

El hombre de la arena o la metáfora de la incertidumbre.

Mirva Fernández Moreno

UCV

*Incluso las tinieblas son tejidos inmensos,
Donde viven brotando de mis ojos a miles
Seres desvanecidos de familiares rostros.*
Baudelaire

El lenguaje es un espejo en el que el ser humano percibe su condición divina y mortal. Así como Dios hizo el verbo y a partir de él toda la creación, pasando del caos de lo innombrado al mundo de la denominación, así también la humanidad construye, a partir de la palabra, tiempos y espacios, mundos reconocibles edificados sobre mitos o hierofanías, o sobre leyes y criterios científicos; en ambos casos se busca establecer un orden divino o humano de los que poder asirse, en los que poder perpetuarse.

De esta manera, el lenguaje permite al hombre, desde la convención social, abrirse camino entre el desconocimiento del orden supremo, entre la paradoja de su existencia, entre la incertidumbre de su destino. El lenguaje sirve de intermediación entre la interioridad del individuo y el mundo exterior que lo circunda, entre la mirada que percibe e interioriza lo mirado y el decir transgresor de la palabra que exterioriza lo percibido, pues el lenguaje, como afirma Paul Ricoeur, "*recoge la mirada muda y articula su sentido*" (1991:45); y es precisamente esa expresabilidad de la palabra lo que permite al ser humano, en ese instante efímero y transitorio del presente, trascender los límites de su corporeidad, de su inmediatez.

La palabra es la arcilla en la que el hombre moldea el sentido y la razón de su mundo, al bautizar y reconocer lo visible, lo cercano, lo conocido y condenar lo invisible, lo ajeno, lo extraño. El ser humano busca ocultar su vulnerabilidad edificando mundos plenos de sentido en los que la palabra autentifica el orden y la verdad. El lenguaje es el refugio en el que la humanidad protege su frágil y precaria existencia. Sin embargo, ese mismo lenguaje al que se aferra, le devuelve como a Alicia en el país de los espejos, imágenes de otros mundos que trascienden el orden y la razón.

El lenguaje se vuelve símbolo de la propia dualidad humana: muestra en la transparencia y en la opacidad de las palabras, la paradoja del hombre, su condición ambigua, dual, que se refleja en ese nombrar y callar, afirmar y negar, jurar y mentir. La creación a partir de la palabra trasciende la fundación de mundos posibles y cotidianos, para acercarnos a esos otros internos, presentidos o soñados por la imaginación, a los que accedemos a través de la imagen, de la metáfora. De esa oscilación entre el signo y la imagen, surge la ficción *"trenzada aún en el proceso veritativo a través de la ley de la verosimilitud que la constituye, pero con la secreta aspiración hacia el desprendimiento total de las imposiciones de verdad"* (Bravo, 1990:10). Aparece entonces la fabulación y con ella la posibilidad de crear el mundo alterno de la escritura desde la propia alteridad del lenguaje para cuestionar lo real, el sentido.

Desde la escritura el ser humano puede manifestar la dualidad de su existencia, dejar que surja esa conciencia crítica que se desarrolla con la modernidad y que a través de los procesos textuales de la paradoja y el absurdo, el humor y la ironía permiten la manifestación de los contrarios y con ello el cuestionamiento de un único orden y una sola verdad. Se desarrolla de esta manera un arte que traspasa los límites de la verosimilitud, de la belleza y la simetría, para dar paso a su contrario: lo fantástico y lo grotesco. Específicamente, a partir del romanticismo, el elemento fantástico se abre espacio dentro de la literatura para mostrar la posibilidad de mundos alternos donde se conjugan la ficción y la realidad, para señalar otros mundos ocultos en el interior del ser humano, pues *"El 'mundo' que Novalis encontraba por inmersión en sí mismo no es el mundo 'otro', es más bien el yo como otredad."* (Ballester, 1990:69)

Lo fantástico exige que un elemento sobrenatural haga irrupción en un mundo estable, sujeto y estructurado a través de la razón. De acuerdo a Louis Vax, el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real (1965:6). Es en el mundo de la cotidianidad, de la rutina repetitiva que produce el asidero ordenado del que el ser humano se agarra para poder encontrar sentido a su vida, es precisamente en ese mundo de lo

establecido en el que el elemento fantástico —sea cual fuere— debe surgir distorsionando el orden, dejando con su presencia el sabor de la duda, de la incertidumbre al trastocar el sentido de esa realidad, y dar paso a la paradoja.

Lo fantástico se introduce en el relato a partir de lo extraño, de todo aquello que contrasta con el orden y la simetría, de aquello desconocido que mora inclusive en nuestro interior y que proyectamos al exterior como sombras desproporcionadas. La figura fantástica, como plantea Ballesteros “*Es una cristalización de la potencia del ‘yo mismo’*” (1990:90). Por ello, lo fantástico está unido a lo desconocido del propio ser humano, al mundo interior que esconde, como una caja de Pandora, extraños seres en los que el individuo se reconoce con horror. De ahí que lo fantástico se relacione con lo grotesco.

Los motivos grotescos pueden presentarse como animales fabulosos y familiares en los que se percibe un cierto aire extraño y distinto. En el mundo vegetal, por ejemplo, produce impresión grotesca el enredo enmarañado e impenetrable de la naturaleza. En el mundo inanimado, los objetos de la técnica, la vida del objeto y la muerte de lo vivo, la mezcla de vida y muerte en ellos remite a lo grotesco: lo mecánico con lo orgánico, lo tecnológico con lo animal se convierte en portador de un demoniaco impulso de destrucción (Kayser, 1957:223). Cuerpos petrificados o muñecas autómatas se unen a otras figuras como las del loco y el demente, engrosando la lista de los motivos que permiten la presencia de lo grotesco. Todos y cada uno de esos elementos evocan la diferencia. La seguridad del orden establecido, del sentido, se rompe con la presencia de lo otro, de esa alteridad que irrumpe a partir de la deformación y desproporción de las formas naturales, la mezcla de los dominios por el hombre separados.

El movimiento romántico al llevar al primer plano lo fantástico y lo grotesco, reacciona frente a la prepotencia del logos que hunde sus raíces en la razón, en la prueba empírica y relega la imaginación a un segundo plano. La desacralización del orden social a partir del Renacimiento y su posterior reafirmación en el siglo XVIII con el Iluminismo engendra representaciones colectivas las cuales conforman una cosmovisión descentrada y profanizada, propia de la modernidad, de la que emergen nuevas esferas de la racionalidad que formalizan el conocimiento y que, sin embargo, encierran una pérdida de contenido simbólico en lo cultural. Esta secularización, este desencantamiento del mundo se configura a partir de un individualismo radical en las esferas de la economía y de la política, del declinar de las creencias en el cielo y el infierno y de trasvasar la religión a las artes expresivas, lo que produce que el arte y con ello la literatura asuma esa conciencia del sí mismo que

nace en el hombre moderno y se cristaliza sobre todo en el artista romántico y su obra. (Berriain, 1990:92)

Ante la deificación de la idea del progreso en una sociedad industrializada y tecnificada que comienza a dar sus primeros frutos y cuyos efectos negativos no se han manifestado todavía, el movimiento romántico pretenderá socavar el orden, mostrar desde sus pliegues y oquedades la presencia del otro o de múltiples otros, aspecto que se corporizará a partir de una estética que se funda sobre la imagen del misterio y de la noche, de la muerte y el sueño, de lo extraño y desconocido. El romanticismo se replegará sobre su propio hacer y como en todo arte de la modernidad, la autorreflexividad será una de las condiciones.

El interés en disertar sobre algunos principios del romanticismo y sobre el lenguaje como instrumento de creación va más allá de la mera reflexión. Lo anteriormente expuesto, facilitará el adentrarnos en el mundo ficcional del cuento "*El hombre de la arena*" de E.T.A. Hoffmann¹, una de las piezas narrativas más representativas de la corriente romántica. El análisis del relato nos permitirá el acercamiento desde la propia obra a los planteamientos esbozados en líneas anteriores.

Una historia de amor y horror

El cuento de E.T.A. Hoffmann "*El hombre de la arena*" se nos presenta en apariencia como una típica historia romántica que conjuga las figuras del poeta, el amor y la tragedia. Sin embargo, lo que un lector ingenuo podría tomar como un relato sentimental, es, como su análisis nos permitirá demostrar, una de las obras más representativas de la literatura fantástica y del romanticismo alemán.

En el cuento se relata la historia del estudiante Nataniel, joven atormentado por los recuerdos de su infancia, pues su padre muere realizando extraños experimentos con un viejo abogado llamado Coppelius que solía frecuentar la casa. La figura del viejo abogado se traspone a la imagen aterradora del hombre de la arena, personaje de la expresión figurada: ¡Que viene el hombre de la arena!, y con la cual la madre le ordenaba irse a la cama. La imagen amenazante se mantiene en la mente del joven y se revive en la figura de un vendedor de barómetros llamado Coppola. Junto a la historia de temores y angustias del joven, se desarrolla paralelamente una historia de amor: Nataniel está comprometido con la joven Clara, pero se

enamora de Olimpia, la hija del profesor de física, Spalanzani. La historia termina en tragedia, pues el joven enloquece al comprobar que se ha enamorado de una autómatas construida por el profesor y el vendedor de barómetros. Nataniel muere, posteriormente, al lanzarse desde una torre al contemplar la figura de Coppélius entre la multitud.

Podemos percibir en el cuento la existencia de dos planos: uno representado por la historia de Nataniel, otro en el que el narrador expone sus reflexiones sobre la historia del joven poeta y acerca de la creación artística. Se introduce así dentro de la obra el elemento autorreflexivo como uno de los elementos característicos que configuran la estética de la modernidad, especialmente a partir del romanticismo, al poner en escena, como analizaremos más adelante, los mecanismos inherentes a la producción del relato. La manifestación de lo fantástico dentro de la obra narrativa se presentará tanto en el primer plano, como en el segundo. Los dos momentos que constituyen la historia de Nataniel, su infancia y su juventud, en el primer plano y la verbalización del sentir del narrador acerca de esta historia y de su hacer como escritor en el segundo, permitirán que lo especular emerja del cuento y con ello el surgimiento de los elementos que caracterizan lo fantástico dentro del relato.

Tenemos entonces que "*El hombre de la arena*" se construye temáticamente sobre dos ejes que se imbrican: una historia de amor que se trunca, la de Clara y Nataniel, y una historia de horror, el temor a Coppélius, el enamorarse de una autómatas; lo que provoca el desequilibrio y la muerte del personaje. La historia dentro del plano narrativo que conjuga el amor y el horror simultáneamente, se asume en el plano discursivo a partir de esa dualidad que se estructura a través del juego de contrarios: vida/muerte, razón/imaginación, objetividad/subjetividad. La alteridad se apropia del discurso narrativo a partir de esa dualidad básica de lo figurado/lo recto que se presenta en el plano de la representación a partir del juego de sentido entre la expresión figurada: ¡Ahí viene el hombre de la arena!, y su comprensión en sentido literal. Tal oposición marca el relato en profundidad trascendiendo la totalidad del discurso.

Lo fantástico cobra forma en el cuento a partir de lo que, desde el punto de vista freudiano, se considera lo siniestro y que nosotros relacionamos con la manifestación de lo grotesco, como uno de los elementos estéticos que cobran relevancia en el arte moderno. El cuento permite a Freud realizar un extenso ensayo en el cual explica la manifestación de lo siniestro desde un punto de vista estético y desde un punto de vista clíni-

co. Focalizaremos en nuestro análisis los elementos de lo siniestro estético: la transgresión del límite entre la fantasía y la realidad, la manifestación del doble y con ello la presencia del mal. Si bien, como señala Víctor Bravo (1987.39), el analista austriaco traspasa lo siniestro estético dentro del cuento para asumir también un análisis clínico, tomaremos en cuenta el segundo aspecto no como representativo de los posibles complejos del autor, sino como manifestación de la presencia del "otro" en el cuento, de aquellos aspectos que se vinculan con lo reprimido y que permiten comprender la manifestación de la alteridad como la figura de un yo interior desconocido. Por otra parte, se buscará dialogar con otras perspectivas que permitan enriquecer el análisis del relato.

Lo fantástico y la historia

El personaje de Nataniel encarna el prototipo de lo que se ha considerado el espíritu romántico. Nataniel es el artista, la figura que se relaciona con el mundo a través de su sensibilidad. Su acercamiento se realiza a partir de sus intuiciones, de sus percepciones. Nataniel es el poeta atraído por mundos ocultos a los que se accede a través de la imaginación, es la representación de ese movimiento romántico que reacciona frente al poderío del logos y de la razón. El personaje se presenta a sí mismo como "loco y desesperado" lleno de "torvos presentimientos de un destino amenazador y fatal que se cierne sobre mí como negros nubarrones impidiendo que penetre un rayo de sol". (p.17)

La fatalidad se hace presente desde el comienzo del relato, pues Nataniel siente su vida marcada por un destino que no está en sus manos: la visión de una fuerza superior, de esa Moiras que tejen y entretejen los hilos de la vida y de un solo y certero tijeretazo la cortan. Emerge así en el relato la imagen de este antihéroe de la ficción, sobrecogido por las fuerzas implacables de un más allá poderoso contra el cual no tiene armas para luchar.

Los rasgos del personaje van develando profundos miedos que surgen desde su propio interior. Los temores del joven se justifican en los hechos vividos durante su infancia. La fragilidad de la mente humana, la huella imborrable del recuerdo, del momento funesto surge como fantasma a lo largo de la vida de Nataniel. El Nataniel niño se presenta atemorizado y atormentado, así como el Nataniel adulto se manifiesta bajo el horror y el espanto. En el cuento la herida psíquica se produce con la muerte del padre y el misterio del hombre de la arena. "*¿Quién es ese hombre de la*

arena, que siempre nos obliga a salir de la habitación de mi padre?" (p. 41). La explicación de la madre acerca del valor figurado de la historia del hombre de la arena no convence la mente fantasiosa del niño. Esta predisposición permite que la explicación de la vieja sirvienta, el sentido recto del cuento, llene las expectativas de la fantasía infantil: *"¿No le conoces? Es un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena en los ojos"* (p.41). Surge así la primera paradoja dentro del relato, pues se oscila entre el sentido literal y el sentido figurado de la frase: ¡Ahí viene el hombre de la arena!

La presencia de lo grotesco en el cuento irrumpe no sólo con la figura de Coppelius y su encarnación del hombre de la arena, sino de la semejanza de la figura paterna a esa otra del abogado. El terror que infunde el cuento se desprende de esta posibilidad de que lo extraño se encuentre en lo conocido, inclusive dentro de nosotros mismos. Es lo que Freud destaca al señalar que lo siniestro procede de lo familiar que ha sido reprimido. Para Freud, *"Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una expresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación"* (1991: 33)

La explicación de Freud ha llevado a críticos como Max Milner a afirmar que ese sentimiento de extrañeza que provoca los factores extraños, insólitos se debe a la supresión u olvido en que están envueltos nuestros recuerdos de infancia cuando entran en contradicción con las exigencias que nos impone nuestra inserción en la realidad y en la vida social (1990:38). Lo familiar de ese sentimiento proviene de reconocer oscuramente esos recuerdos, la angustia proviene de su salida a la luz. La explicación freudiana relaciona la extrañeza, el miedo producido por el hombre de la arena con la amenaza de mutilación de los ojos de Nataniel y con ello el complejo de castración, dada la relación sustitutiva que se manifiesta en los sueños y en los mitos entre los ojos y el miembro viril y que se relaciona con la ambivalencia de la figura paterna en las formas del "padre bueno" (padre de Nataniel y Spalanzani) y el "padre malo" (Coppelius, Coppola).

Esta amenaza de castración según Freud impide que Nataniel pueda entrar en posesión de la mujer que ama y encontrar así el sustituto de su madre. Esta reactivación de la amenaza reprimida en el inconsciente de todo lector es lo que provoca ese sentimiento de lo "unheimlich", con lo cual la percepción del lector, su propio sentir, entraría en relación con ese sentimiento de lo siniestro que, al igual que lo grotesco, recae en el sentir del receptor más que en los elementos estéticos que lo producen (Milner, 1990:39).

Detengámonos en el deseo de Nataniel de conocer al hombre de la arena de manera de percibir cómo se recrea estéticamente ese deseo y temor de Nataniel en el relato. El hacer del personaje se ve marcado tanto en su infancia como en su juventud por un deseo de ver. La mirada juega un papel fundamental a lo largo de todo el cuento, pues primero el pequeño Nataniel querrá ver al extraño y misterioso personaje y ya adulto querrá ver y contemplar la imagen de Olimpia. Tomando este aspecto desde una perspectiva simbólica, podemos comprender ese deseo de ver como la manifestación en el discurso narrativo de la búsqueda de conocimiento que caracteriza al ser humano y que toma la forma de la mirada, de los ojos. El ojo es un símbolo de percepción, de conocimiento, de saber sobrenatural. En la tradición masónica, por ejemplo, el ojo simboliza *"en el plano físico el Sol visible de donde emana la Vida y la Luz; en el plano intermedio o astral, el verbo, el Logos, el Príncipe creador; en el plano espiritual o divino, el gran Arquitecto del Universo"* (Chevalier, 1991:774)

Tenemos que en el cuento el querer-ver marca las acciones de nuestro personaje desde su infancia hasta su muerte. Nataniel se muestra deseoso de saber quién es el hombre de la arena, pero, sobre todo, esa búsqueda de conocimiento va más allá de la simple identidad del extraño personaje. La curiosidad, el deseo de saber lleva a Nataniel a descubrir no sólo quién es el misterioso personaje, sino también a contemplar a su padre y a Coppelius realizando un extraño experimento. La imagen de la alquimia y sus secretos se presenta en las imágenes del fuego y el hornillo, del metal brillante y de la materia en fusión. Lo oculto y lo misterioso se hace presente. El conocimiento alquímico trasciende la búsqueda de la piedra filosofal que transmuta los metales innobles en oro, para representar la entrada al misterio de la vida eterna, trascender las trampas de lo visible, de la razón y acceder a las leyes del infinito y la eternidad.

La escena del experimento representa la escena de la transgresión, la cual dará inicio a ese traspasar los límites de una realidad a otra, de un ámbito a otro, dentro de la ficción. El ver lo prohibido se transforma en una doble transgresión: Nataniel desobedece la orden de irse a la cama y contempla el hacer del padre, la búsqueda del saber prohibido que nace de esa llama azulada que brota de los dedos de Coppelius, saber prohibido y silenciado para los no iniciados. La transgresión tiene un precio. Es la culpa y el complejo de castración para Freud. Por su parte, Milner considera que la transgresión de Nataniel es una transgresión de segundo grado: así como el niño quiere conocer al hombre de la arena, así el padre quiere posesionarse de una sabiduría que está en poder de Dios, el dar

vida, el crearla. Por ello el hijo se parece al padre y transgrede al mirar lo que el padre hacía y no debía hacer (1990:40)

La repetición de la escena se repite en el relato en la creación de una autómatas casi perfecta, Olimpia. Nuevamente Nataniel ve con sus ojos el resultado de un experimento que si bien no toma forma en el plano narrativo, se materializa en el producto, la figura de Olimpia. La discusión de Coppola y el profesor Spalanzani refuerza ese intento del hombre por igualarse a Dios. El intento es fallido. Si bien la muñeca Olimpia logra parecer humana: camina, canta y baila, carece, sin embargo, de mirada, pues tiene los ojos fijos, sin expresión, como muertos; es decir, sin alma.

La importancia del mirar y la mirada trasciende la contemplación de ambas escenas. Los ojos son el símbolo del conocimiento, como se mencionó anteriormente, instrumento por el cual el sujeto aprehende el mundo exterior, órgano de la visión que mira hacia afuera y hacia adentro. Los ojos como espejos del alma, de su vida interior, no puede el ser humano reproducirlos de forma artificial; éste carece de la posibilidad de dar ese soplo de vida a la creación mecánica. Por ello el cuento focaliza, por una parte, la sanción a la transgresión de Nataniel quien teme perder sus ojos, su puente de conocimiento con el mundo; y, por otra, su locura y posterior muerte, estableciendo así la analogía con la muerte del padre.

El estado de *hybris* —ese ser como Dios—, por parte del padre, se ve castigado con la muerte. La escena primigenia a la que hace referencia Freud para hablar del temor al castigo, más que referirse a la unión del hombre y de la mujer pareciera remitirnos, en el cuento, a la imagen de Adán y Eva comiendo del fruto prohibido, del árbol del conocimiento del Bien y del Mal. En el cuento se castiga el experimento, alquímico o mecánico, que implica un estado de inflación psíquica del ser humano, que busca traspasar los misterios de la vida y de la muerte. El ser humano hereda el pecado original. La sed de conocimiento es su condena. En el cuento, el progreso de la técnica, el crear vida en forma mecánica, provoca la sanción. Así como la pareja primigenia es expulsada del Paraíso y pierde la inocencia, así la locura y la muerte son el castigo para los personajes del cuento.

El mirar lo prohibido o el fruto de lo prohibido se representa en el cuento de Hoffmann por la repetición de la escena entre el padre y Coppelius y entre Coppola y el profesor Spalanzani. El cuento se construye así sobre lo especular, pues la escena presenciada durante la infancia vuelve a presentarse con ciertas variantes ante los ojos del joven Nataniel. Lo fantástico emerge del discurso narrativo en esa repetición de elemen-

tos que produce lo siniestro dentro del texto. La presencia de la alteridad cobra forma en estas escenas del cuento y se reforzará a partir de la figura del doble. El doble se presenta en la narración en las figuras de Coppelius y Coppola. Otto Rank realiza un amplio estudio sobre el doble y, basándose en la teoría freudiana del Narciso, comenta cómo el doble representa los elementos morbosos del amor así mismo que impiden la formación de una personalidad bien equilibrada. (1976:22)

La figura del doble, en este caso, es la puesta en escena de la maldad, de ese miedo infantil que corroea la mente de Nataniel: es el temor a la pérdida de los ojos, el castigo en manos de Coppelius, el recuerdo de la imagen del padre y su semejanza al viejo abogado. Es la encarnación de fantasías infantiles que nos hablan de mundos ocultos y poderes desconocidos, de aspectos oscuros y reprimidos que se proyectan en la figura del otro, de ese otro que encarna lo malévolo. En este caso, las figuras de Coppelius/Coppola se acercan más al concepto de *la sombra*. C.G. Jung define este concepto como todos aquellos contenidos que se alojan en el inconsciente y que han sido reprimidos a medida que la personalidad consciente se ha desarrollado (1951). La sombra trasciende los contenidos del inconsciente personal y puede representar también aquellos contenidos socialmente reprimidos por un grupo en beneficio del ego colectivo. La sombra, por último, puede ser vista como el arquetipo del mal (Sandford, 1982). En este cuento, los temores de Nataniel son el producto de la proyección de la fuerza maligna sobre ambas figuras.

Las descripciones de Coppelius remiten a ese otro que es el Mal. El elemento grotesco emerge del discurso en esa figura "*espantosa y repugnante*", de "*largos dedos huesudos y velludos*" que "*reía con expresión verdaderamente diabólica*"; aspectos que se repiten en el personaje de Coppola, el "*malvado traficante*" de "*odiosa voz ronca*", "*sonrisa maliciosa*" e "*innoble carcajada*". La repetición de los mismos elementos que describen a uno y a otro personaje, la escena de los lentes brillando sobre la mesa, el reflejo de las luces que recuerdan el experimento, produce ese elemento inexplicable que apela a lo siniestro.

La figura del otro se representa también en el relato en la figura de Olimpia. El personaje de la muñeca materializa el aspecto narcisista de Nataniel. El joven busca en la mirada de la amada encontrar el eco a sus propios sentimientos. El uso del largavista acerca lo que está lejos; en el texto este acercamiento representa una inversión, pues Nataniel lo que acerca no es la mirada de Olimpia, sino su propia mirada. La contemplación de Nataniel le da vida a su muñeca. Son sus ojos los que caen al suelo cuando Coppola huye con el cuerpo del autómatas, de ahí el temor y el

estado de locura que despierta en el joven la contemplación de esos ojos sangrantes, pues la escena le recuerda a Coppélius queriendo quemarle los ojos con carbones encendidos.

En el cuento de Hoffmann podemos observar, como afirma Milner, que en cierta forma la creación literaria en sus contenidos y en su funcionamiento mismo está condicionada por la evolución de las teorías y de las técnicas que modifican las relaciones del ser humano y la representación que se forma de su situación en el mundo (1990:7). En "El hombre de la arena" el largavista es el instrumento que modifica la visión de personaje acercando hacia sí la imagen de él mismo proyectada en el otro, en este caso, en la figura del autómatas. Olimpia, a su vez, es la imagen interna y desconocida, representación de ese otro que, en este caso, focaliza aquellos aspectos que Nataniel se niega a contactar e identificar como parte de su yo interior desconocido: fría, distante, rígida, inexpresiva; ánima carente de emoción que se corporiza en la figura de esa autómatas, en ese simulacro de ser humano, pues el autómatas como afirma Baudrillard es "...la falsificación teatral, mecánica y relojera del hombre...interrogación sobre la naturaleza, sobre el misterio o no misterio del alma, sobre el dilema de las apariencias y el ser...(1980:63).

La figura de Olimpia, el enamoramiento de Nataniel por ella, se vuelve ironía del destino dentro de la historia. El poeta, el alma sensible termina sucumbiendo ante el embrujo de la técnica. La frase con la cual Nataniel reprocha a Clara su falta de sensibilidad: "*Eres una autómatas, inanimado y maldito*" (p. 67), parece voltearse contra él al reconocer con espanto que su amada Olimpia era sólo una figura de cera. Olimpia representa, además, la irrupción de lo inanimado, la puesta en escena de otra de las manifestaciones de lo fantástico dentro del cuento de Hoffmann.

Tenemos entonces que la historia de Nataniel es la de ese héroe que quiere conocer, ir más allá de lo que su mirada percibe, ir tras el conocimiento de la noche, de lo oculto. Sin embargo, sus intentos son castigados: la posible pérdida de los ojos, la muerte del padre, la locura y su propia muerte. Nataniel no logra penetrar en ese reino del padre, así como el padre no logra acceder al misterio. El reino de lo masculino es un reino carente de lo femenino, donde se busca dar vida sin la unión de los opuestos. Por ello lo femenino se encuentra no integrado. Las figuras femeninas, arquetipo del ánima que sirve de intermediación para superar los obstáculos, no cumplen su cometido. En la historia de "*El hombre de la arena*" la madre de Nataniel lo aleja del padre con su orden de ir a la cama, la anciana sirvienta le cuenta otra historia del hombre de la arena, pero no le da las claves para vencerlo; Clara no comprende el contenido de sus pala-

bras. Por esta razón lo femenino complementario es sólo una muñeca en qué reflejar una imagen narcisista de hombre escindido o en la que proyectar sus propios prejuicios. Se aleja el cuento, de esta manera, de la idealización de lo femenino como fuente de inspiración, pues en este caso la figura de la mujer no es presentada *"como lugar de reconciliación y de síntesis de todo lo que está desgajado"* (Ballester, 1990:112).

En este primer plano de la historia, representado por la vida y muerte de Nataniel, observamos que lo fantástico se ha manifestado en el relato a partir de la repetición de escenas, de la figura del doble o la sombra y de la encarnación del mal. La historia de Nataniel es la historia del alma romántica que al rechazar la primacía del logos, sucumbe en los abismos de la imaginación.

Hasta este momento, el análisis ha permitido focalizar los aspectos representativos de lo fantástico dentro de uno de los planos del relato; pasemos a considerar qué aspecto de lo fantástico se manifiesta en ese segundo plano narrativo que hemos delimitado como el de la evaluación del narrador acerca de la historia de Nataniel y la creación literaria, lo que permitirá, al mismo tiempo, dar cuenta de la construcción del relato.

El narrador y el discurso especular

El narrador se introduce en el discurso narrativo para evaluar, como hemos mencionado, la historia de Nataniel y, a partir de ella, el proceso de escritura. El narrador se presenta también como un sujeto para quien la imaginación es el impulso creador y la sensación de lo fantástico es el hacer persuasivo que lo lleva a querer contar la historia del joven poeta y transmitir al lector la sensación que lo embarga. La narración se convierte en participación comunicativa con el lector al querer transmitir a este último la posibilidad de experimentar, a través de la lectura, la misma emoción que siente el escritor.

El discurso del narrador se caracteriza por la pregunta en voz alta, el diálogo con el lector para hacerlo partícipe de las imágenes interiores que reflejan sus sentimientos y la manera de expresarlos en palabras. Sin embargo, ese querer transmitir que caracteriza al narrador se convierte en un no poder comunicar, pues al tratar de llevar a palabras su imagen de Nataniel expresa: *"tuve la sensación de que no reflejaba en lo más mínimo el colorido de las imágenes que vela en mi interior."* (p.61)

La especularidad se presenta en el relato entre el hacer del narrador y el de Nataniel. El primer plano es la prima materia sobre la que se recrea el segundo. El joven poeta intenta comunicar, a través de sus cartas, los oscuros sentimientos que lo perturban. La carta es la confesión del personaje, su desnudez frente al otro; es la palabra que surge desde los pliegues del sin sentido en busca de una verdad, *"un pedazo de vida que la atraviesa para buscarse a sí misma en el horizonte de lo imaginario, en la huella de la escritura."* (Bravo, 1994:34)

Pero las cartas de Nataniel no llegan a su amigo Lotario. El receptor es otro. Clara no logra comprender los sentimientos de horror expresados en la carta, como no entiende, posteriormente, el poema escrito por Nataniel en el que intenta reflejar, a través de lo poético, sus miedos. Así como en la mirada de Clara, Nataniel no logra reflejar el deseo inflamado de la pasión como lo logra en la mirada de Olimpia, tampoco puede que su poema conmueva la sensibilidad de la joven. Por ello, la muerte en los ojos de Clara en la imagen del poema, anticipa la muerte de Nataniel, que, al querer contemplar desde la torre el objeto que se acerca, se encuentra con el cuerpo de Clara atravesando el espacio, quitándole la visión. Impedir ver a Nataniel es liberarlo de la ilusión, quitarle la vida.

El discurso de Clara, en ese primer plano de la historia, representa la presencia de la razón frente a la imaginación y las emociones de Nataniel. Las palabras de Clara representan el pensamiento lógico que busca una respuesta a todo acontecimiento a partir de la relación de causalidad. Por ello el discurso del personaje se estructura mediante explicaciones que nos recuerdan la estructuración de cualquier informe que pretende dar cuenta de un acontecimiento. Su carta se aleja del lenguaje personal, íntimo en el que se plasman las vivencias, emociones y sentimientos para convertirse en análisis pragmático y aséptico. La situación vivida por Nataniel durante su infancia y su desazón se disecciona con el frío bisturí de la razón. Se parte de la premisa: *"...todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que me hablas tiene lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene para nada."* (p. 56). A partir de esta afirmación Clara comienza a estructurar su argumentación desestructurando las razones emotivas expuestas por Nataniel.

El frío discurso de Clara se aleja del discurso exaltado de Nataniel. La carta inflamada de oscuros presagios e intensas emociones se opone a la carta de Clara objetiva y concisa. De la narración de la historia de la infancia de Nataniel, pasamos al análisis puntual de la segunda: mismos hechos y, sin embargo, diferentes perspectivas, diferentes lenguajes. El discurso narrativo de profundas descripciones valorativas del primero, se opone o mejor dicho, se contrapone al discurso argumentativo de la segunda.

La voz de Clara es la voz de la conciencia, del logos supremo que se alza como un orden superior para establecer el reino de la razón, del iluminismo que destierre las tinieblas de las fuerzas ocultas, de las fuerzas del mal, en el interior del ser humano. El conocimiento extiende sus dominios sobre el de los instintos, de ahí la reflexión:

El oscuro poder físico hace que en algunos momentos nuestra imaginación finja fantasmas engañosos, cuyo aspecto nos parezca realmente amenazador, pero estos fantasmas no son otra cosa sino pensamientos que nos influyen de tal modo que nos arrojan al Infierno o nos llevan al Cielo. (p. 57).

Fuerza oculta, oscuro poder. Las palabras del personaje relacionan lo oculto, lo amenazante, con algo físico: el instinto, lo animal frente al pensamiento, frente a la razón. ¿Son acaso esos estadios más primigenios, aparentemente superados y que persisten en el interior del ser humano como sombra amenazante, a los que damos salida a través de esos mundos alternos de la imaginación?

En el segundo plano, esa oscilación entre la razón y la imaginación se presenta en las palabras del narrador. Lo objetivo recae en el comentario que hace sobre los personajes; lo subjetivo se presenta en el intento por recrear con palabras las imágenes interiores que le produce al narrador la historia de Nataniel. El narrador pareciera no querer tomar partido entre el joven poeta y su prometida. El narrador plantea un aspecto y otro: el personaje de Nataniel y el de Clara con igual fuerza; lo subjetivo frente a lo objetivo. El discurso narrativo parece jugar al esquema dialéctico, pasar de la tesis a la antítesis; de la carta de Nataniel a la carta de Clara, de la emoción a la razón; uno y otro alteridad del discurso. ¿La voz del yo y la voz del otro se conjugan, en cierta forma, en la voz del narrador y sus reflexiones como síntesis de lo no sintetizable?

La ambigüedad persiste como hilo conductor del relato. De la representación de lo ambiguo con la frase: *¡Niños a la cama que viene el hombre de la arena!*, en que lo metafórico se literaliza con la expresión de la madre, y lo literal alimenta el mundo de la imaginación, el relato crece sobre la oscilación entre el sentido recto y figurado, entre la razón y la imaginación. El relato no da respuesta certera al lector, deja la puerta abierta a imaginar salidas, de ahí la angustia, pues como afirma Kierkegaard la angustia es “*la aparición de la libertad en cuanto posibilidad frente a la posibilidad de la libertad*” (1984:21). Sin embargo, pese a esta oscilación que se repite en el discurso del narrador, éste, al igual que Nataniel, pareciera inclinarse por ese sentir del poeta.

El narrador reflexiona sobre el lenguaje, busca esa especie de catarsis que se da a través de la escritura, en este caso, la narración de una historia, que haga partícipe al lector de la emoción que encierra el relato. La reflexión del narrador en este cuento de Hoffmann apunta hacia ese deseo del escritor a que hace referencia María Zambrano cuando afirma que: *"En la novela, lo equivalente a la catarsis se da en la participación del lector en la pasión del personaje; convenciéndose con él, probando ese conocimiento, por el cual la libertad, vencida, se abre camino"*. (1992:38)

El carácter especular se produce entre el personaje de Nataniel, su frustración para poder comunicar y la del cuento, pues la palabra no parece lograr dar a conocer o, mejor dicho, sentir toda la amplitud de la imagen: *"nada más absurdo y fantástico como creer que el poeta puede reflejar la vida verdaderamente en su espejo bruñido que sólo dé un oscuro reflejo."* (p.62)

La palabra en su sentido recto parece no poder comunicar ese mundo interior del artista, mundo unido a lo desconocido, a la oscuridad de la noche, del sueño o a la profundidad marina del inconsciente. Por ello la búsqueda del artista de cómo transformar la imagen interior en el lenguaje, a partir de la metáfora. El cuento se vuelve representación de esa búsqueda, pues no podemos olvidar a Hoffmann, su autor, y el movimiento a que pertenece, pues: *"Los románticos atribuyen la metáfora a una facultad misteriosa llamada "imaginación", facultad que ellos suponen se encuentra en el centro mismo del yo, en su núcleo más profundo"*. (Rorty, 1991:39)

Tenemos entonces que el cuento *"El hombre de la arena"* se vuelve metáfora de la incertidumbre, de la ambigüedad, así como el lenguaje metafórico representa la ambigüedad del sentido. El discurso de Nataniel es el discurso del parecer, de la incertidumbre, el del sinsentido; el de Clara es el del ser, el de la certeza, el del sentido. En el cuento, ambos conforman la paradoja: la imposibilidad de lo unívoco y el florecimiento de la plurivocidad, el emerger de ese pliegue que permite la manifestación de la alteridad dentro del discurso a partir de lo fantástico.

La doble posibilidad del lenguaje, su condición de verdad, por una parte, y, por otra, la de romper con ese compromiso directo con el referente, alejándose de la transparencia para entrar en el reino de la opacidad de la poesía, nos lleva a reflexionar acerca de esa potencialidad de fabular, de crear mundos alternos, de escuchar la voz de ese otro desconocido que desmitifica el orden, desenmascara verdades incuestionables y produce la angustia de la libertad.

Tenemos entonces que lo especular como elemento de lo fantástico es la clave del cuento. El primer plano se repite en el segundo plano: el doble, en este caso por semejanza, se corporiza en la figura de Nataniel y en la del narrador, en ese sentir del artista que busca comunicar y no encuentra palabras para expresar su sentir interior. La historia de Nataniel le permite al narrador asomarse a ese abismo de la historia y sentir el vértigo de la semejanza que lo lleva a lanzarse, como Nataniel, al vacío de la palabra para llenarla con el horror de la repetición, de la especularidad. La lectura del cuento de E.T.A. Hoffmann nos lleva a asomarnos en las profundidades de la historia del poeta, del alma romántica y reconocernos en esa ambigüedad, en esa incertidumbre, en nuestra propia contradicción.

Bibliografía.

- BALLESTERO, Manuel (1990). *El principio romántico*, Barcelona, Anthopos.
- BAUDRILLARD, Jean (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila editores.
- BERIAIN, Josexto (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*, Barcelona, Anthopos.
- BRAVO, Víctor (1987). *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila editores.
- _____ (1990). "La verdad, la mentira y el poder creador del lenguaje" en *Escritura* No. 29, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación y Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, UCV.
- _____ (1994). *Ensayos desde la pasión*, Caracas, Fundarte.
- CHEVALIER, Jean y Greerbrandt A. (1991). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder.
- FREUD, Sigmund (1919). "Lo siniestro" en *El hombre de la arena*, Barcelona, Hesperus, 1991, 2da edición.
- HOFFMANN, E.T.A. (1919). *El hombre de la arena*, Barcelona, Hesperus, 1991, 2da. Edición.
- JUNG, C.G (1951). *Aion*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- KAYSER, Wolfgang (1957). *Lo grotesco*, Buenos Aires, Editorial Nova.
- KIERKEGAARD, Soren (1844). *El concepto de la angustia*, Barcelona, editorial Orbis, 1984.
- MIINER, Max (1990). *La fantasmagoría*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RANK, Otto (1976). *El doble*, Buenos Aires, Ediciones Orbis.
- RICOEUR, Paul (1991). *Finitud y culpabilidad*, Buenos Aires, Taurus ediciones.
- RORTY, Richard (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- SANDFORD, John (1982). *Evil. The Shadow Side of Reality*, New York, Crossroad.
- VAX, Louis (1965). *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, editorial Universidad de Buenos Aires.
- ZAMBRANO, Marfa (1955). *El hombre y lo divino*, Madrid, ediciones Siruela, 1992, 2da. Edición.

Notas

¹ En este trabajo se parte de la versión de *El hombre de la arena* editado por la editorial Hesperus, Barcelona, 1991, 2da. Edición. A partir de ahora sólo se mencionará la página de donde se extrae la cita.