contemporánea —sociológica en sentido lato— eran el problema de fondo y el material que componía el armazón estructural del cuerpo de novelas.

Me arriesgaré desde aquí, por tanto, a plantear a Balzac como uno de los probables padres de lo neofantástico, de la conjunción de lo parabólico y lo paradójico en aras de una meta: la representación de una idea filosófica abstracta que ampliara de este modo su funcionamiento, de la pura abstracción a la ficción concreta¹¹. Podría parecer que nos olvidamos del último párrafo que hemos visto en Alazraki, que condiciona lo neofantástico como producto de época, dentro de unas determinadas coordenadas histórico-culturales. En lo que sigue, daré muestra de cómo dentro de su tiempo funcionaban los cuentos de Balzac y de las posibles filiaciones históricas que pudieran explicar esta distinta concepción de los ejercicios fantásticos. Pretendo

¹⁰ J. Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, *Mester*, XIX:2 (otoño de 1990), pp. 21-33. Cito por el texto corregido que el autor publicó en la ya mencionada antología de Roas, pp. 276-280.

¹¹ Recuérdese que en el caso de los análisis filosóficos de textos literarios —moda entre las modas durante el siglo XX— la dirección es inversa, es decir, el relato, poema, novela u obra teatral que se analiza no pretende ejemplificar un problema filosófico (y me refiero en principio a la literatura decimonónica, ya que esto no sería aplicable a textos anteriores —ejemplo privilegiado en castellano: Calderón o Gracián— ni posteriores —caso excepcional: Kafka), sino que los medios que la filosofía aporta, y sus categorías, convierten al texto en ejemplificación de una ideología o un determinado problema, ante todo estético, aunque no únicamente.

asentar que Balzac fue sin duda promotor de una nueva idea de lo fantástico que provenía de una mezcla tan sabia como rara, a saber: escritor de corte realista con ambiciones de pensador universal, marco cultural romántico, formación y tradición ilustrada en lo que a los relatos breves se refiere.

Podemos, plantear dos líneas artificiales para lo fantástico decimonónico y su proyección contemporánea:

FANTÁSTICO TODOROVIANO:

Chamisso, La Motte-Fouqué, Brentano, Arnim → Hoffmann → Nodier,
Gautier, Maupassant → Poe → Lovecraft.

FANTÁSTICO-FILOSÓFICO:

Ludwig Tieck, Jean Paul Richter → Balzac → Kafka → Borges,
Cortázar, Calvino → Bukowski¹²

* * *

El cuento respondía antes del Romanticismo a unas necesidades que difícilmente podían ser tomadas como dignas por las élites culturales que designaban qué era literatura y qué no. Apenas merece la pena repetir que una de las principales labores del movimiento romántico en Europa fue la recuperación de estas formas populares asignándoles un estatuto literario. Es evidente, como se señalará más adelante, que persistía una vertiente *culta* del relato corto, tendente a la ejemplificación y marcada por su carácter fabulístico o parabólico. La tradición era tan antigua y reputada, que puede retrotraerse hasta el mismo Platón y su presencia puede ser constatada, con mayor o menor éxito, con puntuales o extensos apartes, dentro de las historias de la filosofía y de la ficción literaria.

La Ilustración convino, por sus ventajas inherentes, en la recuperación de este género, en cuyo cultivo destacó sin lugar a dudas Francia. La ficción como ejemplificación de problemas morales –Molière– o como marco para el ejercicio satírico –Voltaire– que contaba con antecedentes tan dignos como Luciano de Samosata y muchos de sus imitadores renacentistas, señalaba la probable confluencia entre ambos niveles y supuso que se generaran nuevos modelos de representación y, ante todo, nuevos ámbitos sobre los que reflexionar. La filosofía romántica pondría en funcionamiento dentro de estos mismos relatos cuestiones intransitadas y sobre todo –y esto no es un mero juego de palabras– la cuestión del cuestionamiento.

¹² Las listas de nombres no pretenden ser cerradas en absoluto, es innegable que autores como Cortázar debían mucho de su obra a autores como Poe, Maupassant o Gautier. Ahora bien, la única utilidad de este planteamiento esquemático es la de ofrecer un campo para tránsito de autores más difícilmente clasificables dentro de un fantástico ortodoxo e intentar descubrir a qué motivos respondía esta divergencia. Con lo que respecta a los autores destacados en el esquema, debe entenderse que se han buscado algunos de los más representativos –no se me escapan ausencias de bulto como Wells, James, Chesterton o Conrad– para la idea que se pretende defender. De ningún modo debe parecer que se ha intentado ser exhaustivo –si acaso ilustrativo– en este aspecto.

Me gustaría iniciar nuestro itinerario con una cita de un libro esencial sobre el tema, *The Literature of Subversion* de Rosie Jackson:

La expulsión de lo fantástico a los márgenes de la cultura literaria es en sí mismo un gesto ideológico significativo, no muy distinto del silenciamiento de lo irracional por parte de la cultura. Como “arte” de lo irracional y del deseo, la fantasía ha sido persistentemente silenciada, o rescrita en términos más trascendentales que transgresores. Su amenazador no-hacer, o disolución, de las estructuras dominantes ha sido rehecho y recubierto por la alegoría moral y la ficción mágica.

Y me gustaría hacerlo porque, por lo que respecta al Romanticismo, me temo que esta ha sido la faceta –literaria, no crítica– menos cuidada en los estudios literarios, justo al contrario de lo que propone Jackson. Los cuentos fantásticos de corte alegórico, de puro desatendidos por la crítica del novecientos, daban la impresión de haber desaparecido del propio género. Lo que aquí se pretende es marcar la diferencias entre ambas maneras de conformar lo fantástico y entender desde la posición del pensamiento romántico por qué se creaban dichos relatos y qué necesidad habría de desligarlos de la vertiente que yo entiendo –vía Freud, vía Todorov– hoffmaniana. Se trata de un trabajo que, comprendido en su complejidad real, abarcaría mucho más de lo que estas páginas pretenden, por ello partiré de un problema que puede parecer tangencial, pero que se halla en el fondo de todo el asunto.

El surgimiento de lo fantástico en el Romanticismo se puede vincular a las variaciones de un término¹³ que, por su peculiaridad y aislamiento dentro de las estéticas más importantes de la época, es capaz de llevarnos a la comprensión de este proceso de una manera diferente. Me refiero a la categoría estética de lo sublime¹⁴.

Lo sublime o la sublimidad es una categoría estética complementaria a la noción de lo trágico. Que ambas están relacionadas y que en determinados puntos pueden llegar a confundirse no nos debe llevar a la conclusión precipitada de que no fueran categorías perfectamente delimitadas. No obstante, sí es cierto que nos introduce en el problema ya clásico de ofrecer una definición unívoca del Romanticismo de la que se quejaba Lovejoy y confirmaba su discípulo Boas¹⁵. Intentemos generalizar y no cai-

¹³ T. Siebers, en su estudio sobre *Lo fantástico Romántico* (México: FCE, 1984), destacaba la superstición como el término clave para acotar el terreno y proceder a su análisis: de lo que se trataba en realidad era de poner en funcionamiento el concepto de vacilación desde coordenadas culturales. No creo que sea necesario señalar lo que opino al respecto y por qué me parece un análisis artificial. Simplemente diré que en gran medida disminuye –por otra parte de una manera innecesaria– el angular con el que podemos enfocar la literatura fantástica decimonónica y sus manifestaciones posteriores.

¹⁴ No me puedo detener por extenso en explicar la relación que existe entre la categoría estética de lo sublime y las producciones literarias fantásticas. Digamos que si la categoría de lo racional correspondía a la apreciación de lo bello en la tradición occidental (de manera que los aspectos para juzgar una obra fueran la proporción, la armonía, la disposición de los elementos); aquélla que respondía a la dislocación, a lo disonante, aquello que apelaba al sentimiento y a la moral del espectador se correspondía con algunas de las formas esenciales de lo sublime. Categorías estéticas –bello, sublime–, lógicas –racional, sentimental–gnoseológicas –pensamiento empírico, pensamiento mítico– que se oponían y que también eran aplicables al estatuto que la ficción pretendía representar.

¹⁵ A. O. Lovejoy, “The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas”, *Journal of the History of Ideas*, II (1941), pp. 257-278 y G. Boas, “Some problems of Intellectual History”, en G. Boas *et alii*, *Studies in Intellectual History*, Baltimore, 1953, pp. 1-21, en especial p. 5.

gamos en la trampa. La categoría de lo trágico se ramificaba en posiciones éticas, o definitorias de la personalidad, o de las ideas, de manera similar a como lo hacía lo sublime. Pero mientras que lo trágico tenía una vertiente más estructurada y acabada, en la que la comprensión del conflicto por parte de su espectador era esencial y en tanto que su meta absoluta era la culminación de lo bello; lo sublime podía resumirse como un fenómeno de visión por amplitud o por exceso o saturación que había de sorprender al espectador –sobre todo tras Kant o nuestra lectura de Kant– y generar nuevos marcos de referencia, aunque no necesariamente herramientas para analizarlos.

Poetas trágicos del Romanticismo fueron Keats, Leopardi o Hölderlin¹⁶; motivos sublimes fueron representados en campos completamente diversos: desde los paisajes de Caspar David Friedrich, hasta la lectura del Satán de Milton; la lectura romántica del *Quijote* reflejó una curiosa conjunción de ambas. Lo sublime no pertenecía únicamente al campo de las artes, el pensamiento kantiano se había centrado para su descripción en analogías con elementos naturales destacando, ante todo, la sensación que la visión de los mismos causaba en el espectador, una estrategia similar a la que Rousseau empleó con su caminante. Al poner en diálogo ambas obras, si en la segunda se considera el paisaje como bello –bello como la arquitectura de los jardines, como si una entidad superior los hubiera dispuesto–, cabe en la primera la posibilidad de lo sublime. En ambas, la visión de lo bello viene infundida por la facultad de la Razón y es el entendimiento el que se encarga de proveer de herramientas para apreciarla –armonía, proporción–; pero en Kant la segunda visión –paisaje desmesurado, violento, total– escapa precisamente a esa facultad, los instrumentos de la razón saturados y bloqueados generan en el espectador una sensación angustiada, de colmar hasta derramarse, que no podría más que empequeñecerlo, que demediar su entendimiento. Siguiendo en esto, una lección moral, una misión y un proceder ante el mundo. Ética y estética conjugadas de este modo no cedían su paso al viejo caminante. Lo trágico romántico veía su meta en lo sublime y en su inexplicable carácter divino.

La vocación de lo divino comenzaba a despertar de nuevo en el hombre. La Ilustración francesa había considerado la Razón y la había dividido, cuantificado, pesado y administrado. Estancada y quieta carecía de *dynamis*, de historia y, ante todo, de progreso. Para los contemporáneos a los distintos movimientos históricos, sociales y culturales comenzaba la edad del hombre, la edad de la búsqueda de un ideal que tendía hacia el Uno. Si esta búsqueda no concluía en una reestructuración no ya de la sociedad, sino de la humanidad, entonces el ideal había de realizarse en el individuo. Lo sublime abrió esa puerta sostenida de marfil y los sueños entraron y desencadenaron monstruos. El mayor de ellos la totalidad, la aspiración a la totalidad: Prometeo o Luzbel. Tras Hegel, lo sublime se hizo pasto y meta de lo bello.

Si volvemos a la época en que se publica la *Crítica del juicio*, vemos como un joven alemán se arruinaba en Londres en unos negocios fallidos, caía en la bebida, en el juego. Acosado por las deudas, decidía regresar a su Alemania natal y recupe-

¹⁶ Me remito para el estudio de lo trágico en el Romanticismo y, ante todo, en estos tres autores al magnífico ensayo de R. Argullol (1982), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid: Taurus, 1999.

raba de sus padres la lectura del *Viejo Testamento*, en aquella Alemania trizada por cientos de principados y pisoteada por la guerra de los Treinta años. Como todo alemán que se preciara, sentía profunda envidia y rencor histórico por la Francia Ilustrada, por la Francia militar. Como todo luterano que se preciara creía en la superación personal y en una religiosidad interior –apenas mística–, que le concedían –fe mediante– una vocación hacia lo divino y su realización terrena. Su nombre era Hamann y su influencia había de ser determinante para el derrumbe de algunos de los estatutos estéticos de la Ilustración¹⁷. El que más me interesa dentro del auge de lo fantástico es aquel principio por el que había pretendido recuperar el pensamiento mítico y su validez como medio de indagación en lo humano¹⁸. La recuperación de lo mítico implicaba otra recuperación fundamental para este modo de conocimiento y su propia exégesis: la metáfora. Así empezaba el establecimiento de un código estético y de recepción que asentaba los cimientos de la producción artística romántica y de su interpretación. El campo de cultivo de estas formas fue fundamentalmente poético y, en el caso de la prosa, se cedió el terreno a la poetización y metaforización de los materiales –la propia historia, las leyendas populares, testimonios artísticos y motivos literarios preteridos– creando un nuevo estatuto de mitos que podríamos llamar “modernos”¹⁹. Además, la labilidad del mito y su sostenida naturaleza metafórica abría espacios que del mismo modo que generaban una revitali-

¹⁷ Los principales puntos de oposición del pensamiento de Hamann con respecto a la Ilustración son los siguientes: la redirección del concepto de realidad, en vez de apoyarlo en lo racional e universal, apoya con convicción la postura de la subjetividad; el modo de la aprehensión de la realidad cambia así, puesto que la realidad es particular y afectiva, hacia una intelectualidad emocional; la expresión espontánea de la subjetividad del artista es el modo más perfecto de conocimiento; la noción de genio es fundamental dentro de su estética, en tanto que lo entiende como la capacidad para experimentar lo inmediato como real, y en este sentido el genio se asocia con la facultad de la fe. Para el desarrollo de estos puntos y su contacto con la estética del *Sturm und Drang* es muy recomendable el siguiente artículo: L. P. Wessell, “Hamann’s Philosophy of Aesthetics: Its Meaning for the Storm and Stress Period”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVII:4 (1969), pp. 433-443.

¹⁸ Este punto del pensamiento de Hamann fue recogido por Isaiah Berlin en 1965, en su muy general y acertado acercamiento al problema de las fuentes del pensamiento romántico, me hago aquí eco de sus palabras: “Los mitos eran el modo en que los seres humanos expresaban su sentido de lo inefable, los misterios inexpresables de la naturaleza, y no había ningún otro modo en que pudieran expresarse. Si se usaban palabras, no lograban hacerlo de modo adecuado, fragmentaban demasiado las cosas, clasificaban, eran demasiado racionales. El intento de envolver las cosas en pulcros paquetes y en ordenarlos de manera bellamente analítica destruía la unidad, la continuidad y la vitalidad del tema en cuestión –es decir, de la vida y el mundo– que estábamos contemplando. Los mitos, en cambio, ofrecían este misterio en imágenes y símbolos artísticos; sin palabras lograban conectar al hombre con los misterios de la naturaleza. Ésta era, en términos generales, la doctrina de Hamann”, en *Las raíces del romanticismo*, edición de Henry Hardy (1999), traducción de Silvina Marí, Madrid: Taurus, 2000, p. 76.

¹⁹ En este aspecto creo que merece la pena recuperar la siguiente observación de Bataille: “Por esto no podemos describir un objeto tal [el mundo] de una manera precisa. O mejor, la manera correcta de hablar de ello no puede ser *abiertamente* más que *poética*, en tanto que la poesía no describe nada que no se deslice hacia lo incognoscible [...]. No hubo paisajes en el mundo en que los ojos que se abrían no aprehendían lo que miraban [...]. Y si ahora [...] me pongo a decir: “No había ni visión ni nada, nada más que embriaguez vacía a la que el terror, el sufrimiento y la muerte, que limitaban, daban una especie de espesor”, no hago más que abusar de un poder poético, sustituyendo la nada de la ignorancia por una fulguración indistinta [...]. Pero esta poesía no es más que una vía por la que un hombre va de un mundo cuyo sentido es pleno a la dislocación final de los sentidos, de todo sentido, que se revela pronto como inevitable”. G. Bataille, *Teoría de la religión*, traducción de Fernando Savater, Madrid. Taurus, 1975, p. 25.

zación de realidades y de tiempos tachados por la Ilustración, propendían a adoptar vías de crítica y respuestas descreídas a hallazgos asentados por el pensamiento Ilustrado, y sobre todo por el Idealismo trascendental. Esto daba a la ficción no sólo el poder de marcar la noción de gusto y ofrecer un nuevo abanico de temas y motivos, sino que la posibilitaba –y esto es fundamental, en tanto que punto de contacto entre las dos corrientes de lo fantástico que hemos señalado– como respuesta a afirmaciones desde otros campos de conocimiento: la permitía cuestionar y la igualaba, algo atípico desde la Grecia Clásica, a los planteamientos de la ciencia²⁰.

Estamos ahora ya dentro de una estética que concibe lo sublime como la cima de lo bello, como su meta y su vocación real. El planteamiento era una línea ascendente en la creación poética. Pero había autores dentro de la Alemania romántica que consideraron una vieja categoría estética que tendría que entrar en juego con las otras dos, me refiero a lo cómico. Tal vez el reflejo más potente y acabado sobre el humor dentro de estas coordenadas culturales sea el estudio de 1837 –ligeramente posterior a la época que nos ocupa– de Friedrich Theodor Vischer: *Sobre lo sublime y lo cómico. Una contribución a la filosofía de lo bello*. En esta obra, la proposición básica era establecer la oposición de dos categorías como lo cómico y lo sublime, la oposición pivotaba sobre un concepto categorialmente más elevado, que definía y daba cuerpo a los dos: lo bello.

Lo que suponía a efectos estéticos dos posibilidades diferentes asentadas en lo bello: una estética de lo bello que trascendiera hacia lo sublime, hacia una obra de arte que pusiera en la palestra problemas que se deformaran hacia el horror y lo siniestro²¹ y se llevara con ellos estatutos de lo real; y una estética de lo cómico, asentada en lo mismo, que abría la puerta hacia una producción tendente a lo grotesco, donde la distancia con lo fantástico buscaba la atención hacia otros aspectos de la obra, culminando en una visión más amplia y no exactamente fantástica. La vertiente de lo cómico en su posición gnoseológica –la que respondía a la pregunta de qué pretende el texto representar– desvirtuaba contenidos de lo fantástico y se distanciaba incluso de ellos, daba resultados que difícilmente hallaban asiento en las definiciones vigentes del género, pero que con estas determinaciones desde la estética encuentran un lugar insospechado que nos permite legitimarlas en el Romanticismo.

Pasemos ahora directamente a las implicaciones que la concepción estética de lo sublime tuvo para dos autores que cultivaron –como pioneros– el género fantástico en Alemania y que yo he marcado como paralelos posibles al cultivo de lo fantástico en Balzac: Ludwig Tieck y Jean Paul Richter²². Ambos eran herederos del siste-

²⁰ Se me puede objetar, a este respecto, que toda literatura ha sido marca de este proceso; en realidad, la interpretación de la literatura romántica que estamos dando luego fue extrapolada a lectura de los textos de otras épocas. No estamos tan alejados hoy en día de la idea de que el texto literario puede ser una muestra válida para analizar el espíritu –uso el término a propósito– de un período histórico. Pero esta idea, desde el punto de vista del creador literario, sí es nuevo –por lo masivo de su acepción, no porque no se puedan rastrear ejemplos anteriores– en el movimiento que nos ocupa.

²¹ Como correspondencias gnoseológicas dentro de esta categoría estética.

²² Carecemos de una edición definitiva de las obras de cualquiera de los dos en castellano. Para un análisis de la narrativa fantástica que sí ha sido traducida al español, remito a la tesis doctoral inédita de D. Roas: *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 2000, pp. 82-95.

ma hegeliano de concepción de lo sublime... con una particularidad, su atención, ya fuera en su producción artística –caso del primero–, ya en su producción teórica –caso del segundo, sin desatender a la primera–, al humor y a su ligazón con el problema de lo sublime. Espero que esto no parezca ridículo o ajeno al tema que nos ocupa, porque en realidad es fundamental para entender lo ya dicho y lo que sigue.

En el caso de Jean Paul²³ y su *Vorschule der Aesthetik* de 1804, se juega con el concepto de humor en una escala similar a lo sublime:

El humor no es una figura anticipadora de lo absoluto, es ello mismo lo absoluto en cuanto irreductible mezcla de seriedad y juego, de locura y razón, de humildad y altivez [...] un contrario en cierto modo constitutivo y originario de la realidad, de la que el humor no es la elaboración o la mediación especulativa, sino la simple exposición[...]

El humor de Jean Paul, en efecto, es tanto desencanto y rebajamiento de lo divino, como fantasía que ve multiplicarse, transformarse, cambiarse en miles de apariencias la realidad cotidiana. La realidad donde la idea está precipitada no es la misma realidad que existía antes de que esto ocurriese. Después de la encarnación, a la mirada del humorista el mundo aparece invertido, la realidad se muestra presa del encantamiento. Es ese encantamiento el que el humor querría disolver en el acto mismo que hace precipitarse el ideal del cielo[...]

El humor no es pura y simple desmitificación, no es fácil acceso a una realidad ya liberada [...]. Si la idea se rebaja en el mundo es porque el mundo está embrujado. Desencantado el cielo, el humor querría restituir la libertad del mundo. Si el humorismo es sólo lo “sublime invertido”, entonces nuestra época, que incluso recientemente ha producido tantas estéticas de lo sublime, es decir, admirados testimonios de la realidad de las ideas frente a nuestra humillada finitud, no tiene sino que invertirse a su vez, caminando con la cabeza baja, para reencontrar la actualidad del humorismo de Jean Paul, y reconocer el carácter insostenible de esos ideales luminosos frente a la realidad embrujada en la que la vida no deja de envolverse²⁴.

Esta inversión de lo sublime, que cede el aire para que la realidad respire, se parece bastante a la concepción con la que Balzac juega con los elementos, motivos y tópicos genéricos de lo fantástico en sus cuentos. Alberga en ellos contenidos de lo fantástico –que ahora debemos entender como un intento de abarcar lo absoluto de la realidad, o lo mucho de parcial que la concepción ilustrada daba de la misma– para deshacerlos a la búsqueda de posibilidades referenciales más amplias. Lo fantástico en Balzac se convierte por ello en una excusa o en una posibilidad de análisis que se legitima en otras claves del cuento; mientras que en autores como Hoffmann la proposición que se pretende establecer es precisamente lo fantástico. El francés funciona por amplificación de referencias y un cuestionamiento de la propia legitimidad del género, el alemán condensa una referencia que se encarga de desestabilizar el estatuto de la realidad entendida como subjetividad.

²³ Para lo que sigue empleo el análisis de las implicaciones de lo Sublime y el humorismo que aparecen en la desigual monografía de G. Carchia, *Retórica del sublime*, Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1990. [Trad. Castellana de Mar García Lozano: *Retórica de lo sublime*, Madrid: Tecnos, 1994].

²⁴ Carchia, *trad. cit.*, pp. 142-144.

En el caso de Tieck, contamos con uno de los análisis más precisos gracias a la pluma de Kierkegaard. En *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*²⁵ se propone que Tieck es un autor romántico en el que contrastan el idealismo con el que concibe el mundo y el filisteísmo de la realidad asentada por la Ilustración. Vagamente se pone de manifiesto la capacidad de Tieck para hacer, en su crítica de la realidad razonable, que sus lectores se sientan extraños ante sus textos “y las figuras humanas ideales que aparecen a veces pueden causar temor en virtud de su rareza misma, pues suelen asemejarse a curiosos engendros de la naturaleza, y lo que sus fieles y perspicaces ojos infunden no es tanto confianza sino una *unheimlich* [siniestra] angustia”²⁶. La deificación de la realidad que llevó a cabo este autor implicaba de igual modo una simbolización total, una visión poética de la misma; lo que condujo a una deformación del distanciamiento artístico, irónico en tanto que considerado como lente de lo real que destinaba la reflexión a un marco poético ausente de referencia. Igualable de algún modo al proceso que encontramos en los *Études philosophiques* de Balzac: precisamente porque se trata de visiones poetizadas, simbólicas y ejemplares de la representación, carecen de la “fuerza” expresiva –en tanto que mimética– de la misma; ahora bien, en tanto que visiones que ponen de manifiesto realidades ocultas –no necesariamente siniestras– del mundo o de la cultura a través de su ficcionalización, permiten un distanciamiento recurriendo a necesidades expresivas poéticas –entendámoslo por oposición a realistas– que dan la cala necesaria y complementan de un modo más intuitivo que fáctico la poética total de la *Comedia Humana*.

²⁵ Cito por la muy elegante y completa traducción de D. y B. Saez Tajafuerce: *Escritos de Søren Kierkegaard. I. De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, Madrid: Trotta, 2000.

²⁶ *Loc. cit.*, pp. 323-324.