

# Lo Siniestro en *Los elixires del diablo* de E.T.A. Hoffmann

BASILIO CASANOVA

## ESCRITORIO DEL NARRADOR. NOCHE

Una hoja de papel. La mano de un hombre de edad madura –el Narrador– comienza a escribir. Vemos así, negro sobre blanco, ocupando toda la pantalla, brotar el trazo de su letra, al par que escuchamos su voz:

NARRADOR: "Aquí empieza mi historia, y me habría gustado que hubiese en ella un lugar para mi padre..."

*La promesa de Shanghai*, Víctor Erice

## Enunciación en primera persona

Es *Los elixires del diablo*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, un texto artístico, es decir, un espacio textual, pero también, y por la misma razón, un espacio de experiencia en el que nos vamos a ver confrontados, en tanto que lectores, a la emergencia de lo siniestro<sup>1</sup> en la literatura de Occidente. Emergencia que adoptará la forma enunciativa de la primera persona.

Nos hallamos en presencia de un texto en cuyo prólogo mismo se nos invita a compartir "*el horror, el espanto, la locura y lo ridículo de la vida*" que la lectura de los papeles póstumos del fraile capuchino Medardo, protagonista además de la obra, se supone habrá de producirnos.

Lo primero que Medardo dice al comienzo mismo de la novela es que su madre nunca le contó en qué circunstancias vivió su padre en el mundo<sup>2</sup>. Y lo dice en primera persona, en un relato, pues, netamente romántico, guiado por un siempre hegemónico Yo enunciativo del discurso. Yo, por romántico, necesariamente lacerado, escindido, quebrado.

<sup>1</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Emergencia de lo siniestro", en *Trama y Fondo*, n° 2, Madrid, 1997.

<sup>2</sup> E.T.A. HOFFMANN: *Los elixires del diablo*, Ediciones Mascarón, Barcelona, 1983.

La cuestión, entonces, es la siguiente: ¿existe alguna relación entre esta actitud enunciativa y esa ausencia paterna de la que nos habla el relato nada más comenzar? Es más que probable que así sea, porque quien está realmente ausente en este discurso con que se inaugura la novela de Hoffmann, no es otro que *la tercera persona del Edipo*.

Pero para que esa ausencia –la del padre– sea verdaderamente la ausencia del *tercero*, hace falta que el padre esté ausente sobre todo para la madre. Y eso es lo que, en efecto, parece que sucede en *Los elixires del diablo*: el padre, su vida, está casi por completo ausente en el discurso de la madre de Medardo.

Ausencia ésta notable, decisiva, que determinará el devenir del relato, haciendo finalmente imposible el desembrague que sólo la tercera persona podría provocar. Por el contrario, un único –e hipertrófico– punto de vista, el del yo enunciator –el de la primera persona–, se erigirá en protagonista absoluto del mismo.

Ha sido González Requena quien ha escrito que "*con la tercera persona, y en su entorno, aparece un universo narrativo, un tiempo y un espacio diferenciados de aquellos que habitan el Yo y el Tú del discurso. Y aparece, así, una suerte de legalidad, la de la verosimilitud narrativa*"<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZARATE, Amaya: *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1995.

En este contexto, Medardo, el sujeto protagonista, se ve obligado a tomar la palabra, a decir Yo, en un desesperado –y romántico– intento por afirmarse. Para hablar, por tanto, en primera persona y tratar de decir, de contar, de narrar su propia vida.

Voluntad narrativa que se traduce en ese esfuerzo por contar del Yo enunciator, que ha decidido tomar la palabra. Necesidad, pues, vital, existencial para ese yo romántico –lacerado, escindido, quebrado–, de que haya relato.

### El problema del padre

Pero esta necesidad remite a un problema esencial: parafraseando aquí el título del excelente libro que Jean Laplanche dedicara a Hölderlin, otro insigne autor romántico, no otro que "el problema del padre"<sup>4</sup>. Porque para que haya relato ha de haber padre.

<sup>4</sup> LAPLANCHE, Jean: *Hölderlin y el problema del padre*, Corregidor, Biblioteca de la esfinge, Buenos Aires, 1975.

Por eso quien afirma tomar la palabra para hablar en primera persona, como es el caso de Medardo en *Los elixires del diablo*, lo hace para ano-

tar, de manera casi inmediata –es decir, nada más comenzar el relato–, una ausencia fundamental: la del padre, la de su nombre, como un eslabón fundamental de la cadena simbólica.

Un padre del que enseguida se nos dice cuál es su auténtica condición: la de estar muerto. Un padre realmente muerto, pero también un padre que nunca llegó a estar del todo vivo para la madre de Medardo. Quiebra, pues, de la metáfora paterna.

Esa es, tal vez, la razón de que tengamos que esperar tanto –varias páginas– para conocer el nombre –Medardo– que ese Yo enunciativo se ha dado, que no recibido, mientras que el primer nombre propio que sí vemos comparecer inmediatamente en el texto es el de Satanás: "*Y que mi padre, atraído por Satanás, se convirtió en criminal...*"<sup>5</sup>. Nombre diabólico que viene así a nombrar, una vez más, una ausencia: la de un verdadero Nombre del Padre.

Porque hemos hablado ya de Medardo, el protagonista de *Los elixires*, pero hay que añadir a continuación que ese no es su verdadero nombre. El suyo lo conoceremos por boca de su madre en una escena de inequívocas resonancias pictóricas –y el referente va a ser aquí Leonardo da Vinci. Veámoslo: "*¿Cómo se llama vuestro hijo, señora?*". Le preguntará otra madre, la madre abadesa de un convento cisterciense: "*Francisco –respondió mi madre. La princesa exclamó con doloroso acento: «¡Francisco!».* Y, cogiéndome en sus brazos me estrechó contra su pecho"<sup>6</sup>.

Y bien, si las referencias a escenas hechas pintura –a la Sagrada Familia, por ejemplo– son abundantes en *Los elixires del diablo*, la escena que acabamos de describir guarda un notable parecido con el conocido cuadro de Leonardo *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, en el que, recordémoslo, una suerte de figura femenina de apariencia doble intenta atraer hacia sí –es decir: abrazar, atrapar– a un niño.

Más adelante, otra imagen que el relato configura habrá de tener idénticas resonancias leonardescas. Véase si esta otra descripción no podría ser, por ejemplo, la de la *Monna Lisa*: "*sus labios tiernos y bien formados insinuaban una sonrisa irónica, que me parecía la cruel expresión de una maliciosa burla, y que me hacía temblar*"<sup>7</sup>.



5 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 19

6 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 22

7 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 65

8 FREUD, Sigmund: «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Obras Completas*, Tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

Escenas, las representadas en estos dos cuadros de Leonardo, en las que, como en tantas escenas de *Los elixires*, una ausencia se hace notar especialmente: la de la figura paterna. Sigmund Freud nos lo hizo ver con claridad en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*<sup>8</sup>.

9 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 21

En todo caso, cuando en la novela de Hoffmann el referente sea directamente *La Sagrada Familia* –es decir, el Tres–, el texto se encargará de presentarnos la escena como irrisoria, objeto de burla, literalmente increíble. Así, podemos leer: “uno de ellos, al vernos, dijo riéndose: ¡Mirad, una sagrada familia! Y sacando papel y lápiz hizo intención de ponerse a dibujar”<sup>9</sup>.

### El problema del nombre

10 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 33

Y bien, si el protagonista de *Los elixires del diablo* no se llama realmente Medardo, ¿cuál es entonces su verdadero nombre? Francisco. El porqué dio en llamarse así nos lo contará él mismo: “Adopté el nombre monacal de Medardo en recuerdo de la visión que mi madre había tenido”<sup>10</sup>.

11 Freud hablará en *Lo siniestro* de «partición» o «escisión del yo». Es imposible no evocar aquí desdoblamientos literarios tan antológicos como los que protagonizan *El doble* de F. M. Dostoyevski o el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R. L. Stevenson.

Medardo es el nombre que Francisco se da sí mismo en recuerdo de una visión de su madre. Con la adopción de este nuevo nombre que Francisco se da a sí mismo va a tener lugar un primer e irreversible efecto de *desdoblamiento* del protagonista<sup>11</sup>, pero también –y de manera no menos decisiva– del propio relato –por lo demás el tema del doble (siniestro) será uno de los temas clave de *Los elixires del diablo*.

Así pues, la madre de Medardo está detrás de ese acto en cierta medida renegador que Francisco llevará a cabo con su propio nombre, por más que el nuevo se halle revestido de cierta dignidad: Medardo, lo sabemos, es el nombre que éste adopta cuando decide tomar los hábitos. Más tarde adoptará otros, por ejemplo el de Leonardo.

Y este nuevo nombre irá asociado al de cierta función paterna, puesto que padre Medardo es como será llamado de aquí en adelante el protagonista de *Los elixires del diablo*.

12 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 48

Sólo que Medardo habrá de ser cualquier cosa menos un padre. Será, antes bien, un charlatán mentiroso e impostor, incapaz de pronunciar ni una sola palabra verdadera, puesto que “sólo ha buscado el aplauso y la admiración del mundo...ha fingido sentimientos que no había en su interior; alguien, en fin, poseído por el espíritu de la mentira”<sup>12</sup>.

Alguien incapaz además de guardar secreto alguno; mejor dicho:

alguien que no guarda nada secreto, es decir, nada sagrado –simbólico– en su interior, ya que Medardo hubo de beber –desoyendo las advertencias del padre Prior– el tentador elixir del diablo, el legado de San Antonio y la más preciada –y extraña, todo hay que decirlo– reliquia del monasterio. No hay pues símbolo para Medardo.

### No hay símbolo; sólo pulsión

Apurado hasta la última gota el diabólico cáliz, Medardo se entregará, a partir de ese instante, al más siniestro de los goces: aquel que le procuran sus propios crímenes. En eso habrá de parecerse a su padre, cuyo único acto conocido –esto fue lo poco que su madre le contó de él– fue uno de naturaleza diabólica, criminal: asesinar a su propio hermano.

El goce que impulsa a Medardo –a su siniestro, diabólico doble– a cometer crímenes horrendos es la más clara señal de que nada sagrado hay en él, ya que, como quedó dicho, hubo de apurar, hasta sus últimas consecuencias, el elixir del diablo. No, pues, la sangre del sacrificio de Cristo –sangre sagrada–, sino todo lo contrario: sólo, únicamente, pulsión mortal.

Y bien, hay pulsión, pulsión desbocada, porque no hay propiamente sujeto, como tampoco hay propiamente relato en *Los elixires del diablo*: "Todos los hilos que antes me habían sujetado a la vida habíanse roto y, por lo tanto, nada me retenía"<sup>13</sup>, confesará el protagonista tras abandonarse a la corriente pulsional que lo arrastra.

Habrá, en cambio, «caprichoso destino»: "Mi propio yo era objeto cruel de un destino caprichoso. Los acontecimientos adoptaban extrañas figuras, se sucedían, agitándose, como si fueran un océano, o como si enormes olas los golpeasen"<sup>14</sup>. O, en otro lugar: "me hallaba sin conexión alguna con la vida, zarandeado, a merced de las ondas de la casualidad"<sup>15</sup>.

Ante eso, el yo –frágil, indefenso, sin estructuración posible– poco puede hacer, y por eso su discurso, el discurso de ese Yo que ha tomado la palabra, padecerá una cada vez más acusada fragilidad. Lo había anotado Jesús González Requena a propósito del discurso de las vanguardias: "Tanto más se afirma el Yo que habla, tanto más parece condenado a encontrarse con un discurso descoyuntado. Habla, afirma su acto de enunciación y, sin embargo, siente que no logra depositar un enunciado verdadero"<sup>16</sup>.

Para expresarlo en términos numéricos: el número de Medardo es el

13 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 96

14 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 69

15 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 113

16 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: «Occidente. Lo transparente y lo siniestro», en *Trama y Fondo*, n.º 4, Madrid, mayo de 1998.

dos. El tres, la cifra del Edipo –la Sagrada Familia– no existirá, entonces, para él. *Los elixires del diablo* será, por eso, el relato de un desdoblamiento: la puesta en escena del dos en tanto que juego de espejos en el que el Yo, incapaz de pronunciar una palabra verdadera, no cesará de reflejarse.

Número dos que habrá de comparecer en el texto bajo el signo del diablo. En ausencia de lo simbólico, lo imaginario, bajo la presión de lo real, sólo puede ser calificado de diabólico. Por eso no puede sorprendernos oírle pronunciar a Medardo enunciados como éste: "*Tú no eres yo, tú eres el diablo*".

### El fantasma del tercero

El único punto de vista exterior al del Yo dueño del discurso en *Los elixires del diablo* lo introducirá la presencia del *pintor* que, burlando todos los cánones conocidos, aparece y desaparece a lo largo de la obra, como un personaje extraño de la misma, y de cuya existencia real, corporal, se llega a dudar en el propio texto.

17 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 239

Bien avanzado este, cerca ya de su final, "*unas notas intercaladas del editor*"<sup>17</sup> serán introducidas rompiendo por una vez el hegemónico punto de vista que hasta entonces había presidido el relato. Constituyen por tanto estas notas una insólita manera de introducir un punto de vista exterior –¿el tercero?–, diferenciado del Yo y del Tú, es decir, de la primera y de la segunda personas, del que se llega a decir que podrá servirnos para "*desenredar los hilos de la historia de Medardo*" que tan enredados estaban. Las expectativas depositadas en lo que dichas notas van a introducir son, como puede comprobarse, muy altas. El anhelo del relato –del «Él» que pueda desembragarlo– aparece aquí enunciado de forma explícita.

¿Cuál es, pues, el motivo que justificaría la inclusión tan intempestiva de estas notas introductorias? Pues el darnos a conocer lo que el fantasmal pintor dejó escrito acerca de Medardo; mejor dicho, de sus antecedentes.

Nos asomaremos así, a través de ese escrito, a su árbol genealógico, aquel que conforman los Nombres del Padre, es decir, los antepasados del monje. Lo cual habrá de depararnos más de una sorpresa, puesto que lo primero de lo que vamos a tener noticia es de que uno de estos antepasados, el príncipe Camilo, renegó de uno de sus hijos, que se llamaba Francesco, como el padre de Medardo –como Medardo mismo antes de

tomar los hábitos-, y que el hijo renegó de su nombre para hacerse pintor de la escuela de Leonardo da Vinci: "*Francesco, renegando de su nombre y estado principesco, se hizo pintor...*"<sup>18</sup>.

18 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 241

La razón que de tales actos de renegación se da es precisamente ésta, por muy sorprendente que pueda parecer: la pasión de Francesco por la pintura, y por su maestro Leonardo.

En el origen pues de esta primera quiebra en los Nombres del Padre, en la cadena simbólica de la filiación está, sorprendentemente, la figura de Leonardo da Vinci, a quien Francesco, se nos dice, admiraba. Pero una vez muerto el maestro, el discípulo se tendría a sí mismo "*por el más grande pintor de su tiempo*" y llegaría a hablar despectivamente de Leonardo, alejándose de su estilo y pintando "*con entusiasmo non sancto muchos cuadros que representaban el mundo falso de la fábula*"<sup>19</sup>.

19 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 242

La falsedad, el espíritu de la mentira hacen su aparición aquí, como lo harán más tarde en la vida y obra de Medardo, heredero, al fin y a la postre, de esa cadena, como hemos visto, quebrada.

El resto del escrito del pintor no es sino un confuso relato de adulterios y crímenes, de relaciones incestuosas que acaban formando una telaraña de nombres donde no parece haber lugar más que para la repetición y para el crimen. Freud, advirtiendo en ello el efecto de lo siniestro, lo expresó así: "*...el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas*"<sup>20</sup>.

20 FREUD, Sigmund: «Lo siniestro», en *Obras completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

Lejos, pues, de llegar a desenredar los hilos de la historia de Medardo, lo que el escrito del pintor fantasma hace es enredarlos más si cabe, de manera que aquella prometida claridad se convierte ahora en confusión casi absoluta. De ahí el desconcierto del que hablara Freud en su breve comentario sobre la novela. Es el momento de recordar sus palabras: "*cuando las convenciones sobre las cuales se fundaba la acción y que hasta entonces habían sido disimuladas al lector, le son finalmente comunicadas, he aquí que éste no queda informado, sino por el contrario completamente confundido*"<sup>21</sup>.

21 FREUD, Sigmund: *op. cit.*, p. 2493

Tal es el efecto que la revelación del pintor acaba produciendo en el lector de *Los elixires del diablo*, que asiste a una trama plagada de crímenes en su mayoría de origen adúltero, como el del propio padre de Medardo que, según podemos leer, "*mató a su hermano después de abusar de Jacinta*", la mujer de la que estaban enamorados los dos.

22 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 256

El escrito del pintor se interrumpe, de una forma un tanto abrupta, con unas palabras pronunciadas por la madre de Medardo. Entonces una nueva nota del editor nos informa de que la escritura del pintor "*es tan incierta que resulta casi imposible descifrarla*"<sup>22</sup>. Su escrito termina, pues, ahí.

Y bien, podemos ahora legítimamente preguntarnos si Medardo no es hijo de esa trama incestuosa y criminal de la que sólo un extraño, fantasmal pintor ha podido darnos noticia. Su punto de vista, lo hemos dicho ya, es el de alguien estructuralmente diferente del Yo del discurso que había protagonizado de manera casi hipertrófica el relato. Es, pues, el suyo, el punto de vista de un tercero –fantasmal sí– que irrumpe ahora en el relato quebrando la soberanía del yo que lo enunciaba.

#### Leonardo da Vinci

23 HOFFMANN: *op.cit.*, p. 238

Y bien, ¿ese pintor fantasma, ese tercero espectral, no podría ser identificado, también él, como Leonardo da Vinci? De dicho pintor oímos decir en el texto lo siguiente: "*Considero que ese extraño pintor es como una aparición que burla todos los cánones; es más, hasta pongo en duda la existencia real de su cuerpo. Tanto más es esto, que nadie ha observado en él las funciones ordinarias de la vida*"<sup>23</sup>. Y por cierto que de la vida del padre de Medardo tampoco habíamos llegado a saber casi nada.

Es así como, por una vía un tanto sorprendente por inesperada, emerge Leonardo da Vinci, en *Los elixires del diablo*, como figura emblemática de la modernidad. Figura, señora, del sabio renacentista que intentara aunar dos discursos, dos saberes que en Occidente habían comenzado ya a desligarse, escindir-se: el discurso del Arte y el discurso de la Ciencia. Discursos que en la figura de Leonardo da Vinci pugnaban por convivir.

Pero también, inevitablemente, debemos percibir en esta figura emblemática –en la forma de comparecer en el texto de *Los elixires*, asociando su figura a la de un acto, en definitiva, de renegación– esa latencia siniestra –la obra pictórica de Leonardo constituye una buena muestra de ello– que tan bien supiera detectar Andrei Tarkovski y que dejó reflejada en filmes como *El espejo* (*Zerkalo*, 1974) o *Sacrificio* (*Offret*, 1986).