

C'est-à-lire celebra el surgimiento de la colección *Romanticismos traducidos*, a cuyos primeros dos títulos están dedicadas las páginas que siguen. Se trata de un proyecto coordinado por Jerónimo Ledesma y Miguel Vedda desde el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En primer lugar, Jorge Luis Caputo presenta el tomo *Sobre el abuso que se hace de los adjetivo* con la solvencia que caracteriza a este reconocido estudioso de la literatura francesa del siglo XIX, quien asimismo ha asumido la traducción de este texto de Alfred de Musset, tarea sobre la cual reflexiona con sagacidad. A continuación, Emilio Bernini se ocupa del segundo libro de la colección, el cual escapa al alcance de nuestra revista (pues se trata de un ensayo de un autor inglés sobre un escritor alemán), aunque la lectura audaz de este investigador de la Universidad de Buenos Aires reorienta la mirada hacia las letras francesas, trabando un diálogo triangulado entre Walter Scott, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y Honoré de Balzac.

Cerramos esta sucinta presentación cediendo la palabra a Ledesma, quien puede informar mejor sobre el impacto buscado con esta colección. En la introducción a la primera entrega de la serie, explica:

Nuestro propósito es ampliar, actualizar y revisar la mirada sobre la cuestión romántica en lengua española poniendo en circulación materiales del período o textos críticos sobre él. La condición para elegir los materiales es que no hayan sido traducidos antes o que requieran una traducción nueva, y que su lectura, desde luego, ilumine o invite a interrogar aspectos relevantes del fenómeno. Si bien el énfasis está puesto en la presentación de traducciones, no aspiramos a la mera difusión de lo ya dicho sino a practicar la edición razonada, la crítica y la investigación en primera persona.

**Traducir, arte de deriva:
Alfred de Musset resituado***

Jorge Luis Caputo
Universidad de Buenos Aires

I

La colección “Romanticismos traducidos”, coordinada por Jerónimo Ledesma y Miguel Vedda y alojada en la serie monográfica “Traducciones del IFLH” (Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Universidad de Buenos Aires), es un proyecto editorial que viene a colmar una vacancia en la bibliografía sobre romanticismo disponible en lengua española. Como su nombre lo indica, esta colección se ubica voluntariamente en el cruce de una serie de tensiones que atraviesan las prácticas investigativas y docentes de quienes se dedican al estudio de las literaturas extranjeras y comparadas en general, y del siglo XIX y el romanticismo en particular. Enumeradas sin exhaustividad, estas tensiones serían las definiciones plurales y contradictorias de los objetos culturales, los problemas de su traducción, las formas posibles de su difusión en un contexto sociocultural diverso. Para dar una respuesta posible, la serie está pensada como publicaciones bilingües de textos relevantes para pensar la “cuestión romántica”, con introducciones críticas y aparatos de notas que amplíen los horizontes de lectura para un receptor contemporáneo.

El primer número de la colección corresponde a un texto “raro” (en el sentido dariano del término), cuya traducción y anotación estuvieron a mi

*Sobre De Musset, Alfred (2021). *Sobre el abuso que se hace de los adjetivos*. Buenos Aires, IFLH-UBA. Introducción de Jerónimo Ledesma y Jorge Caputo, traducción y notas de Jorge Caputo. Col. “Romanticismos traducidos”

cargo.¹ Se trata de una carta publicada el 15 de septiembre en la *Revue des Deux Mondes* con el título *Sobre el abuso que se hace de los adjetivos*, dirigida al editor de esa revista y firmada por dos misteriosos sujetos, MM. Dupuis y Cottonet, “habitantes de La Ferté-sous-Jouarre”. El binomio era, en realidad, una máscara bajo la que se escondía la pluma de Alfred de Musset, habitual colaborador de la revista.² Con ese texto, y protegido por la falsa identidad, De Musset ajustaba cuentas con las diferentes facetas y definiciones del romanticismo, a la vez que proponía, mediante la sátira, una comprensión propia del término.

No es mi intención subrayar aquí el valor de ese texto o los motivos que impulsaron a los directores a colocarlo como hito inaugural de la colección (valor y motivos que pueden leerse en la introducción al volumen) sino ofrecer algunas consideraciones (o, más bien, especulaciones) que orientaron el proceso de traducción y anotación de la obra.

II

Resulta útil, para quien se acerque a traducir a De Musset, partir de una perspectiva de conjunto, panorámica, de su producción literaria: el volumen acumulado de sus páginas y la multiplicidad de géneros transitados permiten intuir que se deberá tratar con una lengua especialmente compleja, acostumbrada a inflexiones de diversos tonos y dúctil para el disfraz. Sobre esto, un dato ilustrativo: el 15 de septiembre de 1835, exactamente un año antes de la aparición de la carta de Dupuis y Cottonet, De Musset publica (también en la *Revue des Deux Mondes*) un “Fragment d’un livre à publier”

¹El volumen puede descargarse gratuitamente en el siguiente link: <http://publicaciones.filo.uba.ar/series-monogr%C3%A1ficas-romanticismos-traducidos>. En el mismo sitio se encuentra el segundo número de la serie: *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann*, de Walter Scott. (Véase a continuación, en este mismo número de *C'est-à-lire*, la reseña que le dedicó Emilio Bernini).

²La carta, junto con otras tres epístolas también firmadas por Dupuis y Cottonet y aparecidas en la misma *Revue*, fue luego compilada en el volumen de textos en prosa de De Musset *Contes* (1854) bajo la rúbrica “Lettres de Dupuis et Cottonet”, título con el que se las agrupa y conoce hoy en día.

que es, en realidad, el segundo capítulo de la primera parte de *La confession d'un enfant du siècle*. Se trata de un texto capital dentro de la obra mussetiana en el que se elabora un diagnóstico sobre aquella generación literaria para la cual Paul Bénichou acuñó el término de “escuela del desencanto”.³ Allí quedaba definida, en clave reflexiva, la *Stimmung* que en gran medida dominará el campo intelectual francés del siglo, una vivencia generacional del tiempo (del presente) entendido como despotenciación o, mejor, *desœuvrement*. O sea, el *ennui*:

Il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit ni le jour [...]. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre moitié momie et moitié fœtus (De Musset 1993 [1836]: 31).

Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux (De Musset 1993 [1836]: 43).

Perdida toda posibilidad de encuentro con la justicia (esto es, la Revolución), con la legitimidad (el Rey, la Iglesia) o con la aventura (Napoleón), los miembros de esa generación quedan condenados a hablar una lengua inauténtica, hecha de léxico y giros provenientes del pasado, o bien a caer en la afasia. Y aprenden esa lengua en la escuela, que es su hábitat natural: allí vegetan y gastan tiempo y palabras en la práctica repetitiva del *pastiche* retórico o del *pensum*. Posteriormente, se trasladan a las universidades y los *collèges* (y entonces se convierten en la *Jeunesse des Écoles* abominada por Flaubert) o a las redacciones, teatros y barricadas parisinos (la bohemia intelectual descrita por Bourdieu). En todo caso, librados a la vida pública, ponen en juego esa capacidad de variación y mimetismo aprendida en los años formativos, en la que radica el desencanto mussetiano (que pasa a ser entonces un problema de estilo).

Traducir la primera carta de Dupuis y Cottonet implica enfrentarse a este mimetismo. En este texto también aparece cristalizada la *Stimmung* del siglo pero ya no por la vía de la retórica confesional, sino en la forma de

³Véase Bénichou (2017). Para una discusión sobre la pertinencia de esta categoría, véase Díaz (2010).

otro género burgués por excelencia (solo en apariencia opuesto a aquél): la carta de lector.

Que el romanticismo pudiera ser exhibido irónicamente en esa arena plebeya (la esfera pública habermasiana), que hubiera dejado de ser objeto de experiencia personal para pasar a ser objeto de conocimiento colectivo (esto es, de indagación, de moda, de sátira y, finalmente, de escolarización) al alcance de dos pequeñoburgueses de provincias (esa es la máscara adoptada), indicaba en cierto modo la defunción de los discursos allí desplegados. El texto aparecía así como una urna que contuviera los restos de un conjunto de lenguajes (el del romántico, el del clásico, el del republicano o el monárquico, el del empleado y el del propietario, etc.) a los que, en un mismo gesto, se revivía y aniquilaba.⁴ Se trataba entonces de captar, en la traducción, los diversos tonos de estas voces, que respondían más a una cuestión de sintaxis y géneros discursivos que, por ejemplo, a un uso lexical específico. La lengua se hacía difícil por su ritmo, no tanto por su vocabulario. Sobre todo, había que tener en cuenta la alternancia entre esas diferentes palabras, los pasajes de una a la otra, las cadencias de la escritura (del diálogo teatral al discurso epidíctico, de la narración cronística a la descripción del detalle anodino, etc.).

Además, para seguir correctamente el ritmo cambiante de esa sucesión de discursos, quedaba por resolver una pregunta fundamental: ¿existía una palabra general, última, que los contuviera? Dicho de otro modo: ¿la sátira reconocía en sí misma algo que no fuera satírico, una posición de verdad desde la que se pudiera practicar la corrosión irónica? Si esa verdad residía en la voz pequeño burguesa (la de los propios Dupuis y Cottonet) que domina hacia el final de la carta, es decir, en el *sentido común* erigido como baremo, sería posible escucharla atravesando el resto de las voces como una fuerza deformante: un *estilo común* que, en nuestra traducción, hemos intentado sugerir al sostener cierto dinamismo prosaico de la escritura epistolar.

⁴ Algo del orden de lo teatral, pues: un desfile de personajes-tipo, portadores de un habla codificada. El teatro es un componente importante de esta sátira, especialmente en su variante vodevilesca.

III

Para la traducción, lidiar con un texto que tan evidentemente se vincula con la muerte (de los discursos) tenía sus consecuencias. En principio, porque la tarea de traducir obliga siempre, a quien la emprende, a formularse una cuestión capital: la de resolver sobre la vida o la muerte del texto que tiene delante. Un poco como ocurre en el mundo material, esta pregunta nunca se responde de manera excluyente sino que se trata de un asunto de grados. En una edición con pretensiones al mismo tiempo académicas y divulgativas, esa gradación estaría definida por la tarea de anotar.

Como toda sátira, “Sobre el abuso de los adjetivos” está fuertemente anclada en su contexto específico de producción. Ya en su forma misma de aparición (la carta en la publicación periódica), el texto está marcado por dos fechas (la de la carta misma, la del número de la *Revue*), indicios potentes de su naturaleza efímera.⁵ Se puede suponer entonces que los discursos a parodiar estarán allí reconocibles para el lector “primero” de la publicación, como parte de su horizonte de escucha, pero en gran medida ya inaudibles para el lector actual. Por añadidura, Musset organiza su escrito casi a la manera de una crónica que pasa revista, año por año, a los acontecimientos más relevantes que afectan al movimiento romántico (publicaciones, debates, representaciones teatrales) y al mundo social (régimenes, revoluciones, legislaciones) desde 1824 hasta 1836. Y, como norma general, lo hace echando mano a sobreentendidos, alusiones o perífrasis que, si en algunos casos resultaban más o menos evidentes para un lector moderno familiarizado con la historia y la literatura del período (la revolución de 1830, las menciones al “Prefacio a *Cromwell*” de Victor Hugo, por ejemplo), en otros casos no lo eran de ningún modo.

Anotar se volvía pues indispensables para la comprensión y desde el principio se adoptó, en línea con la orientación académica de la serie, un

⁵¿Existe algo más determinado temporalmente –y más efímero– que una opinión en una carta de lector?

criterio de exhaustividad que mantuviera la función ancilar de la nota sin convertirla, por su profusión misma, en una *serva padrona* del texto fuente.⁶ Sin embargo, en el desarrollo del trabajo de anotación tuvo lugar un fenómeno que, creo, es interesante destacar. Si, como queda dicho, las notas daban la medida de lo que en el texto de De Musset estaba muerto (es decir, olvidado), también abrían la posibilidad de recuperar un eco original de las voces parodiadas. Anotar implicaba pasar del discurso superior de la definición satírica a la escucha de un testimonio, un registro histórico o una *notación* casual del momento. En ese proceso, la política, la literatura y la mundanidad de los años 1824-1836 revivían con toda la potencia de suridículo pero sin sufrir el juicio que el escritor satírico, entregado a su vena de polemista, parecía derramar sobre ellas.⁷

En este sentido, cabe deslizar una última reflexión (una última especulación, más bien) en torno al ejercicio de la traducción y el comentario. Traducir y anotar pueden ser algunas de las tareas más gozosas que todavía permita el trabajo académico, y eso porque abren la oportunidad, para quien las practique, de borrar su propia persona. La poderosa exigencia de afirmación y justificación requerida por otros géneros académicos impide a menudo el olvido de sí: la personalidad aflora, se deja leer incluso (o sobre todo) camuflada por la retórica de la demostración objetiva. En ese terreno, la traducción y el comentario pueden abrir un espacio para la práctica (cada vez más difícil) del auténtico escepticismo investigativo, el *pirronismo* tal como lo definía Roland Barthes:

[...] el “pirroniano” [...] no hace o no dice nada sobre nada –pero es difícil, ¡sobre todo en el mundo actual!–, o más bien (más sutil y más provocador) “se deja agitar por cualquier ola”. Imagen en efecto sutil (e interesante), pues la metáfora remite contradictoriamente a una inmovilidad en el

⁶Tentación frecuente cuando el comentador se inclina demasiado por hacer oír su propia voz.

⁷Un ejemplo: la parodia del lenguaje hiperbólico del personaje que, en la carta, encarna los valores tipificados del romanticismo (un mediocre pasante de abogado) permitía recuperar una anécdota de Madame Ancelot sobre el salón de Charles Nodier, anécdota en la que esa extravagancia de la retórica romántica era presentada sin perder su absurdo pero también con la comicidad benevolente que aporta el recuerdo.

movimiento (siempre la tranquilidad en el desorden): es exactamente la deriva, imagen muy actual (Barthes 2004: 246).

La traducción y el comentario, practicados generosamente, podrían ser esa deriva.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (2004). *Lo neutro*. México DF: Siglo XXI.
- Bénichou, Paul (2017). *La escuela del desencanto*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- De Musset, Alfred (1993) [1836]. *La confession d'un enfant du siècle*. París: Flammarion.
- Díaz, José-Luis (2010). "Génération Musset?". *Romantisme*, n° 147. 3-12.

Operaciones de traducción: Scott, Hoffmann, Balzac

Emilio Bernini
Universidad de Buenos Aires

I

Comienzo con los paratextos de este segundo tomo de la colección, dirigida por Miguel Vedda y Jerónimo Ledesma, “Romanticismos traducidos”: *Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernst Theodore William Hoffman*, de Walter Scott. El primer paratexto es el nombre mismo de la serie: romanticismos traducidos. Podría decirse que ese nombre es ya en sí mismo una toma de posición: se trata de textos románticos traducidos, esto es, de textos románticos ya traducidos. El movimiento a que alude el nombre es la de una política de intervención (como lo implica toda traducción, ya editorial, ya académica, ya estética, ya lingüística), una política de intervención sobre un texto en lengua no española, como intervención ya realizada. No se trataría de este posicionamiento si la colección se llamara “Traducir románticos”, por ejemplo. ¿Qué diferencia habría entre una y otra denominación? Mi idea es que si la colección no lleva esa denominación es porque esta denominación abre otras cuestiones, implica otro posicionamiento respecto de la política de intervención que es la traducción misma. “Traducir románticos” pondría el hecho de la traducción en primer lugar, como operación que es preciso tener presente, como operación que

está sujeta a discusión, a revisión o a deliberación. En cambio, “romanticismos traducidos” otorga importancia al objeto de la traducción, más que a la traducción como hecho. En el nombre se otorga importancia, entonces, a los textos románticos traducidos, antes que al hecho mismo de la traducción. No obstante, al incluir como Anexo el texto en el idioma original, daría lugar a esa discusión sobre las operaciones de la traducción, porque el texto de base está allí. Sin embargo, habría que señalar una pequeña diferencia en esta distinción: el anexo con el texto original no cumple la misma función que el texto original en las llamadas ediciones bilingües. En este caso, la edición bilingüe, por la misma disposición en la página, con los textos literalmente enfrentados (en la página par el texto en idioma original y en la siguiente impar, el texto traducido), da lugar a la deliberación en torno a la operación de traducción, porque así lo propone la edición misma; en cambio, en este mismo sentido, habría que decir que el texto original como anexo cumple una función distinta, más bien como fuente. El original en el anexo es un texto fuente.

Sin dudas, el nombre de la colección no deja de afirmar su posición como hecho político, pero el punto en el que no pone en primer lugar la operación de traducción sino el objeto de la traducción, y la traducción como un proceso que ya ha tenido lugar, y no como un proceso abierto, puede deberse a otros motivos. “Romanticismos traducidos” es una decisión deliberada, es decir reflexionada, independientemente de que hayan considerado o no otras opciones. Entonces, ¿cuáles son esos motivos en la decisión del nombre? Habría que decir que “Romanticismos traducidos” responde a una demanda académica, a la necesidad de la producción académica en el área de extranjeras y de comparadas, de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que históricamente en esa carrera es una de las áreas cuya situación, digamos así, es la que genera esa demanda. “Romanticismos traducidos” viene a fortalecer, a engrosar, a colaborar en el crecimiento de la producción académica en esa área.

El segundo paratexto es el excelente estudio introductorio de Gabriel Pascansky, en el cual son importantes los datos precisos que consigna,

justamente porque tienen que ver con las operaciones de traducción. Podría decirse que todo el artículo de Walter Scott, “Acerca de lo sobrenatural... en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann” (Scott cambia Amadeus por Wilhelm, y traduce Wilhelm por Williams), configura una extraordinaria operación de traducción, en dos aspectos. Por un lado, el aspecto propiamente textual, en el artículo mismo, y en lo que este artículo implica en del campo de la cultura inglesa. Scott traduce los textos de Hoffmann: hay extensos fragmentos citados en el artículo, sobre todo del cuento de Hoffmann “Das Majorat” [El Mayorazgo], para dar cuenta textual de la poética hoffmanniana. A la vez, el artículo debe verse como parte de una operación de traducción e importación de la literatura y la cultura alemanas al campo inglés, que hay que relacionar con el interés contemporáneo de Samuel Coleridge, por la cultura y la filosofía alemanas, a partir de su viaje a Alemania en 1798. Como señala Pascansky, Scott traduce el *Götz von Berlichingen* de Goethe, en 1799, es decir cuando Samuel Coleridge está más o menos hace un año en Alemania (luego en 1800, Coleridge traduce la segunda y la tercera partes de la trilogía de Schiller, Wallenstein). Pero varios años antes, desde 1792, Scott organiza un grupo de estudios de lengua y cultura alemanas orientado por un divulgador del kantismo en Inglaterra, llamado A. F. Willich. Pero es preciso señalar que, en este primer aspecto, la empresa no solo es cultural sino comercial: Scott escribe sobre Hoffmann, como apunta Pascansky, a pedido del editor Peirce Gillies, que persigue sin dudas un interés económico en su propia empresa de traducción de los textos de Hoffmann, y es además el editor de la *Foreign Quarterly Review*, donde en efecto se publica “Acerca de lo sobrenatural”, en su primer número, en 1827. Así, pues, el artículo “Acerca de lo sobrenatural” es parte de esa política de traducción cultural y comercial.

Por otro lado, el segundo aspecto, es la extensión de esa política de traducción inglesa a Francia, más particularmente (y acá sigo una vez más los datos precisos y muy sustanciales que consigna Pascansky) la traducción de este mismo texto, “Acerca de lo sobrenatural”, al francés, nada menos

que en la *Revue de Paris*, en el primer número, en 1829, con el título de “Du Merveilleux dans le roman”. La *Revue de Paris* es en la década de 1830 central en el campo literario francés. La traducción de ese texto se agrega a su vez como prólogo a la traducción de las obras de Hoffmann al francés, que tiene importantes efectos de lectura en el campo literario. Voy a volver sobre esto. Finalmente, en este sentido, de la configuración de una extraordinaria operación, la traducción de Goethe entre 1827 y 1833 del texto de Scott al alemán, de modo que el artículo de Scott impacta doblemente en el exterior continental, en Francia y en Alemania.

II

Ahora bien, en el artículo, esa operación de traducción puede notarse en los modos con los que Scott intenta aprehender conceptualmente esa extrañeza que constituye el fantástico de Hoffmann, para un escritor formado en una cultura de sólida tradición empirista, y en una tradición literaria que tiene origen en esa tradición filosófica, como demostraron Ian Watt (1957) y Michael McKeon (1987). En este sentido, el artículo es una elaboración notable que intenta dar cuenta de esa singularidad ajena, extraña a la propia cultura, singularidad que resultaría, para Scott, de una fascinación a la que parecería no poder sustraerse. Son notables en este sentido las palabras que Pascansky cita como epígrafe de uno de los apartados del estudio preliminar, tomadas del diario de Scott, de mayo de 1827, cuando en efecto Scott estaría escribiendo el artículo: “Wrought again at Hoffmann, infructuously I fear, unwillingly I am certain”, es decir, algo así como “esforzado de nuevo en Hoffman/ trabajado una vez más en Hoffmann, infructuosamente me temo, y sin dudas, sin quererlo”. Ahí está expresada, a mi criterio, esa atracción por la extrañeza de esa literatura y a la vez el esfuerzo que demanda su aprehensión: una vez más en Hoffman, seguramente sin buenos resultados y a pesar de mí mismo, sin quererlo.

De allí que Scott recurra a la distinción del fantástico respecto de lo sobrenatural. Procede, en principio, a una definición de lo sobrenatural en términos gnoseológicos, y luego a una elaboración de las modalidades de lo

sobrenatural de modo de ubicar esa extrañeza en un marco que permita explicarla, sin –no obstante reducir– su singularidad. La definición de lo sobrenatural gnoseológicamente, es decir, en términos de una teoría del conocimiento, debe admitir en un sentido siempre empirista –puesto que para el empirismo nuestras ideas dependen de los sentidos–, que precisamente allí, en los sentidos, se aloja una limitación, una limitación orgánica, corporal, que fundamenta la religión y las creencias. Dice Scott:

La creencia misma [...] tiene su origen [...] en los principios de nuestra naturaleza, que nos enseñan que mientras estamos a prueba en este estado sublunar somos vecinos del mundo sombrío y estamos circundados por él, nuestras facultades mentales demasiado oscuras para comprender sus leyes, y nuestros órganos corporales, demasiado toscos y brutos para percibir a sus habitantes (37-38).

Hay que destacar que, aun cuando la explicación de la creencia en lo sobrenatural sea parte de la naturaleza humana misma, de sus órganos toscos y brutos, Scott no deja de afirmar la presencia misma, la presencia vecina, del mundo sombrío que nos circunda, y también la existencia de los habitantes de ese mundo, como si no se tratara de una creencia. En esa afirmación de la presencia de ese mundo oscuro y de sus habitantes que tensiona la idea de que ese mundo no se debería más que a la creencia por nuestras limitaciones para conocer, se sitúa a mi criterio la fascinación de la que hablo por el fantástico hoffmaniano. Porque, ¿cómo comprender sino que lo que se explica racionalmente como creencia se afirme a la vez como parte objetiva del mundo que no podemos percibir?

Cuando Scott se ocupa, luego de esta definición, de las modalidades de lo sobrenatural su conclusión lo lleva a afirmar, una vez más, la excepcionalidad del fantástico de Hoffmann. En efecto, plantea que esas modalidades son universales, ya que lo sobrenatural se encuentra en todas las culturas, pero el fantástico se presenta como una singularidad dentro de lo sobrenatural que sería propiamente alemana. ¿Cómo explicar ese carácter nacional, alemán, de lo sobrenatural en ese fantástico, sin lo que resulta evidente, es decir, la nacionalidad de Hoffmann? Por un lado, por el tópico

sobre lo alemán como lo bárbaro y la atracción por lo oscuro, lo misterioso, que explica que “difícilmente”, dice Scott, lo fantástico pudiera “haber surgido en cualquier otro país o lenguaje” (57). El tópico es de larga datación y opera por asociación de lo alemán a lo gótico: en el diccionario de Trévoux, de 1735, se explica el término gótico por su origen etimológico como perteneciente a los Godos, cuyo lenguaje es el gótico, y figuradamente, connota lo antiguo, lo grosero y las maneras bárbaras; en el siglo XVIII todavía se asocia lo bárbaro a los godos, por las invasiones alemanas que produjeron la caída del Imperio Romano de Occidente. En gran medida, esta parece ser la idea recibida a la que recurre Scott para acotar la noción de fantástico hoffmaniano. A su vez, ese mismo tópico le permite explicar la ruptura del fantástico respecto de todas las normas clásicas. Escribe Scott:

el modo Fantástico de escritura, en el cual se le da la licencia más salvaje e ilimitada a una fantasía irregular, y todo tipo de combinaciones, por más ridículas o más escandalosas que sean, son intentadas y ejecutadas sin escrúpulos (57).

Esa licencia salvaje, irregular, ridícula y escandalosa —y en esto reside el objetivo del texto como operación de traducción en el artículo, es decir, como intervención y juicio sobre un texto y una cultura extranjeros— no es asequible, dice Scott, al gusto inglés, a la literatura inglesa. *Frankenstein*, de Mary Shelley, si bien está notoriamente compuesta de intertextos góticos, y cuya historia es una extravagancia, no es comparable a la literatura de Hoffmann así considerada, ya que en la novela de Shelley, escribe con agudeza Scott, se trata de extraer “razonamientos filosóficos y verdades morales”. En Hoffman, pues, no hay fines morales de instrucción, sino los de “sorprender al público por el asombro mismo” (58).

Además de esa gratuidad del género, que procede de un lenguaje y una cultura bárbaros que la explicaría, el otro motivo que encuentra Scott para dar cuenta de esta extrañeza se relaciona con argumentos *ad hominem*, biográficos, propios de la cultura clásica y romántica. En ese desvarío que es esa literatura, hay genio, y el genio particular de Hoffman no se deslinda

aquí de aquel individuo que no se cuenta en “la lista de los hombres comunes”, que ha llevado una vida “desarraigada y vagabunda”. Se trata de un bebedor y de un fumador (“nutrió su genio fantástico con vino en cantidades considerables”, escribe Scott, “y se consintió con liberalidad en el uso del tabaco”, 61). Incluso una “fiebre nerviosa” (67) afectó su mente. Habría, pues, algo cercano, dice Scott, a un trastorno mental en ese genio, a una parálisis mental o a un estado melancólico en los términos de Richard Burton que Scott cita. Entonces, la insania, que es un desvío de la norma de la salud y es también un desvío de la heteronorma, de la norma sexual, porque Wordsworth, escribe Scott, que tenía una imaginación y una sensibilidad comparables a las de Hoffman, contaba no obstante una “virtuosa, viril y bien regulada disposición” (71); de modo que lo que uno, Hoffman, podía destilar como veneno, el otro podía hacerlo como elixir. Solo la virilidad, parece decir Scott, puede lograr esa derivación de la sensibilidad hacia lo agradable. Entonces, la insania que se desvía de la norma de la salud y de la heteronorma explica una literatura que se desvía de las normas estéticas. Lo que queda es la infelicidad.

Es de destacar también que, para Scott, las propias palabras alemanas con las cuales el propio Hoffman se refería a sus percepciones no serían traducibles, dice, al idioma inglés: “Quizás no sea fácil encontrar expresiones en inglés correspondientes a las peculiares palabras bajo las cuales Hoffmann calificaba sus percepciones” (67). Se trata de un límite del lenguaje, que está fuera de la traducción, que la propia lengua encontraría costoso traducir, y que no deja de remitir a la operación que Scott emprende con el artículo, a aquella anotación en el diario de lo infructuoso y lo inevitable. El artículo realiza así un doble movimiento en su despliegue: por un lado, la descripción y la conceptualización del fantástico hoffmanniano como una de las modalidades de lo sobrenatural específicamente alemana, pero, por otro, la explicación de esa singularidad por medio de lo no racional, lo bárbaro, lo insano y lo femenino. El artículo acoge y rechaza casi a la vez su objeto. Así termina, en efecto, el texto: con el estudio de “Das Majorat”, como el relato que cumple con las normas de la instrucción

moral, ya que presenta un héroe al que Hoffman “atribuye honor e integridad a la masculinidad inmaculada” (90), e inmediatamente después, con la referencia a “Der Sandmann” [El hombre de arena], que es “mitad horror, mitad capricho,/como demonios alegres, ridículamente sombría” (95).

III

Para finalizar, una observación relativa a una idea notable de Scott que atribuye, como los formalistas rusos, el cambio literario o la evolución de las modalidades de lo sobrenatural a la parodia. Hay en el pensamiento literario de Scott una idea de la evolución literaria que plantea que cuando un “estilo” se repite y se vuelve anticuado, es decir, cuando se automatiza, “alguna caricatura o imitación satírica de él da origen a una especie de nueva composición” (46). Plantea, por ejemplo, que la ópera inglesa surge de la parodia del teatro italiano; así la repetición automatizada de los cuentos sobrenaturales da lugar a un segundo Cervantes, escribe, en el conde Anthony Hamilton, que irrumpe con cuentos satíricos y le da al género una nueva vitalidad. La materia literaria, entonces, cuando parece más desgastada y consumida, puede ser renovada y vuelta a cultivar satisfactoriamente mediante una nueva dirección. Allí se sitúa el grotesco sobrenatural de Hoffmann.

Ahora bien, la misma hipótesis podría pensarse respecto de la moda de cuentos fantásticos a lo Hoffmann que tiene lugar en Francia, entre 1830 y 1833, en el momento mismo en que se traduce el artículo de Scott al francés, y se publica doblemente, en la *Revue de Paris*, en 1829, y como prefacio a la traducción de las obras completas de Hoffmann al francés. En este punto, si la moda tiene lugar en los tres primeros años de la década de los '30, el texto de Scott pudo haber sido decisivo en ese fenómeno.

En esa fascinación francesa por la literatura de Hoffman está, entre otros escritores, Honoré de Balzac, justo en el momento mismo en que está configurando su poética realista. En una carta a Madame Hanska, del 2 de noviembre de 1833, Balzac reconoce que leyó toda la obra del escritor

alemán, y en el prefacio a *L'Elixir de longue vie*, cuento “fantástico”, publicado precisamente en la *Revue de Paris*, en octubre de 1830, reconoce indirectamente la novela de Hoffmann, *Die Elixire des Teufels* [El elixir del diablo] de 1815, que había sido traducida al francés en 1829, por Jean Cohen, como intertexto de su cuento. Ahora bien, Balzac hace una operación deliberada con el cuento fantástico, en un contexto de saturación de textos de ese tipo, y con ello, si seguimos la hipótesis de Scott, transforma el cuento fantástico en un género nuevo. De hecho, cuando está escribiendo su novela *La Peau de Chagrin*, de tema efectivamente fantástico, hace referencia a ella como *conte fantastique*. Pero luego, cuando la publica en 1831, la subtitula “Roman philosophique”, la incluye en una de las primeras series de *Romans et contes philosophiques*, y finalmente la resitúa en el sistema de la Comedia Humana como *Études philosophiques*. Pues bien, la operación balzaciana debe considerarse en ese pasaje que va del cuento fantástico al cuento filosófico.

Señalo solo tres aspectos muy sucintamente de esa operación para concluir. En primer lugar, habría que decir que Balzac materializa el cuento fantástico: esto es, repone como fundamento de lo fantástico causas materiales y causas históricas (histórico-políticas) vinculadas a una lógica de las pasiones y de los intereses económicos. No niega el elemento fantástico (en *La peau de Chagrin*, el fragmento de piel efectivamente se reduce cuando realiza los deseos de Raphaël de Valentin y ningún saber científico puede explicar su acción sobre su cuerpo que se deteriora hasta la muerte; en *L'elixir de la longue vie*, el elixir que salva la vida de Don Juan lo resucita, en efecto, de un modo grotesco, en el sentido scottiano) pero lo atribuye a principios materiales. Como si Balzac estuviera interesado por el modo en que lo fantástico responde a esa lógica pasional económica e histórico-política antes que a su propia lógica interna. En segundo lugar, lo fantástico en Balzac está concebido en relación con una teoría de la voluntad, de origen materialista, cuyos principios despliega en las novelas filosóficas: no solo en *La peau de Chagrin*, sino incluso –y sobre todo– en *Louis Lambert*. En esa teoría, el deseo y las ideas son fuerzas materiales,

que actúan incluso antes de realizar las acciones mismas: la idea del crimen ya es el acto criminal; el deseo mismo ya es el consumo de energía que implica su satisfacción. Y por último, ese principio de materialidad de las ideas, que es parte de la voluntad, presupone un continuo entre realidad e imaginación, entre el mundo material y el mundo espiritual, precisamente porque Balzac piensa en términos monistas, como una unidad, ambos mundos. Es unidad monista del mundo explica lo fantástico.

En un hermoso pasaje de “Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción”, Scott lamenta que Hoffman no hubiese sido un escritor realista, de novelas históricas, a partir de una experiencia que Hoffmann tuvo de una de las batallas napoleónicas. Scott narra formidablemente esa experiencia como una hipotiposis:

Vio el campo de batalla cuando estaban abarrotando con cuerpos desnudos las inmensas fosas que forman la tumba del soldado; el campo cubierto con muertos y heridos, con caballos y hombres; carros de pólvora que habían explotado, armas rotas, chacós, sables, cajas de cartuchos y todos los restos de una lucha desesperada. Vio también a Napoleón en el medio de su triunfo, y lo oyó gritarle a un asistente, con la mirada y la voz profunda del león, la palabra “voyons” (64).

Hasta ahí la hipotiposis. Luego agrega: “es de mucho lamentar que Hoffmann conservara solo pocas anotaciones de las memorables semanas que pasó en Dresden durante este período, y de las cuales su habilidad para la observación y la descripción poderosa le habrían permitido dar una imagen tan precisa”. En esa oposición que plantea Scott y, que parece irreconciliable, entre el fantástico de Hoffmann y la propia novela histórica, precisamente en el umbral mismo de esa oposición, en una zona limítrofe que era impensable para Scott, viene a situarse precisamente, habría que decir, la literatura de Balzac, que ha dependido de las poéticas de ambos escritores.

Referencias bibliográficas:

Michael McKeon, Michael (1987). *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Maryland: The John Hopkins University Press.

Watt, Ian (1957). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. California: University of California Press.