

## Lo siniestro en *Los elixires del Diablo*, de E. T. A. Hoffmann

Dice Freud en su ensayo de 1919, *Lo siniestro*<sup>1</sup>, que la novela de E.T.A. Hoffmann *Los elixires del Diablo* <<presenta todo un conjunto de temas a los cuales se podría atribuir el efecto siniestro de la narración>>, y añade que al final del libro, <<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>>.

Y aunque no es *Los elixires del Diablo*<sup>2</sup> la obra a la que Freud ha dedicado su atención en el artículo arriba citado, sino a un cuento del mismo autor que lleva por título *El hombre de arena* (también conocido como *El arenero*), de Hoffmann llega a declarar que <<es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura>>.

Pero, ¿qué es exactamente lo siniestro?; ¿en qué consiste su efecto en la narración, tal y como afirma Freud?, es más: ¿por qué relaciona ese efecto con la confusión en la que parece acabar sumido el lector cuando la obra se acerca a su fin?

Y aunque es verdad que Freud habla en un primer momento de temas a los que es posible atribuir el citado efecto siniestro, lo cierto es que éste no parece tener su origen en ningún tema en particular –lo siniestro no es una cuestión de temas–, sino en otra cosa. Lo que importa además es que está hablando del lector y de la experiencia que éste ha tenido –o pueda llegar a tener– del texto de Hoffmann. Experiencia que Freud llama de lo siniestro.

Pues bien, creo que nadie que haya leído atentamente *Los elixires del Diablo*, pueda decir lo contrario. Y no es su tema, desde luego, lo que en esa lectura termina por producirnos desasosiego, aquello que nos causa extrañeza tanto como nos atrae y fascina. Es, para empezar, esa insólita interpelación de la que hemos sido objeto en el

---

<sup>1</sup> FREUD, Sigmund: <<Lo siniestro>>, *Obras Completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

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

prólogo por alguien que se hace pasar por editor de la obra, lo que nos descoloca. En ella, recordemos, somos convocados a hacer la experiencia de una lectura, la de los papeles póstumos de un fraile capuchino de nombre Medardo.

Se nos invita, pues, en ese sorprendente prólogo, a leer, a compartir una lectura, pero también –y sobre todo– a mirar: <<a mi lado, mirarías nostálgico, igual que yo, hacia las azules montañas cuyo maravilloso perfil se cierne sobre el valle iluminado que se extiende a lo lejos>>. En un principio a mirar el paisaje, pero luego, una vez comenzada ya la lectura, a algo más: <<a aceptar las extrañas visiones del monje>>. A compartir, por tanto, la experiencia, visual, del protagonista de la obra. De manera que, si aceptamos tan tentadora propuesta, es decir, acompañar a Medardo a través de las oscuras encrucijadas y <<a soportar junto a él todo el horror, el espanto, la locura y el ridículo de la vida>>, sabemos lo que nos aguarda: la contemplación de ciertas imágenes que nos harán gozar: <<entonces quizá goces con las múltiples imágenes que te ofrezca la Cámara oscura...>>.

### **La hora del cinematógrafo**

Ese goce –repetimos: escópico– que se nos anuncia en el prólogo de la obra parece más propio de aquel otro que a finales del siglo XIX irrumpiera con la aparición en Occidente del cinematógrafo –o unos años antes, con la de la fotografía–. No, no nos hemos equivocado de fecha, estamos en la segunda década del siglo XIX –*Los elixires del Diablo* vio la luz entre 1815 y 1816–, pero no por ello deja de producir asombro la literalidad con la que se habla en estas líneas de una experiencia en todo semejante a la que, insistamos ello, bastantes años más tarde habría de producir en los espectadores –ya no lectores– la aparición de la fotografía en movimiento. Recordemos si no las palabras de un espectador cinematográfico de excepción, Máximo Gorky:

La visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas, los espíritus infernales

[...] acuden a la mente y es como si ante ti se materializase el arte malévolo de Merlín<sup>3</sup>.

Lo llamativo pues del prólogo de *Los elixires del Diablo*, es que en él hemos sido interpelados más como espectadores que como lectores. Es decir, como quienes ven –y que desean ver algo que les conmocione–, y no como quienes aguardan un relato y su desenlace.

Esta expectativa, localizada mayoritariamente en el campo de la mirada, no hará más que confirmarse según vayamos avanzando en la lectura de la novela. Lo que no hace sino ahondar en el carácter eminentemente visual, escópico, vinculado por tanto al campo de lo visible, que en el prólogo se nos anuncia.

Un primer interrogante nos asalta ahora, antes de proseguir aquélla, y es éste: ¿tendrá algo que ver esto que acabamos de decir con ese <<efecto siniestro de la narración>> al que aludía en su ensayo sobre *Lo siniestro* Sigmund Freud? De ser así, lo siniestro habría que localizarlo en una cierta quiebra de la narración, o mejor dicho: en una quiebra del orden del relato, relacionada a su vez con la imposibilidad de su clausura, lo que es lo mismo que decir, parafraseando el título de un conocido libro de Frank Kermode, con *el sentido de un final*. Pero también –ya que se ha hablado en el prólogo de la obra del interior de la cámara oscura– con el campo de lo visible –y de lo invisible: de lo oculto y secreto.

### ***Emergencia de lo siniestro***

En un ensayo esencial titulado *Emergencia de lo siniestro*<sup>4</sup>, Jesús González Requena retomaba la temática freudiana de lo siniestro tratando de darle a ésta un nuevo alcance teórico. Dice allí González Requena que en Freud lo siniestro aparece excesivamente orientado por la teoría de la neurosis, de manera que cuando trata de interpretar la sorprendente anotación hecha por Schelling de que <<*Unheimlich* sería

---

<sup>3</sup> GORKY, Máximo: <<El reino de las sombras>>, en *Los escritores frente al cine*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: <<Emergencia de lo siniestro>>, en *Trama y Fondo* n° 2, Asociación Cultural Trama y Fondo, Madrid, 1997.

todo aquello que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado>>, lo hace en el sentido de que <<algo que estaba oculto ha llegado a manifestarse>>, cuando lo que en realidad dice Schelling es que <<algo que debía haber quedado oculto, secreto, se ha manifestado>>. Y concluye González Requena: <<Algo, pues, ha faltado, ha fallado, no ha sucedido>>, puesto que <<el campo de lo oculto, de lo secreto, no ha llegado a constituirse>>.

Los ecos de la <<cámara oscura>> del prólogo de *Los elixires del Diablo*, así como el de las extrañas visiones que en su interior guarda –y a cuya contemplación se nos invitaba con la promesa de acceder a un determinado goce–, se hacen oír aquí de manera evidente. Se produce así, un inesperado cruce entre la insólita, novedosa propuesta hoffmanniana, y la emergencia de lo siniestro. Porque lo siniestro (*unheimlich*), no conviene olvidarlo, se opone –Freud lo señaló– a lo familiar, íntimo o secreto. Y a lo que nos invita el texto de Hoffmann es a compartir, incluso a aceptar las visiones del monje Medardo, las más íntimas y secretas.

Falta ahora conocer la cualidad de semejantes visiones, es decir, el carácter siniestro, vale decir diabólico, o sagrado, vale decir simbólico de las mismas. Pero el texto nos ha dado ya algunas pistas al respecto: se nos ha dicho que podríamos compartir con Medardo <<el horror, el espanto, la locura y el ridículo de la vida>>. No cabe duda entonces de que esa experiencia se sitúa nítidamente del lado de lo siniestro, pues se trata de una experiencia del sin sentido y del absurdo de la existencia.

Es el lado más oscuro del Romanticismo el que aquí vemos emerger; un lado relacionado con la quiebra del sujeto, con su desfallecimiento ante el sin sentido de lo real. Pues, como ha señalado González Requena, toda experiencia es, por definición, experiencia de lo real. El sentido –cuando existe, cuando existe el relato simbólico que lo hace posible– es la experiencia que un sujeto tiene de lo real.

Pues bien, aquí, en este texto artístico que es *Los elixires del Diablo* –y que es también un espacio de experiencia–, vamos a ser confrontados, en tanto que lectores, a una experiencia de lo siniestro.

## El origen del sujeto

Pero avancemos sólo un poco más en la lectura del texto de Hoffmann. Así, en el primer capítulo del libro podemos leer:

<<*Nunca me dijo mi madre en qué circunstancias vivió mi padre en el mundo*>>. El autor habla, pues, en primera persona –así se dirige a nosotros–, exactamente igual que en el prólogo, en el que se puede decir, sin exagerar, que fuimos, en tanto que lectores(espectadores), tuteados.

<<Nunca>> es, desde luego, una palabra demasiado contundente, tremenda, que en el momento mismo de ser proferida, enunciada, parece tener efectos casi devastadores, toda vez que es el tiempo mismo el que resulta, con ella, abolido. Ningún espacio temporal; nada, ni un resquicio siquiera.

Y esa voz que dice yo, que habla por tanto en primera persona, lo hace de lo que una madre nunca le contó a su hijo: cómo vivió su padre. De todos modos sí hubo algunos relatos, pero estos fueron los que la madre inventó, pues nunca hubo ocasión de que el padre pudiera contar nada. Algo, con todo, sabemos de él: <<*Y que mi padre, atraído por Satanás, se convirtió en criminal*>>. Ese padre, tildado de satánico, cometió un asesinato que trataría de expiar peregrinando a un convento capuchino, donde finalmente arrepentido de su acto criminal habría de morir. Y por cierto que ese mismo instante, el de la muerte del padre, lo fue también del nacimiento a la vida del hijo.

Dará comienzo así, en ese paisaje monacal que fue donde vino al mundo Medardo, la conciencia de las primeras imágenes. Imágenes vinculadas siempre a la figura de la madre, Figura, entonces, primordial.

En ausencia de padre, un peregrino de barbas blancas acompañará en ocasiones a madre e hijo, pareciendo llenar así, con su presencia, el vacío paterno. Pero su recuerdo, imaginario, estará de nuevo marcado por la (omni)presencia de la madre: <<*creo que si su viva imagen ha quedado grabada en mi interior únicamente fue debido a las descripciones de mi madre...>>.*

Imágenes, las primeras, que a menudo se quieren sacras. Así, leyendo estas primeras páginas uno tiene la impresión a veces de estar contemplando un cuadro de la Sagrada Familia. Tanto es así que, como dice el propio texto, hubo gente que se allegó a tan bucólico lugar –aquel que llenaban las figuras que la novela nos describe– guiada únicamente por <<el deseo de ver>>.

Imágenes que evocan una suerte de fantasía primordial de plenitud, de paraíso en el que nada falta ni nada sobra, y que en su misma irrealidad, en su patente inverosimilitud, hacen reír: <<uno de ellos, al vernos, dijo riéndose: ¡Mirad, una sagrada familia! Y sacando papel y lápiz hizo intención de ponerse a dibujar>>.

El punto de vista es aquí, entonces, el mismo del yo que habla, el del yo enunciadador. No hay ni habrá por tanto distancia alguna que separe a uno del otro, no habrá lugar para otro punto de vista que el –hegemónico– del yo.

El objeto primordial, pleno, absoluto, se impone con toda su fuerza y magnetismo a una mirada atrapada en su contemplación: <<¡Qué santidad, qué grandeza, qué dignidad irradiaba la mirada de aquella mujer magnífica! (...) Me hubiera arrojado al suelo, a sus pies, cuando al pasar me lanzó casualmente una mirada>>. Ser mirado por el objeto absoluto, por la Figura primordial, es todo lo que el yo desea. Haciendo bueno el enunciado lacaniano de que el deseo es el deseo del otro, sólo que con una, pero importante matización, hecha por González Requena: que <<el deseo del yo es ser mirado por la mirada deseante del otro>><sup>5</sup>, haciendo así de la mirada la clave, el referente básico en la constitución del deseo humano.

Pero, precisamente porque la experiencia de la fragmentación no es sino el reverso de la negativa del yo a renunciar a ese objeto absoluto del deseo<sup>6</sup>, aquella no tardará en manifestarse en *Los elixires del Diablo* de manera brutal, aniquiladora: <<Yo me sentía como aniquilado. Loco de desesperación, me tiré al suelo... Luego recé y reí a la vez como un demente. Por todas partes resonaban voces que se burlaban de mí, que se mofaban...>>.

---

<sup>5</sup> Recogido en: CANGA, Manuel: <<Q10: forma y signo en el texto publicitario>>, en *Trama y Fondo* n° 8, Asociación Cultural Trama y Fondo, noviembre de 2000, Madrid, p. 25.

<sup>6</sup> ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya:

De puro imaginario, el objeto absoluto dará paso, como su siniestro reverso, a la experiencia del despedazamiento y de la fragmentación. Fragmentación todavía no del texto, sino del yo que, hecho a imagen y semejanza del objeto por el que se siente fascinado, habla. Pero –y no podía ser de otra manera– fragmentaria acabará siendo también la escritura misma del texto. La emergencia de esa fragmentación –que es también emergencia de lo siniestro–, será sólo cuestión de tiempo. Así, el yo, incapaz finalmente de resistir los embates de lo real, devendrá yo estallado –«Yo me sentía aniquilado»>>.

En lo imaginario, lo sabemos, no existe la diferencia, y por eso cualquier cosa puede convertirse, sin que haya en ello contradicción alguna, en su contraria –el principio de no contradicción no rige aquí. Por eso lo que antes fue amor se tornará, sin solución de continuidad, en odio intenso –y al revés. Medardo ora ama, ora odia con igual intensidad y a la misma persona.

¿Qué sucede entonces cuando ese Yo del discurso que es Medardo habla, toma la palabra, y lo hace sin ninguna clase de sujeción, sin ningún relato que lo sujete –que lo haga sujeto? Pues que su discurso, como su palabra, resultarán falsos, mentirosos, vacíos, ya que «...sólo ha(s) buscado el aplauso y la admiración del mundo... Ha(s) fingido sentimientos que no había en tu interior... Está(s) poseído por el espíritu de la mentira...»<sup>7</sup>. Y así, en ausencia de una palabra verdadera para el sujeto, éste sólo conocerá –esa será toda su experiencia– el horror de lo real.

Pero, insistamos en ello, porque nada en él lo sujeta, porque sólo existe para él la admiración del mundo –ser (ad)mirado por el otro–, porque no hay realmente lugar interior –has fingido sentimientos que no había en tu interior–, por eso sólo habrá fingimiento, mentira... ausencia, pues, de verdad.

### **El padre muerto**

Y parece no haber duda de que esa ausencia tiene que ver con otra ausencia si cabe más radical: la de la palabra paterna, como claramente anotaba el texto en su

---

<sup>7</sup> Los paréntesis son nuestros.

comienzo: *Nunca me dijo mi madre en qué circunstancias vivió mi padre en el mundo*. De hecho, de casi lo único que tendremos noticia será de la muerte de ese padre que además ha sido tachado, por su propio hijo, de criminal. Un padre, entonces, muerto.

Un padre muerto también para la madre, porque ésta nunca le habló a su hijo de su vida, que es como decir que nunca estuvo vivo para ella, ya que fue incapaz de hablarle de él –de su vida– a su hijo.

Esta ausencia del padre debe ser, pues, tomada en serio, porque no se está hablando aquí tanto de la muerte del padre como de un padre muerto –de la muerte del Nombre del Padre–, de su ausencia radical en tanto que tercero mediador entre la madre y el hijo. Tal vez por esa razón es por la que no hay en Medardo (espacio) interior alguno, porque ese lugar sólo puede fundarlo el Nombre del Padre<sup>8</sup>. Y ese nombre parece estar por completo ausente en el discurso –y en el deseo– de la madre.

El destino de Medardo en *Los elixires del diablo* no puede ser otro que la locura. Mas ésta no es sólo el destino del protagonista; también el del texto y su escritura, siempre en los límites de la disgregación psicótica. Una escritura progresivamente rota, fragmentada.

---

<sup>8</sup> Nadie como los místicos han sabido de ese “castillo interior”, del que habló –sin duda por experiencia propia– Santa Teresa de Jesús, pero también, y en no menor medida, San Juan de la Cruz, y al que dio, entre otros muchos nombres, el de *retrete*: <<Ya se te dice que tú misma eres el aposento donde él mora y el retrete y escondrijo donde está escondido>>, en el comentario a *¿Adónde te escondiste?*, primer verso del *Cántico espiritual*: San JUAN DE LA CRUZ: <<Declaración de la Canciones de Amor entre la Esposa y el Esposo Cristo>>, en *Obra Completa*, vol. 2, Alianza Editorial, Madrid, 1991.