



“Uno de esos héroes medio locos de Hoffmann”. Balzac, Hoffmann y el fundamento metafísico de *La comedia humana*

*"One of those half-mad Hoffmann heroes." Balzac,
Hoffmann and the metaphysical foundation of The Human
Comedy*

Emilio Bernini

 <https://orcid.org/0009-0002-5356-4523>

Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras

eber@filo.uba.ar

Argentina

Resumen

Este artículo estudia la centralidad de la literatura fantástica de E. T. A. Hoffmann en la poética de Honoré de Balzac, y en particular, en la constitución del sistema de *La comedia humana*. Plantea que la literatura de Hoffmann, traducida y reformulada en el mercado literario francés, se articula como fundamentación metafísica del sistema de *La comedia*, en la categoría de los “Estudios filosóficos”. Para desarrollar la proposición el artículo trabaja la recepción de los cuentos fantásticos de Hoffmann en Francia en la década de 1830; la lectura materialista de Balzac de esos textos; y sobre la base de esa recepción y esa lectura, la constitución de una metafísica que Balzac denomina Teoría de la Voluntad.

Palabras clave: Honoré de Balzac; E. T. A. Hoffmann; literatura fantástica; Walter Scott; *La comedia humana*

Abstract

This article studies the centrality of E. T. A. Hoffmann's fantastic literature in Honoré de Balzac's poetics and, in particular, in the constitution of the

system of *The Human Comedy*. It argues that Hoffmann's literature, translated and reformulated in the French literary market, is articulated as a metaphysical foundation of the system of *The Human Comedy*, in the category of "Philosophical Studies". To develop the proposition, the article works on the reception of Hoffmann's fantastic tales in France in the 1830s; Balzac's materialist reading of those texts; and on the basis of that reception and that reading, the constitution of a metaphysics that Balzac calls Theory of Will.

Keywords: Honoré de Balzac; E. T. A. Hoffmann; fantastic Literature; Walter Scott; *The Human Comedy*

La cita de Balzac que da título a este trabajo pertenece al prefacio a *Una hija de Eva* [*Une fille d'Ève*]. Dice así: “Ante la mirada de muchos [el autor] puede tener el aspecto de un propietario que explica en el terreno vacío los edificios que proyecta. Se parece casi a uno de esos héroes medio locos de Hoffmann” (Balzac, 1839, p. 38). Balzac hace referencia allí al proyecto de edición conjunta de todos sus textos en *La comedia humana*, que tendrá su inicio el 14 de abril de 1841, con la firma del contrato con los editores Furne, Dubochet, Hetzel y Paulin, cuyo primer volumen se publica en abril de 1842. La referencia a la vez al proyecto de *La comedia* y a uno de esos héroes “medio locos de Hoffmann”, donde el autor, Balzac, sería precisamente como uno los personajes visionarios del autor alemán, que afirman la presencia de un mundo espiritual cuyos signos solo ellos pueden percibir y cuyo conocimiento solo ellos pueden proveer, es algo más que una ironía balzaciana respecto del propio proyecto de obra completa. Mi planteo es que esa comparación irónica expresa indirectamente la centralidad de los relatos fantásticos de Hoffmann en la poética balzaciana. Voy a exponer a partir de cuatro textos (“El elixir de larga vida”, “La posada roja”, *La piel de zapa*, y *Louis Lambert*) esa centralidad en tres apartados: en el primero, “El malestar Hoffmann”, estudio la recepción de

Hoffmann en Francia, en la década de 1830, cuando empiezan a traducirse los cuentos sobrenaturales del autor alemán, condicionada por el dominio de la literatura de Walter Scott en el mercado literario; en el segundo, “La causalidad material de lo sobrenatural”, analizo el modo de leer de Balzac la literatura de Hoffmann, como desvío de lo fantástico hacia motivos materialistas; y en el tercero, “La elaboración de una metafísica”, estudio lo que Balzac denomina “Teoría de la voluntad”, y que se constituye como fundamento materialista monista de *La comedia humana*.

El malestar Hoffmann

Balzac mantiene con Hoffmann una relación ambigua, conflictiva, tanto de reconocimiento de la presencia en sus propios textos como, a la vez, de negación de esa misma relación. Un vínculo que es, a la vez, el del sucesor y el antagonista, pero también el de algunos puntos en común: un estatuto inestable del escritor, el interés por el mesmerismo (Dickson, 2017, p. 9, 18), y sobre todo, una idea de la literatura que se entiende siempre, en ambos, en relación con la música y la pintura (Pankow, 2004, p. 28-29, 32). En el texto denominado “Al lector” [“Au lecteur”], en su relato “El elixir de larga vida” [“L’Élixir de longue vie”], publicado inicialmente en la *Revue de Paris*, el 24 de octubre de 1830, esto es, en la misma revista que unos meses antes había comenzado con la traducción de los cuentos de Hoffmann,¹ la referencia no es irónica, como en el prefacio a *Una hija de Eva*, sino incierta:

¹ En abril de 1829, la *Revue de Paris* publica un fragmento de “Pot d’or” [*Der golden Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, 1814 (La olla de oro)], traducido por Saint-Marc Girardin. Elizabeth Teichmann señala que hay por lo menos

En el comienzo de la vida literaria del autor [Balzac mismo], un amigo, muerto ya hace mucho tiempo, le dio el tema de este Estudio; según sus conjeturas es una fantasía debida a Hoffmann, el berlinés, publicada en algún anuario de Alemania, y olvidada luego en sus obras por los editores (Balzac, 1846, p. 391).²

En esas pocas líneas, la relación del tema del cuento con la literatura Hoffmann es ambivalente: procede de Hoffmann pero puede no ser de ese autor; y aun si lo fuera, es improbable, porque el texto publicado en “algún” anuario, fue “olvidado” por los editores mismos. En consecuencia, Hoffmann está y no está en el texto que va a leerse. Luego de esas líneas, deja de lado toda referencia a Hoffmann y afirma que el cuento es un estudio filosófico relativo a la herencia.³ La cuestión filosófica es el problema del deseo de los herederos respecto de sus parientes para volverse ricos. El cuento estudia ese deseo de herencia como deseo de muerte, como pensamiento que implica el crimen. El relato, en efecto, es la narración de ese crimen por parte de Don Juan Belvidéro que,

tres cuentos traducidos previamente, en diversas publicaciones, desde enero de 1828: “Mademoiselle Scudéry”, “Les écarts d’un homme à imagination”, con pasajes suprimidos, reemplazados por resúmenes; y “L’Archet du baron B...” (Teichmann, 1958, p. 14-15).

² Salvo indicación contraria, todas las traducciones me corresponden.

³ En las primeras ediciones (Gosselin, septiembre de 1831; junio de 1832; marzo de 1833; Werdet, diciembre de 1834), el texto “Al lector” interrumpe el cuento, ubicado después de la primera parte, “Festin”, y antes de la segunda “Fin”. En cambio, en *La Comedia humana*, en agosto de 1846, se reubica como prefacio (Tranchida (s/f)). Ese reposicionamiento del texto en la obra completa puede comprenderse en el sentido de lo que presento aquí como el “malestar Hoffmann”: ahora el prefacio define el relato, antes de su comienzo, como “cuento filosófico”, distanciándose así de una lectura como “cuento fantástico” que el posicionamiento previo aún permitía.

en el momento de la muerte de su padre no aplica –como este le pidió–, con toda deliberación para que muera, un ungüento que le salvaría la vida, y lo mata.

Ahora bien ¿por qué Hoffmann es una referencia sugerida y rápidamente relativizada?, ¿cuáles son los motivos de esa reticencia que no obstante reconoce aquello mismo de lo que busca desvincularse? En principio, uno de los motivos debe situarse en la recepción de la literatura de Hoffmann en los últimos años de la década de 1820 en el mercado literario francés, dominado por la novela histórica de Walter Scott, en traducciones francesas casi paralelas a su publicación en inglés, desde 1817 (Preston, 1934, p. 602). Esa centralidad no solo implica la *vogue* de escritura de novelas históricas por parte de los románticos franceses (Alfred de Vigny, Prosper Mérimée, Victor Hugo, Stendhal), sino que incluso, y sobre todo, configura una idea de la literatura, un modo de leer, una relación entre la realidad y lo representado, en los que prevalece un estilo de narración, a posteriori llamado “realista”, de eventos históricos nacionales (ya ingleses, ya franceses) que en Scott se opone deliberadamente al *romance* y a lo maravilloso (Scott, 1887, p. 67-68), aun cuando sus novelas incorporen esos elementos pero siempre subordinados al régimen realista tipológico. El realismo de novela histórica de Scott y su epistemología empirista definen en gran parte el modo fragmentario de traducir los cuentos de Hoffmann –como si debieran excluirse partes no adecuadas al lector francés– y ha pautado su lectura en la década siguiente. Para los lectores franceses, los textos de Hoffmann vienen a poner en cuestión la relación misma entre la literatura y lo real (Dickson, 2017, p.14), ya configurada por las novelas de Scott. Los lectores de esas traducciones, formados en esa episteme empirista, encuentran que la facultad de la imaginación en

esos textos está desatada, que se alimenta a sí misma, aun cuando parte de lo “positivo”, esto es, de un tipo de representación realista, pero que tiende a volverse indiscernible respecto de lo sobrenatural; además, esa literatura no tiene finalidad (social, histórica, moral), es autotélica. Todo ello contraría el “gusto francés”, en un tipo de literatura en la que el lector se siente manipulado, por la indecibilidad relativa a los hechos narrados. Así puede leerse la reseña de un traductor de Hoffmann anónimo, que firma “R”:

Este género fantástico, a medias placentero, a medias serio, este juego de la imaginación que parece no tener otro objetivo que la actividad misma de esa facultad, esa ola que deja al lector en la duda de si se encuentra en el mundo real o en las regiones de lo maravilloso, todo eso gusta poco en Francia, donde se quiere lo positivo, y donde el lector se siente poco dispuesto a servir de algún modo de juguete al autor (citado por Teichmann, 1958, p. 15).

La literatura de Hoffmann, pues, se lee desde la sombra – conformada por el hábito y la expectativa de lectura– que sobre ella arroja la novela histórica, “positiva”, de Scott.⁴ Ese dominio scottiano de la idea de la literatura, de la práctica literaria y de la lectura en el mercado francés de 1820, permite comprender que junto con uno de los primeros textos traducidos de Hoffmann se publique el primer tercio del

⁴ Importa señalar, en este mismo sentido, un artículo de J.-J. Ampère, en el que este observa que Hoffmann “inventa como *Las mil y una noches*, y narra como Walter Scott”, que ese aspecto “positivo”, realista scottiano, de su literatura está mezclado de modo desconcertante con lo maravilloso (Teichmann, 1958, p. 17).

artículo de Scott, “Du Merveilleux dans le roman”.⁵ La política editorial de la *Revue de Paris* es deliberada: Scott es un autor popular y de prestigio, cuyo texto opera un efecto de legitimación del escritor alemán publicado allí por primera vez. En esa primera parte del artículo, Scott elabora conceptualmente el fantástico hoffmanniano como una de las modalidades de lo sobrenatural específicamente alemana; pero esa misma legitimación es también una impugnación moral y estética de su poética y de su persona, como se confirmará muy poco después, con la publicación de las últimas partes del ensayo, en la primera compilación de cuentos de Hoffmann, que en sucesivos tomos constituirá su obra completa.⁶ Para Scott, el “fantástico” de Hoffmann se define por “la licencia más salvaje e ilimitada dada una fantasía irregular”, y por “todo tipo de combinaciones, por más ridículas o más escandalosas que sean [...] intentadas y ejecutadas sin escrúpulos”; esa literatura también transgrede el “gusto inglés” y la idea inglesa de lo literario (Scott, 2021, p. 57-58) y procede de un individuo enfermizo, vicioso y

⁵ Así se tituló en francés el primer tercio del ensayo de Scott, en el mismo primer número de la *Revue de Paris* junto con la traducción de “Pot d’or”, de Hoffmann. El ensayo de Scott, “On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann”, fue publicado inicialmente en la *Foreign Quarterly Review*, en julio de 1827, revista editada por Robert Pearce Gilles, primer traductor de Hoffmann al inglés (Pascansky, 2021, p.18-19).

⁶ Las últimas partes del artículo, con el título de “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”, se publican como introducción a *Contes fantastiques* (París, Renduel, 1829, trad. de Loève-Veimars). Kirsten von Hagen observó incluso que el título dado a la compilación de textos por Renduel, *Contes fantastiques*, enfatiza precisamente el aspecto fantástico por sobre el musical, aun cuando en el libro se incluyeron algunos cuentos sobre música (como “Le Sanctus” [“Das Sanctus”], o “Le Violon de Crémone” [“Rat Krespel”]) y que ese énfasis estuvo relacionado con la orientación de lectura impuesta por el estudio de Scott (Von Hagen, 2012, p. 104).

feminizado (p. 61, 67, 71). En consecuencia, en el mercado francés, Hoffmann es un dispositivo configurado por una doble hermenéutica: la traducción del alemán al francés que modifica los textos, y la interpretación inglesa, basada en gran parte en argumentos *ad hominem*, en la tradición de las lecturas biográficas de la literatura, alimentada por la circulación, en el mercado inglés y en el francés, de la biografía de Hoffmann por J. E. Hitzig (Teichmann, 1958, p. 12; Pascansky, 2021, p. 19). Sin dudas, Balzac es parte de esos lectores cuya recepción de Hoffmann ha sido pautada por la posición de Scott y por las traducciones francesas. Es un lector fascinado por esa literatura –reconoce a Madame Hanska que ha “leído a Hoffmann entero” (citado por Dickson, 2017, p. 16)–, que reescribe, como sus contemporáneos románticos, en sus propios cuentos fantásticos, e incluso en *La piel de zapa* [*La Peau de chagrin*]. De hecho, esa novela inicialmente fue concebida, en una primera mención, como “cuento fantástico” (Tournier, s/f) y cuando se publicó, en agosto de 1831, fue leída como una “explícita imitación de Hoffmann” (Dickson, p. 15). Pero a la vez es un lector incómodo con ese mismo modelo, que lo lleva a comprender y a escribir lo fantástico en términos materialistas, propios de la tradición empirista francesa.

La causalidad materialista de lo sobrenatural

En “El elixir de larga vida” la relación con la literatura de Hoffmann está en principio desplazada al nivel del signifiante. El *elixir* (de larga vida) podría remitir a *Los elixires del diablo* [*Die Elixiere des Teufels*], la novela de Hoffmann que narra la historia de un joven monje, Medardus, que bebe un vino siracusano, reliquia en un convento de capuchinos, de una botella que habría pertenecido a San Antonio, y como

consecuencia es poseído por una fuerza maligna.⁷ Los significantes no tienen relación de contenido, porque el elixir en el relato de Balzac es un unguento que debe frotarse en el cuerpo del recién fallecido para que este reviva; en la novela de Hoffmann, en cambio, el elixir es una bebida que trastorna la percepción y los actos del monje que lo convierten en un criminal. En un caso, entonces, el objeto se relaciona con los intereses materiales, económicos; en el otro, con una voluntad diabólica. Aun así, hay otras relaciones, estudiadas por René Guise: las de algunos episodios que están en ambos textos, y las de algunas ideas. Importan aquí las últimas, por lo menos dos. La primera es la idea de herencia: en la novela de Hoffmann “se trata de escapar de la herencia” diabólica, porque el monje Medardus es hijo una mujer poseída y de un padre criminal; mientras que en el cuento de Balzac, la cuestión es quedarse con la herencia material, la riqueza del padre (Guise, 1970, p. 63-64). La segunda es la idea del pensamiento como materialidad (p. 61-62).⁸ En la novela de Hoffmann, un personaje grotesco, deliberadamente paródico, llamado Pietro Belcampo o Peter Schönfeld, peluquero del monje Medardus, enuncia el poder material que poseen las ideas. Belcampo dice –en un pasaje del tercer capítulo de la primera parte– que un extraño pintor que asedia a Medardus,

⁷ La primera traducción de la novela de Hoffmann, *L'Élixir du diable*, atribuida al autor Charles Spindler, por su traductor Jean Cohen, es de febrero de 1829 (Cf. Teichmann, 1958, p. 33). “Elixir” también remite al relato de Richard Steele, que circuló adaptado como “L'Élixir d'immortalité” [El elixir de inmortalidad], que Balzac habría transpuesto, del que no me ocupo aquí. Cf. Guise 1970, p. 57; Pankow, 2014 p. 34; Dickson, 2017, p.190-191.

⁸ Aun cuando esa idea ya está en el primer Balzac, en *Sténie ou les erreurs philosophiques* y el *Traité de la prière* (Evans, 1951, p. 36, 46-47), mi propuesta es que el fantástico hoffmanniano permite su articulación como problema narrativo y conceptual, como veremos.

“es una pura idea” [“eine bloße Idee ist”] y que “tiene que ser posible matarlo por medio de una idea” [“muß er getötet werden können, durch eine Idee”](Hoffmann, 1815, p. 240); también –en el primer capítulo de la segunda parte–, ahora ese mismo pintor afirma: “El pensamiento es el acto” [“der Gedanke ist die Tat”] (Hoffmann, 1816, p. 64).⁹ En “El elixir de larga vida” la misma idea de que el pensamiento es *ya* acto, que el pensamiento del crimen ya es su realización, está explicada en el prefacio “Al lector”, ya mencionado: el pensamiento de la herencia es materialmente el parricidio.

Si en “El elixir de larga vida” se narra el acto que es ya el pensamiento –pero no propiamente este–, en “La posada roja” [“L’Auberge rouge”] se narra la historia de la idea. El relato tiene lugar en el marco de una cena, cuando una joven comensal, “que, sin dudas, había leído los cuentos de Hoffmann y las novelas de Walter Scott”,¹⁰ pide al anfitrión que cuente “una historia alemana que nos dé mucho miedo” (Balzac, 1846b, p. 361). La historia es la del pensamiento del crimen, aquí también, como en el cuento anterior, por motivos materiales, económicos: un joven oficial del ejército de Napoleón, Prosper Magnan, tiene la idea de robar “el oro y los

⁹ En “El voto” [Das Gelübde (1817)] la misma idea del pensamiento como efecto físico, como acto, se sugiere para explicar el extraño embarazo de Hermenegilda: “¿Cómo es posible que la vívida interacción del pensamiento [das lebhaftige Zusammenwirken des Gedankens] pueda tener un efecto físico [eine physische Wirkung]?” (Hoffmann, 1817, p. 308).

¹⁰ La explicitación relativa a Hoffmann y a Scott en el pedido de la joven están dirigidos a la expectativa de los lectores de la *Revue de Paris*, donde el cuento se publica por primera vez el 10 y el 27 de agosto de 1831. Balzac escribe un cuento a lo Hoffmann pero lo asigna al interés de los lectores (la joven comensal lectora) por esa literatura y por la de Scott, uniendo allí lo que constituye para él mismo un problema.

diamantes” del empresario Walhenfer, durante la noche, en la habitación de la posada que comparten y para ello asesinarlo.

Puso un ardor extraordinario en concebir un crimen en teoría. Pensaba en la muerte del negociante y veía el oro y los diamantes con una claridad que le deslumbraba los ojos. Su corazón palpitaba. *La deliberación era ya sin dudas un crimen*. Fascinado por ese montón de oro, se embriagó moralmente con razonamientos asesinos. Se preguntó si ese pobre alemán tenía necesidad de vivir y supuso que no había existido nunca. En suma, concibió el crimen de modo de asegurarse su impunidad (Balzac, 1846b, p. 372. Mi énfasis).

Finalmente, Magnan decide no cometer el crimen, pero a la mañana siguiente se encuentra al empresario asesinado y sus riquezas robadas. Aunque no es el autor del crimen, sino su compañero, otro joven oficial de apellido Taillefer (luego convertido en banquero con el capital que obtuvo por el crimen que cometió), se sospecha de Magnan, se lo condena y se lo ejecuta. El pensamiento es material y aquí se ejecuta por intermedio del acto de otro (Taillefer), no tanto porque Taillefer tuviera el mismo pensamiento, sino porque de algún modo misterioso, “fantástico”, se lo habría comunicado, aunque no haya explicación en este sentido en el relato. La condena recae entonces sobre el que ha pensado el acto (Magnan), como si se castigara a quien lo ha hecho materialmente posible con su idea, y no sobre aquel (Taillefer) que cometió el crimen.

Balzac escribe estos dos cuentos fantásticos *à la Hoffmann*, con un objetivo que no está en los relatos del “berlinés”, pero que ha dependido de ellos. En *Los elixires del diablo*, la afirmación de que el pensamiento es acto y que puede matar, procede de los discursos de un personaje grotesco (Pietro

Belcampo) y de un personaje adverso y amenazante (el pintor) cuyo estatuto es incierto. Ambos ponen en cuestión la representación misma del mundo narrado: Belcampo por medio de su bufonería y de su burla de los principios de la fisonomía —el realismo hoffmanniano es un realismo fisonómico (Benjamin, 2015, p. 53-56)—; y el pintor por medio de la duplicación de la historia de Medardus en sus pinturas, que hacen visibles sus crímenes. Ambos socavan lo narrado y hacen de lo que aparece como realidad una consecuencia grotesca de una imaginación maligna trascendente, en un movimiento anamórfico, de constante desfiguración y refiguración (Neumann, 1998, citado por Dickson, 2017, p. 22-23). Balzac, en cambio, parte de la afirmación hoffmanniana de la materialidad del pensamiento, la reescribe en sus cuentos fantásticos, pero estudia esa afirmación para constituir un principio teórico, que permita explicarla racionalmente, en un mundo de cuya objetividad no se duda. Balzac, pues, hace de lo fantástico un problema filosófico: de aquí, el cambio de estatuto de los cuentos, de “fantásticos” a “filosóficos” y de estos a los “Estudios Filosóficos”, en los que agrupa esos relatos en diversas series parciales durante la década de 1830, antes de su formalización como categoría de *La comedia humana*, en 1842. Estudiar filosóficamente aquello que se narra como fantástico define la posición balzaciana respecto de Hoffmann, puesto que ya no se trata de la escritura de cuentos a lo Hoffmann sujetos a la demanda del mercado y a la moda (Díaz, 1993, p. 18, n. 30), sino de relatos que, si cuestionan lo “positivo” de la representación realista, lo hacen como “estudios” que problematizan conceptualmente aquello mismo que se narra.

La elaboración de una metafísica

El principio de la materialidad del pensamiento se formula en lo que Balzac llama “Teoría de la Voluntad”, en dos novelas sucesivas: primero, en *La piel de zapa* [publicada el 6 de agosto de 1831, en Gosselin et Canel –unos días antes de la publicación de “La posada roja”– con el subtítulo de “Novela filosófica”], en la que se narran los efectos que produce un fragmento de cuero de asno, que concentra en sí mismo lo “fantástico”,¹¹ sobre su poseedor, Raphaël de Valentin. La segunda formulación se despliega en la novela *Louis Lambert*, en la que no se narran los efectos de algún objeto sobrenatural sino los principios de la teoría por medio de la historia del pensador epónimo que la elabora. En la primera novela, la teoría está solo referida, comentada parcialmente por Raphaël a la condesa Foedora, y posee dos configuraciones desplazadas: la del anticuario y la de Rastignac, como veremos; en la segunda, los principios que se exponen de ella están “traducidos” por el narrador, que los adapta a su propio sistema (Balzac, 1842, p. 142-143), confiando en una memoria –ya que el *Tratado de la voluntad* de Lambert fue secuestrado y se habría vendido como papel usado–, más afectiva que científica. Así, la teoría está siempre desplazada, fragmentada, transpuesta en varios enunciadores (Klinkert, 2013, p. 52), (re)formulada en la economía de cada texto.

La piel de zapa retoma del cuento fantástico el objeto de poderes misteriosos, de modo que allí se concentra (como el ungüento de “El elixir de larga vida”, y como en el vino

¹¹ Para un estudio sobre el género fantástico (del que no me ocupo aquí) de Castex a Todorov, incluido Scott, véase Pascansky (2021), y para el fantástico en “El elixir de larga vida”, Montilla Lerena (2019).

siracusano de *Los elixires del diablo*), todo aquello cuyos efectos perjudiciales no se explican racionalmente. Pero en esta novela, el objeto fantástico, la piel, deja de ser únicamente aquello que genera esos efectos para volverse la manifestación material del problema de lo que se desea, esto es, el problema de la voluntad, el poder que esta implica, sus relaciones con el saber, y las consecuencias en el propio individuo que desea y actúa. El desplazamiento del objeto fantástico como causa única de los efectos adversos hacia el problema del deseo y la voluntad diferencia esta novela de los cuentos *frénétiques*, aun cuando el misterio de la piel permanezca intacto.

Narrada como un pacto fáustico, la historia de Raphaël de Valentin, es la de un escritor que, luego de fracasar en su proyecto de publicar su Teoría de la Voluntad, termina económicamente en la miseria, por la administración errónea de su capital por parte de su padre. El fragmento de cuero que obtiene, por azar, en una tienda de antigüedades cuando está por suicidarse, transforma todos sus deseos frustrados en realidad: participa de orgías con la élite literaria, periodística y económica (la orgía está organizada por el banquero Taillefer, el asesino de Walhenfer, en “La posada roja”), se vuelve rico por una herencia inesperada de un tío, despilfarra su capital, pero aquello que paga por esos placeres es la reducción de su tiempo de vida y el perjuicio de su salud, paralelo al empequeñecimiento físico de la piel. Consecuentemente, como si se tratara de una paradoja moral, la vida de Raphaël, definida por la consecución del deseo, consiste desde entonces en no desear –vive encerrado en su hotel– lo que equivale a no tener voluntad, porque cada deseo le acorta irresistiblemente la vida. La piel es así un objeto que pone en evidencia los efectos materiales del deseo (*vouloir*); la prueba física de que

el deseo en sí mismo es *ya* cumplimiento y gasto físico. El discurso del anticuario, antes de que Raphaël se lleve la piel, distinguía, sobre esta cuestión, entre tres fuerzas: querer, poder y saber (*vouloir, pouvoir* y *savoir*) en una primera configuración de la teoría de la voluntad. Las dos primeras constituyen energías de gasto, pero el saber, en el discurso del anticuario, todavía puede ser una fuerza de equilibrio, un contra-gasto, en la medida en que proporciona placeres que no implican la pérdida de energía.

Así, en *La piel de zapa* lo sobrenatural queda materialmente reformulado como un problema en torno la energía física, el gasto irrecuperable y desmesurado de esta. Así, en el mismo sentido, el mal deja de ser una cuestión vinculada a lo diabólico para volverse parte del problema del goce mismo: “puede que el mal”, dice el anticuario, “no sea sino una voluptuosidad violenta. ¿Quién podría precisar el punto en que la voluptuosidad se vuelve un mal y aquel otro en que el mal sigue siendo una voluptuosidad?” (Balzac, 1846c, p. 30). Incluso, aquello que en la novela se describe propiamente como demoníaco se explica siempre como consecuencias del estado físico anímico, ya del estado de angustia antes del suicidio en la tienda de antigüedades (p. 22), ya de la ingesta en la orgía: ambos estados trastornan la percepción, y ese trastorno explica lo que aparece vinculado a lo sobrenatural, como puede leerse en la descripción de la orgía en lo de Taillefer:

Contemplar en aquel momento los salones era tanto como tener una visión anticipada del Pandemonio de Milton. Las llamas azules del ponche coloreaban de un matiz infernal [*une teinte infernale*] los rostros de aquellos que todavía podían beber. Danzas locas, animadas de una energía

salvaje, provocaban risas y gritos, que estallaban como detonaciones de fuegos artificiales. Sembrados de muertos y moribundos, el tocador y un saloncito presentaban toda la imagen de un campo de batalla [...]. Les era imposible discernir [a Raphaël y Émile] lo que hubiese de real en aquellas raras fantasías, de posible en los cuadros sobrenaturales que, sin cesar, desfilaban ante sus ojos cansados (p. 58).

Balzac no solo quita lo sobrenatural a lo fáustico, cuando no hay figura diabólica que ofrezca el pacto —el anticuario que le ofrece la piel a Raphaël es un viejo sabio que, aun con rasgos ambiguos, le advierte sobre el peligro de entregarse a los goces (p. 21-22)—, sino que lo explica por medio de otro sistema también vinculado a las energías del cuerpo, formulado esta vez por Rastignac, que este llama *Sistema de la disipación* [“Système Dissipationnel”] (p. 129). Es un sistema sarcástico, una versión negativa, antisocial y antimoral de la teoría de la voluntad —enunciada por el anticuario—, en una segunda configuración: es una refutación de la proposición del anticuario del saber como preservación y contra-gasto, porque el saber también demanda la liberación extrema, por medio de “violentas distracciones” (p. 132) de las energías concentradas en el trabajo intelectual. El consumo de la energía vital por el pensamiento cuando se desea, pues, como observa Evans, se aplica aquí al pensamiento mismo (Evans, p. 78). El sistema de Rastignac promueve la entrega a la *débauche*, a los goces, como una actividad contraria a la productividad y la acumulación de capital (por eso para Rastignac la disipación es un “sistema político”, Balzac, 1846c, p. 84); una vida de orgías, de apuestas de grandes cantidades de dinero, sujetas al azar del juego; de lujos, sobre la base de deudas que se pagan con nuevos préstamos; una vida que se experimenta como un arte

(“La disipación es, no hay duda, un arte como la poesía y requiere almas fuertes”), y cuyas voluptuosidades son “infernales” (p. 132). Ahora bien, como sujetos de la *débauche*, Rastignac y Raphaël, dice el narrador, encarnan a “esos personajes fabulosos que, según las leyendas, les vendieron su alma al diablo a cambio del poder de hacer mal” (p. 133). Lo fáustico balzaciano, pues, no es legendario sino, muy por el contrario, una posición política en el sistema económico y un arte de vivir poético por afuera de ese sistema. El mal es esa transgresión política y económica, carente de sobrenaturalidad. Lo fáustico denomina así un modo negativo de vivir, y suele implicar alguna “transacción político-comercial” (Vanoncini, 2019, p. 3).

Por otro lado, en *Louis Lambert* estamos ante otra exposición de los principios de la teoría. En primer lugar, hay que señalar que el héroe epónimo es, en el sentido hoffmanniano, un visionario. Los visionarios en Balzac y en Hoffmann tienen en común una percepción excepcional que les permite elaborar un conocimiento del mundo. Como se lee en la conversación que da inicio al relato de Hoffmann “La casa vacía” [“Das öde Haus”], las personas que tienen el don de la visión [*die Sehergabe*], se definen por el conocimiento que su don, un “sexto sentido” que los vincula con la percepción animal, les permite proveer. Ese conocimiento procede de una capacidad de observación de lo más insignificante en la superficie fenoménica del mundo, en lo que aparece a la vista:

[...] ese asombroso sexto sentido [de los visionarios] permite observar en toda apariencia, ya sea persona, hecho o fenómeno ese algo excéntrico para el que no tenemos comparación en la vida corriente, por lo que lo calificamos de maravilloso. [El visionario es aquel que] ensambla

objetos contradictorios [*antipodische Dinge*] y fantasea entre ellos relaciones en las que nadie piensa (Hoffmann, 1817, p. 3 y 4).

El detalle “excéntrico” que percibe el visionario y la realidad que este configura, al “fantasear” relaciones, explica y diferencia los adjetivos “maravilloso” [*wunderbar*] y “fantástico” [*wunderlich*], aun cuando se los considera términos sinónimos.¹² “Maravilloso” para Theodor –el narrador de “La casa vacía”–, es aquello “consideramos imposible, incomprensible que parece exceder los poderes conocidos de la naturaleza”. Pero “fantástico”, aclara, está constituido por “todas las expresiones de conocimiento y de deseo que no pueden ser justificadas por la razón” (p. 4). Para Hoffmann, pues, en lo fantástico hay conocimiento no racional y un conocimiento vinculado al deseo o el anhelo (*das Begehren*), a diferencia de lo maravilloso que es lo que no se puede comprender o lo imposible. Esa realidad, que el visionario compone por medio de la unión de objetos situados en las “antípodas” uno de otro –es decir, relacionando cosas que nadie vincula– es, en Hoffmann, la de un mundo espiritual, sublime y aterrador, infinito (Mayer, 2019, p. 250-252), de fuerzas malignas que actúan ocultas en la apariencia de los fenómenos. El visionario anhela conocer ese infinito y lo que expresa de él ofrece un conocimiento. El fundamento místico de la necesidad de ese conocimiento es la caída del hombre por el pecado original, que le ha vedado su acceso, como expone Lelio en “La casa vacía” (Hoffmann, 1817, p. 4), así como lo hace el propio Hoffmann en su texto sobre la música

¹² Sigo la traducción, muy pertinente a mi criterio de *wunderbar* como “maravilloso”, y de *wunderlich* como “fantástico”, de Celia Lupiani y Rafael Lupiani: Hoffmann (2016)

instrumental de Beethoven, ya que solo la música romántica da acceso al “reino de lo inmenso y lo inconmensurable” (Hoffmann, 1819, p. 68), y como lo explica también el narrador de “Don Juan” cuando interpreta la ópera homónima de Mozart como un combate de las fuerzas divinas y demoníacas (Hoffmann, 1819, p. 134). En esto, el visionario, es el que tiene el don de la visión [*die Sehergabe*] y el que ve ese reino espiritual sublime [*der Geisterseher*].

En cambio, en Balzac, el visionario Lambert, que no deja de modelarse en Hoffmann, tiene una visión que no ocurre por la observación de los signos equívocos del mundo exterior, relativos a un reino espiritual desconocido y anhelado, sino por un sueño. Lambert llega a la tesis de la materialidad del pensamiento por medio de una visión proléptica, interna: un sueño que anticipa exactamente, en todos sus detalles, el castillo de Rochambeau, el lugar que los alumnos del colegio oratoriano de Vendôme —en el que Lambert y el narrador son internos—, van a visitar al día siguiente. En Balzac, esa visión no es de otro mundo contiguo y en acción en este, como en Hoffmann, sino el propio mundo. La unidad del mundo de la experiencia de videncia y el mundo de la realidad afirma un monismo balzaciano, a diferencia del dualismo que opone en Hoffmann el mundo cotidiano al mundo espiritual sublime. Balzac no niega, pues, lo espiritual —como puede notarse en sus textos místicos “swedenborgianos”, *Séraphîta* y “Los proscriptos”, que Balzac reedita, junto con *Lambert*, en *El libro místico* [*Le livre mystique*] (1835)—, pero repone las causas materiales de sus manifestaciones, las vincula a la materia del cuerpo; y al materializar lo espiritual lo hace pertenecer al propio mundo humano.

A partir del sueño proléptico, Lambert indaga las causas de la posibilidad misma de esa experiencia para hallar en ellas sus principios generales: “[Lambert] supo deducir”, del episodio de la visión, dice el narrador, “todo un sistema, valiéndose, como en otro orden de cosas hiciera Cuvier, de un fragmento de idea para reconstruir toda una creación” (Balzac, 1842, p. 140). El sistema es, pues, *more científico* —ya que sigue el modelo de la historia natural de Georges Cuvier— como lo es el sistema mismo de *La comedia humana*, tal cual está expuesto en su Prefacio [*Avant-Propos*]. Ese mismo modo científico del conocimiento se diferencia del de los visionarios de Hoffmann en que este es predominantemente cognitivo y el de Balzac, epistémico (Mayer, p. 252; Klinkert, p. 52). Lambert, por la visión del castillo de Rochambeau, se plantea la pregunta relativa a la percepción de aquello que no está presente ni ocurre en el mismo tiempo y lugar en que él está situado en el momento de la videncia. Como con los visionarios de Hoffmann, la videncia permite, y realiza en la visión misma, una alteración de las leyes materiales, de las fronteras de la vigilia y el sueño, del espacio y el tiempo. Pero el visionario balzaciano, a diferencia de los de Hoffmann, toma la experiencia para estudiarla y sistematizarla como teoría, mientras que los últimos dejan de indagar (dejan de narrar) una vez descifrados los signos de la presencia del mundo espiritual adverso.

Lambert, en cambio, sistematiza cuando se pregunta por esa separación entre el cuerpo y el espíritu, cuando atribuye una “facultad locomotiva” al espíritu con “efectos equivalentes a los de la locomoción física”, y afirma que “tenemos facultades internas independientes de las leyes físicas externas” (Balzac, 1842, p. 140). Lambert critica el dualismo espíritu/cuerpo para plantear que esos fenómenos espirituales que comprendemos

como escisión de dos naturalezas no son sino parte de una misma naturaleza, conformada por “cualidades íntimas y perfectibles” de que estamos dotados, “cuyo ejercicio y cultivo producen en nosotros fenómenos de *actividad, penetración y visión* no observados todavía”, como ocurre en efecto con las experiencias visionarias (p. 141, mis énfasis). Todo el misterio de los fenómenos fantásticos o maravillosos, propio de los cuentos de Hoffmann, quedan comprendidos, en Balzac, como parte de una acción material ejercida por esas cualidades internas del individuo. En consecuencia, lo que en principio Lambert comprende por la fisicidad del espíritu, su “facultad locomotiva”, es la acción de una de esas cualidades internas, que le permite elaborar el principio mayor del *Tratado de la voluntad*: la materialidad del pensamiento cuyo medio es la voluntad.

Para Lambert el pensamiento es un “volumen de energía” que, como se narra en los textos que hemos estudiado, es ya acto. Su teoría expone, en la versión que de ella ofrece el narrador, que tanto la voluntad como el pensamiento que ella hace posible forman parte de la materia orgánica del cuerpo, conforman un “misterioso conjunto de fibrillas” (p. 146). Lambert afirma incluso que la electricidad puede ser la base de un fluido del que emanan las ideas y “voliciones” (las ideas en tanto productos del pensamiento y las voliciones en tanto los de la voluntad), fluido que define la fisonomía de los cuerpos. Ahora bien, la proposición de la electricidad como vehículo fluido, la afirmación de Raphaël, en *La piel de zapa*, de que la voluntad es una “masa fluida” (Balzac, 1846c, p. 89), remiten a una idea —propia de la episteme de la época— de una dinámica energética que recorre los cuerpos y los comunica, y que procede de la divulgación del “magnetismo animal” de Franz Anton Mesmer, que Balzac y Hoffmann comparten (Dickson,

2017, p. 9, 18). Pero allí donde en Hoffmann esa comunicación magnética entre cuerpos podría explicar el efecto que ejercen las fuerzas demoníacas (Hoffmann, 1817, p. 49), en Balzac explica *more* científico el poder de la voluntad y el pensamiento; incluso el pensamiento de un hombre, cualquier hombre, que cuando concentra y dirige ese poder, “puede modificarlo todo a su gusto respecto de la Humanidad” (Balzac, 1846c, p. 89).

Por ese enorme poder (político, social, moral) que posee la voluntad, debe comprenderse la posición que la narración de sus actos y la exposición de sus principios posee en *La comedia humana*, como “Estudios Filosóficos”. En tanto narración de ese poder, Balzac concibe esos textos como la fundamentación metafísica del sistema de *La comedia humana*, en la medida en que allí se encuentran las *causas* de aquello que se narra en los “Estudios de Costumbres” como *efectos* de esas causas. Así, la parte más extensa de *La comedia humana*, que se articula en seis Escenas (vida privada, vida parisina, vida de campo, vida militar, vida política, vida de provincia) narra historias cuyos fundamentos metafísicos, cuya inteligibilidad, residen en ese poder desmesurado, manipulable y a la vez incontrolado de la voluntad, narrado en los “Estudios Filosóficos”.

Ese poder, por la irresistibilidad que posee y por el dominio que ejerce, se parece al que actúa en la fuerza espiritual demoníaca en el mundo hoffmaniano. En este sentido, el poder de la voluntad puede leerse como una transposición materialista monista de esa misma fuerza espiritual. Esa fuerza demoníaca propia de los relatos fantásticos ha sido así transformada, materializada, reinventada al punto de desconocer en el sistema mismo de la *La comedia humana* su presencia, aunque ha dependido, en el impacto que ejerce

sobre las vidas, en el modo en que las pauta e incluso las determina, en todo de ella. En consecuencia, la incomodidad con lo fantástico hoffmanniano ha orientado una reformulación conceptual, filosófica, que expulsa ese fantástico y a la vez, no obstante, lo contiene.

Bibliografía

Balzac, Honoré de (1846c), *La Peau de chagrin*, Paris: Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Recuperado 12/8/2023 de <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/74/1/>

Balzac, Honoré de (1846b), “L’Auberge rouge”, Paris: Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Recuperado 30/8/2023 de <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/69/1/>

Balzac, Honoré de (1846), “L’Élixir de longue vie”, Paris: Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. Recuperado 29/8/23 <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/70/1/>

Balzac, Honoré de (1842), *Louis Lambert*, Paris : Furne, Dubochet et Cie., Hetzel et Paulin. Recuperado 31/8/2023 de <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/balzac/navigate/27/1/>

Balzac, Honoré de (1839), *Une fille d’Ève*, Paris: Hippolyte Souverain, recuperado el 5/6/2023 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113380x/f3.item>

Benjamin, Walter (2015), “El Berlín demoniaco”, en *Radio Benjamin*, Madrid: Akal, p. 51-56.

Díaz, José-Luis (1993), “De l’artiste à l’écrivain où comment devenir l’auteur de *La Comédie humaine*?”, en Claude Duchet, Isabelle Tournier, *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, p. 113-135. Recuperado el 10/9/2023, de <https://books.openedition.org/puv/1628>

Dickson, Polly Letitia (2017), *The Stakes of Mimesis: Tracing Narrative Lines in the Works of E. T. A. Hoffmann and Honoré de Balzac*, Cambridge: University of Cambridge, Wolfson College, mimeo.

Evans, Henri (1951), *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris: José Corti.

Guise, René (1970), “Balzac, lecteur des ‘Élixirs du diable’”, *L’année balzacienne*, 1, p. 57-67.

Hagen, Kirsten von (2012), “Trangression und Transformation. E. T. A. Hoffmann, Balzac und die Oper als Schauraum”, en Bernd Kortländer, Hans T. Siepe (Hrsg.), *Balzac und Deutschland-Deutschland und Balzac*, Tübingen: Narr Francke Attempto.

Hoffmann, E. T. A. (1815), *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Merdardus, eines Capuziners. Erstel Teil*. Berlin: Duncker und Humblot. Recuperado

19/7/2023 de https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmann_elixiere01_1815?p=7

Hoffmann, E. T. A. (1816), *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Merdardus, eines Capuziners. Zweiter Teil*, Berlin: Duncker und Humblot. Recuperado el 19/7/2023 de https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmann_elixiere02_1816?p=7

Hoffmann, E. T. A. (1819), *Fantasiestücke in Callot's Manier – Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Erster Teil*, Bamberg: Kunz. Recuperado el 29/7/2023 de https://de.wikisource.org/wiki/Beethovens_Instrumental-Musik

Hoffmann, E. T. A. (1817), *Nachtstücke, Zweiter Teil*, Berlin: Realschulbuchhandlung. Recuperado el 20/7/2023, de https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmann_nachtstuecke02_1817?p=7

Hoffmann, E. T. A. (2016), *Nocturnos*, Madrid: Alianza. Trad. Celia Lupiani y Rafael Lupiani.

Klinkert, Thomas (2013), “Science, mysticisme et écriture chez Balzac («La Peau de chagrin », et « Louis Lambert ») », *L'Année balzacienne*, 14, p. 41-53.

Mayer, Paola (2019), *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, Montreal: McGill-Queen's University Press.

Montilla Lerena, María Emilia (2019), “Destrucción y poder: lo fantástico en ‘L'Élixir de longue vie’”, de Honoré de Balzac”, en *Revista de Literaturas Modernas*, 49, 2, p. 75-110.

Neumann, Gerhard (1998), “Anamorphose. E. T. A. Hoffmanns Poetik der Defiguration”, en Andres Kahlitz y Gerhard Neumann, *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau: Rombach.

Pankow, Egard (2004), “Literatur – Geschichte: Honoré de Balzac und E.T.A. Hoffmann und die Genese von Traditionen im ‘Élixir de longue vie’”, en *Arcadia: International Journal for Literary Studies*, 39, 1, p. 27-54.

Pascansky, Gabriel D. (2021), “Introducción. Sir Walter Scott como crítico literario”, en Walter Scott, *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, p. 7-29.

Preston, Dargan E. (1934), “Scott and the French Romantics.” *PMLA*, vol. 49, no. 2, 1934. Recuperado el 21/12/2015 de <http://www.jstor.org/stable/458180>

Scott, Walter (1887), *Essays on Chivalry, Romance and the Drama*, London: Frederick Warne.

Scott, Walter (2021), *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

Teichmann, Elizabeht (1958), *La Fortune de Hoffmann en France*, Chicago, Illinois: mimeo.

Tournier, Isabelle (s/f), "La Peau de chagrin", recuperado el 22/08/2023 de https://www.maisondebaltac.paris.fr/vocabulaire/furme/notices/peau_de_chagrin.htm

Tranchida, Robert (s/f), "L'Élixir de longue vie", recuperado el 22/08/2023 de https://www.maisondebaltac.paris.fr/vocabulaire/furme/notices/elixir_de_longue_vie.htm.

Vanoncini, André (2019) "De Goethe à Balzac: mythes et mitages du pacte", *Fabula / Les colloques*, « Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes », recuperado el 15/8/2020 de <http://www.fabula.org/colloques/document6201.php>.

Emilio Bernini es Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires) y Profesor Adjunto Regular de la cátedra Literatura del Siglo XIX de la misma Facultad. Publicó *El método Rousseau. Un dinamismo de los conceptos* (Las Cuarenta); *El siglo de la Revolución. Teatralidad, Secularización, Lenguaje Nuevo* (Santiago Arcos); una edición crítica de *Lo Rojo y lo Negro*, de Stendhal (Corregidor); tradujo y anotó el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (Colihue) y la *Carta a D'Alembert*, de J.-J. Rousseau (Arcis-Lom). Actualmente dirige el proyecto de investigación UBACyT "La novela del siglo XIX y las imágenes" y prepara una edición de *Ilusiones perdidas*, de H. de Balzac (Colihue). También estudia el lenguaje audiovisual.