



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL CARÁCTER SINIESTRO
DEL EROTISMO Y DEL DOPPELGÄNGER:
UN ACERCAMIENTO A *DIE ELIXIERE DES TEUFELS*

TESIS

Que presenta:

Rubén J. Lozano Torres

Para obtener el Título de:
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
- Letras Alemanas -



Ciudad Universitaria

México

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tania Paola Martínez Pempese

Musa del Olimpo

ÍNDICE

Introducción.....	4
1.- <i>Die Unheimlichkeit</i>.....	10
Primera cuestión: de la traducción.....	11
Segunda cuestión: mi propuesta y tesis.....	13
Tercera cuestión: de la voz alemana “ <i>unheimlich</i> ”.....	14
Cuarta cuestión: del miedo de sí mismo.....	17
Quinta cuestión: de “ <i>unheimlich</i> ” como categoría estética.....	18
Sexta cuestión: de la demonización.....	21
Séptima cuestión: de las nociones deconstructivas.....	23
2.- <i>Die rote Rose</i>.....	30
Dos pasiones: el amor romántico y la ironía.....	30
Primer análisis: La aparición de Aurelia al alba.....	38
Segundo análisis: La carta a la Abadesa, se revelan los secretos de Aurelia.....	46
3.- <i>Der Doppelgänger</i>.....	54
<i>El que va</i> en la literatura por el otro sendero.....	54
Primer análisis: Los sucesos extraños en el Palacio de F.....	62
Segundo análisis: Los esponsales de la rosa roja, en la muerte el amor es más dulce..	74

Conclusiones.....	87
Bibliografía primaria.....	90
Bibliografía secundaria.....	91

INTRODUCCIÓN

En septiembre de 1815 se publicó la primera parte de *Die Elixiere des Teufels* escrita por el autor romántico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), el 14 de mayo del año siguiente apareció la segunda parte. La novela está clasificada dentro del género folletinesco -más por la forma en que fue publicada que por el estilo literario-.

Die Elixiere des Teufels presenta una veta enorme en cuanto a motivos literarios, al estilo narrativo, al lenguaje artístico, al argumento, a los conocimientos del autor reflejados por el narrador que entretajidos de una manera rítmica, artística, confusa, compleja e ingeniosa la consolida como una de las cumbres literarias más altas e inaccesibles en lengua alemana, o acaso uno de los abismos más terroríficos cavado en la superficie del texto.

En la presente tesis no trato de estudiar la psicología de los personajes para emitir un diagnóstico clínico. No, esa no es la intención. Es meramente un análisis diegético que se sostiene en dos aspectos: *el sociocrítico* y *el psicológico*, que son imprescindibles para intentar comprender el tema medular de este trabajo: *die Unheimlichkeit*. Así la tesis estará discurrendo entre lo sociocrítico y lo psicológico intentando demostrar cómo *die Unheimlichkeit* acontece en dos motivos literarios de larga tradición, *die rote Rose* y *der Doppelgänger*. Esas dos tendencias son dos formas de análisis complementarias. La sociocrítica me es de suma utilidad para entender la cultura coercitiva de la institución y sus modos de censura dentro de la novela, la psicológica; para entender los *rasgos de subjetividad* reprimidos del personaje (Aurelia y Medardo).

La suma de ambos me ayudará a enfocar de una manera asequible *lo siniestro* porque precisamente así es como tiene lugar: *en el conflicto entre la sociocultural y los rasgos de subjetividad de un personaje*.

La tesis consistirá en contestar las siguientes interrogantes: ¿Cómo tiene lugar *das Unheimliche* en el erotismo y en el *Doppelgänger*? ¿El erotismo es *unheimlich*? ¿El *Doppelgänger* lo es? ¿Qué es, pues, tal *Unheimlichkeit*?

Para ello, como suele hacerse usualmente en la introducción de un trabajo académico, es necesario tomar en cuentas las siguientes aclaraciones.

En el texto literario uno se deja llevar por los ojos, como de la mano, por el poeta. Se deja creer lo que su escritura narra:

una credibilidad como entre paréntesis, a la cual corresponde, por parte del lector, una actitud que Coleridge define como *suspension of disbelief*, suspensión de la incredulidad. Esta *suspension of disbelief* es la condición para el éxito de toda invención literaria, aunque ésta se sitúe declaradamente en el reino de lo maravilloso y de lo increíble.¹

Es cierto que se puede cuestionar el arbitrio del mundo elegido por el poeta, pero en el acto de la lectura, que es diferente al de la escritura, en ese fugaz y constante momento cuando las letras, las palabras, las frases y las páginas pasan por los ojos y tienen contacto con los lectores imprimiéndose mutuamente sus rasgos, la escritura en el lector y el lector en la escritura al interpretarla, uno se sumerge en la atmósfera elegida por el poeta. Uno se coloca frente o incluso en el escenario elegido por éste para que la obra con nuestra propia voz nos comience a revelar sus secretos

“Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se encuentra elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella. En todo caso, nosotros le seguiremos.”² No se puede modificar ni la atmósfera ni el escenario seleccionados por el poeta. Sin embargo, sí se puede hacer una interpretación del texto de tal manera que: “Adaptamos nuestro juicio a las condiciones de esta ficticia realidad del poeta.”,³ modificando a cada momento con cada lectura no al texto en su carácter escritural, sino la recepción de éste (el sentido y significado que se obtiene de él).

¹ Italo Calvino, *et al.* “Los niveles de la realidad en la literatura”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, pp. 198-199.

² Sigmund Freud. *Lo siniestro*, p. 60.

³ *Ibidem*, p. 61.

Parafraseando a Jacques Derrida: la escritura no es igual a la lectura. Refiriéndome como escritura no al proceso mismo cuando el papel se va impregnando gradualmente con la estela que deja la pluma y el pulso del escritor, sino al proceso consumado.

Así la interpretación del texto es múltiple y diversa, constantemente se va renovando, mas ésta no es infinita. La escritura se deja poseer en todo momento por la voz del lector y por la interpretación que ella ocasiona al grado de que se considera a ambas –escritura y lectura- como la misma. Cada interpretación es dotar de sentido al texto, de darle un significado, pero también en ello se pretende confundir una en la otra, como si ambas fueran un mismo acto. Como si la lectura fuera igual a la escritura que sigue dejándose leer.

Considerar la interpretación como el texto escrito mismo es una de las formas más convenientes como se han erigido las autoridades que se proclaman poseedoras de un tesoro invaluable: el *sentido auténtico*, quizá *trascendental* de la obra.

A pesar de ello, la escritura permite ser poseída nuevamente por y en cada lectura. Y precisamente en la capacidad de ser poseída y de pretender pasar la lectura como el texto mismo, ahí mismo está su capacidad de resistencia para generar otros sentidos, para ocasionar otras interpretaciones, otros significados.

Además no hay que olvidar, que el texto es sólo un paso, un tramo de un camino en apariencia infinito. Es un pequeño núcleo de sendas referencias de la red inmensurable del conocimiento y del saber, porque ese texto se refiere a otro, a otros y, a su vez, éstos se refieren a otros. En suma los límites del texto no se encuentran en sus márgenes, ni siquiera en su escritura, sino en otros textos que están fuera y dentro del texto a la vez. Estamos hablando de una diseminación de los sememas, de esas semillas de la semántica que la vuelven siempre más de una.

En este sentido la obra no se puede defender o acusar a sí misma. Requiere de la exterioridad, de un defensor externo o un acusador igualmente externo. Necesita ser poseída por cada lectura para poder dejar su estado letárgico, para tener lugar.

Al respecto diré que la presente tesis pretende ser sólo un sendero interpretativo -entre otros ya bastante numerosos- de la novela en cuestión.

Las citas de la novela, a partir de las cuales analizo cómo sucede *die Unheimlichkeit* en *die rote Rose* y en *der Doppelgänger* son largas y presentan el siguiente formato: primero incluyo la versión en español utilizada en esta tesis y después la versión en alemán, mencionadas en la bibliografía. Posteriormente en el análisis utilizo frases de las citas para ir las entretrejiendo y así dar indicios de cómo tiene lugar *die Unheimlichkeit*. Con ello no pretendo hacer un camino tortuoso al lector sino asequible compartiéndole el texto del cuál procede el análisis, con ello evitando crear una aparente arbitrariedad en mis razonamientos.

En las citas sitúo *la base principal* de las evidencias textuales, dado que el contexto, que no se podría evidenciar con mayor claridad en dos párrafos o en algunas frases, es necesario para identificar los rasgos de *das Unheimliche* a través de la psique, los sentimientos y la opinión de los personajes según lo presentado por el narrador en turno y según el análisis sociocrítico y psicológico.

La extensión de las citas corresponden a una necesidad de tener un margen más preciso de certidumbre del contexto citado, debido a que el desarrollo nada accesible, incluso perverso de los sucesos dispersos a lo largo de la novela, aludidos superficialmente como si no fueran importantes, mencionados en forma ambigua, presentados como pistas que no explican nada en su contexto más inmediato -un párrafo antes, un renglón después- sino dos páginas antes, al principio de la novela o al final en forma de pista igualmente nada esclarecedora.

La novela contiene seis textos diferentes con sus respectivos seis diferentes narradores (sin tomar en cuenta los narradores intradieгéticos principalmente en el *manuscripto* de Medardo)⁴ que narran desde su perspectiva un mismo suceso (ahora sí incluidos aquí los narradores intradieгéticos), dando dos versiones ligeramente distintas de los hechos. Algunas con datos que la otra versión omite. De tal manera que los narradores intentan esclarecer los hechos

⁴ Los seis diferentes textos con sus respectivos narradores son: 1) el prólogo del editor y sus posteriores intrusiones en la novela, 2) el *manuscripto* de Medardo, 3) la carta de la Abadesa, 4) la carta de Aurelia, 5) el *manuscripto* a medias legible del pintor Francesco, 6) el anexo del hermano Espiridión.

y no lo consiguen porque abren más posibilidades y combinaciones de interpretación. Causando con ello la sensación de inseguridad, tal vez la mera sospecha de que tal impresión de los sucesos ya se había narrado, pero de otra manera o que quizá no, tal vez fuese la pura figuración del lector. Sensación causada a propósito por el ambiguo y oscuro estilo narrativo de Hoffmann. Las siguientes citas pueden expresar de mejor manera este artilugio literario, con la aclaración de que ello sucede de igual modo en sus dos novelas:

Los cuentos del autor alemán parecen estar sumergidos en una atmósfera extraña, alucinatoria. Todo en apariencia es cotidiano, pero hay algo en el comportamiento de los personajes, en el encadenamiento de los hechos, incluso en algunas de las situaciones narradas, que escapan a la visión racional. No me refiero aquí a la explicación racional del fenómeno sobrenatural (lo que invalidaría su efecto fantástico), sino al hecho de que se tiene la sensación de contemplar un reflejo deformado del mundo real, como si los hechos fueran vistos a través de un sueño o de la visión trastornada de un loco (...) podríamos decir que la mayoría de sus cuentos tienen la atmósfera de pesadilla y locura.⁵

Hoffmann *suele* presentar los fenómenos sobrenaturales de un modo que no queda siempre claro si éstos han sucedido realmente o son producto de la mente exaltada del protagonista.⁶

La tesis está dividida en tres capítulos, aunados al rigor útil y necesario de la introducción, de las conclusiones y de la bibliografía. El primer capítulo lo dedico a *das Unheimliche*. Ahí expongo el porqué de la traducción aquí utilizada. Emito la propuesta para rastrear *das Unheimliche* mediante cinco factores: 1) *factor represor*, 2) *factor reprimido*, 3) *factor represario*, 4) *medio represor*, 5) *catarsis del terror*. Estos son una sugerencia revelada por la lectura de *Das Unheimliche (Lo siniestro)*, ensayo meramente literario de Sigmund Freud. Me parece que éstos factores están implícitamente en el texto. Posteriormente me concentro en dar la explicación semántica y filológica del concepto-sentimiento desde la perspectiva freudiana y derridiana. En el siguiente subcapítulo aludo a las acotaciones que posee *das Unheimliche* en relación a *los rasgos de subjetividad reprimidos*, así como al significado de su retorno. Referir el lugar de *das Unheimliche* como categoría estética y su diferencias con *lo bello* y *lo sublime* me parece una discusión obligada e importante. Luego abordo la demonización desde la perspectiva de Heinrich

⁵ David Roas. *Hoffmann en España*. p. 26.

⁶ *Ibidem*, p. 38.

Heine en *Die Götter in Exil* porque me es una noción útil para poder explicar la importancia del *factor represario* y de la *catarsis de terror* en mi propuesta de análisis. Finalmente recorro a la explicación propiamente descriptiva de los conceptos deconstructivos: institución, metafísica occidental, *fármakon* y fantasma igualmente imprescindibles para el análisis diegético.

El segundo capítulo titulado "*die rote Rose*" versa sobre *die Unheimlichkeit* del erotismo en la novela. Este, a su vez, está dividido en un breve esbozo sobre el amor romántico y la ironía romántica en función de un símbolo, *die rote Rose*. Posteriormente efectúo dos análisis que presentan el siguiente orden: un comentario aclaratorio, una cita extensa de la novela y el análisis propiamente dicho. En éste demuestro cómo tiene lugar *das Unheimliche* en el erotismo.

En el tercer capítulo analizo el fenómeno del *Doppelgänger* en tres momentos dentro de la historia de la literatura. La primera parte consiste en esbozar los tres momentos históricos -específicamente necesarios para esta tesis- del *Doppelgänger* dentro de la tradición literaria, así como en definir su rol en la novela. Después continúo con el análisis de los desdoblamientos de Medardo en tres momentos críticos de la novela. Los análisis poseerán el mismo formato que el capítulo segundo.

Para ello utilizo como marco teórico principalmente las ideas estéticas referidas a la literatura en el ensayo de Sigmund Freud *das Unheimliche* (*Los siniestro*), al igual que al profundo entramado de sugerencias propuestas en *El malestar en la cultura* del propio Freud. Partiendo del postulado de que estética no se refiere únicamente a la doctrina de lo bello y de lo sublime, "sino que se le considera como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad".⁷

Además del ensayo de Freud recurriré a las ideas de Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro*, un tanto a Immanuel Kant en *Lo bello y lo sublime*, y, desde luego, a la ironía romántica propuesta por Friederich Schlegel.

Rubén J. Lozano Torres

⁷ Sigmund Freud. *Lo siniestro*. p. 7.

1.- *DIE UNHEIMLICHKEIT*

Lo siniestro ha sido utilizado frecuentemente dentro del discurso crítico con el que se describe y califica tanto la obra de Hoffmann y como al propio autor. De ello menciono tres ejemplos. Georges Brandes escribe que cuando a Hoffmann lo inspiraba una musa llamada embriaguez “veía extenderse en la oscuridad una luz fosforescente, o un gnomo ascendiendo del suelo, o se veía rodeado de fantasmas y figuras *siniestras* que hacían muecas horribles”.¹ Carmen Bravo-Villasante afirma que de *Die Elixiere des Teufels* es un “*siniestro* relato”.² El propio Freud asegura en su ensayo *Das Unheimliche* que Hoffmann es el maestro sin par de *lo siniestro* en la literatura universal y que en esta novela se presenta un conjunto de temas a los que se les podría atribuir el efecto *unheimlich*³, planteado por él y aquí retomado.

Hay varias vías de acceso que develan el acontecer y los significados de *das Unheimliche*. En este capítulo planteo algunas. Para ello mantendré una constante referencia al ensayo ya citado de Freud.

¹ Georges Brandes. *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*, p. 304.

² Carmen Bravo-Villasante. *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*, p. 122.

³ Sigmund Freud. *Lo siniestro*, p. 33.

Primera cuestión: de la traducción

La traducción que he decido utilizar, ya desde el título de la tesis y desde la introducción, de *das Unheimliche* es *lo siniestro* que se deriva del adjetivo *unheimlich* (*siniestro*) y de *die Unheimlichkeit* el *carácter siniestro* o *sinestridad*⁴. Para ello daré mis razones y daré ejemplos de su uso en lengua española en diferentes contextos.

Lo siniestro tiene una connotación espacial. Es propio del cuerpo significado negativamente por la lengua y la cultura según la concepción de nuestro pensamiento. Por ejemplo, la expresión “me levante con el pié izquierdo” para decir que las cosas no han salido bien, hace referencia a ese carácter de maldito y extraño, de mal augurio de *lo siniestro*. El mito hebraico predice que a la diestra de Dios estarán los elegidos y a la izquierda, a la *siniestra* los condenados, los que serán destruidos y enviados al abismo. En el plano cartesiano los números negativos como reflejo del pensamiento occidental están abajo (inferior) y a la izquierda, a la *siniestra*.

Esto denota igualmente una categoría ética. Un hombre diestro no sólo quiere decir que es derecho, sino que también hace las cosas adecuadamente (que va bien, que es correcto, que es legal). Un ambidiestro es alguien que tiene la misma habilidad en ambas manos, en ninguna manera se le nombra *ambisiniestro*. El mundo está pensado por diestros y para diestros. Pero un hombre *siniestro* no quiere decir que sea necesariamente zurdo sino que tiene un carácter sombrío, malévol, que causa más que miedo terror, que tiene malas intenciones, que algo torcido; acaso subreticio --hecho a las espaldas de los demás-- se trae en manos y que será dañino a otros: “La idea *siniestra* de

⁴ Esta palabra no existe en el Diccionario del Real Academia de la Lengua Española, aquí lo propongo como neologismo. Esta Academia define a *lo siniestro* en los siguientes términos (Del lat. *sinister, -tri*).
1. adj. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda. **2.** adj. Avieso y malintencionado.
3. adj. Infeliz, funesto o aciago. **4.** m. Daño de cualquier importancia que puede ser indemnizado por una compañía aseguradora. **5.** m. Propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia. U. m. en pl. **6.** m. *Der.* En el contrato de seguro, concreción del riesgo cubierto en dicho contrato y que determina el nacimiento de la prestación del asegurador. **7.** f. mano izquierda (□ la opuesta a la derecha).

convertir los alimentos en combustible quedó definitivamente establecida como línea económica de la política exterior de Estados Unidos”⁵.

También un hombre *siniestro* o algo *siniestro* es aquel o aquello que tiene un aspecto fantasmal, pensado lo fantasmal como maligno:

la luna se envuelve en un manto de nubes, entre las cuales asoma tal vez un rayo de su luz que entonces tiene un resplandor *siniestro* y sombrío. Esas son las noches en que los genios impuros congregan sus asambleas, y las brujas y los vampiros danzan en torno a Luzbel⁶

Un hado *siniestro* es, por ejemplo, un destino aciago, un mal augurio que se cumplirá, que terminará en tragedia: “*Omen sinistrum*”⁷ (presagio *siniestro*). Una historia *siniestra* es aquella cuyos detalles subyacen secretos. Sólo se saben algunos fragmentos que son terribles, que causan un especie de escalofrío (aterran).

Un *siniestro* es un accidente terrible.

Los sentidos en los que la voz alemana *unheimlich* se deja traducir como *siniestro*, sería en el supuesto de que algo se quiere mantener oculto, disimulado o secreto y cuando se devela tiene intenciones dañinas, causa una inquietud terrorífica. También en que lo familiar sería la parte *siniestra* - izquierda- de nuestra identidad corporal sea pié, sea mano. Además *lo siniestro* ocupa un lugar importante en nuestra representación simbólica con matices marcadamente éticos. En suma es parte de nosotros como ajeno, maligno, aterrador, maldito aunque muy diferente de aquello que nos fue familiar y deseado y que por medio de la represión se volvió *unheimlich*.

En este sentido el concepto de *das Unheimliche* está en un plano más abstracto. Es decir, *das Unheimliche* contiene entre sus muchos sentidos a *lo siniestro*. Éste es sólo una parte de *das Unheimliche*. Se da entre éstos una relación metonímica.

Los puntos donde no se intercepten ambos conceptos serán acotados por descripciones o por referencias.

⁵ Fidel Castro. Citado en *Machetearte*, # 1181, p. 8. Situado en el contexto de que en América Latina el maíz es la base de la alimentación de los países pobres y el hecho de venderlo para volverlo etanol, además de aumentar su precio en los países exportadores como alimento y reducir gastos a los importadores (EEUU) como combustible, evidencia la intención secreta de otorgar mayor importancia a la máquina y ponerla sobre el humano; igualmente devela un serio indicio de posibles hambrunas en los países exportadores y sobre todo en la población hundida en la extrema pobreza.

⁶ Gustavo Adolfo Bécquer. “A la claridad de la luna”, en *Obras completas*. Vol. II, p. 646.

⁷ Ovidio. Citado en *Diccionario latino-español, español-latino*, p. 1453.

Segunda cuestión: mi propuesta y tesis

La propuesta elaborada y planteada aquí para rastrear la *sinestridad* de *die rote Rose* y del *Doppelgänger* es la siguiente.

1) Lo que sufre de lleno el choque contra la cultura de la institución en cuanto a sus concepciones, sus juicios e ideología lo llamaré *factor reprimido*. El erotismo contenido en *die rote Rose* y los *rasgos de subjetividad*⁸ están en este nivel.

2) La instancia encargada de imponer la así instituida autenticidad del significado trascendental de las cosas desde su logocentrismo coercitivo será llamada *factor represor*. La noción de institución lleva a cabo este factor mediante su discurso arbitrario, jerárquico y unívoco, de igual manera que aquellos que obedeciéndola se autorreprimen.

3) Quién ve reprimidos sus *rasgos de subjetividad* volitivos, cognitivos, emotivos, psíquicos, instintivos, racionales, etc., será llamado *factor represario*. Los personajes analizados (Medardo y Aurelia) se encuentran en este rubro.

4) El medio con que se reprime mediante una política del castigo y de la censura (ya sea sentimiento de culpa, terror, burla, crítica, mueca irónica o amenaza de muerte) será el *medio represor*. En este rubro desempeña un papel muy importante el proceso de satanización o demonización.

5) El modo como se manifiesta lo reprimido con ese hálito de terror que ensombrece lo propio, cuando vuelve extraño y terrorífico lo más íntimo y subjetivo que se tiene y aún se necesita, será llamado *catarsis de terror*. Lo *fantasmal* se manifiesta en este rubro denotando lo que no debe *ser* ni *acaecer* y, sin embargo, *sucede*. Estos dos rubros pueden en algunos contextos coincidir y ser al mismo tiempo *medio represor* y *catarsis de terror*, es decir *conjuración*, exorcizar e invocar, convidar y ahuyentar. El *Doppelgänger* es fantasmal y se encuentra en este rubro.

⁸ Con este concepto me estoy refiriendo a lo volitivo, cognitivo, emotivo, psíquico, instintivo, racional que son esbozados por el escritor en los personajes para darles rasgos y hacerlos palpitar en la novela. Son un artilugio narrativo presentado por la sensibilidad del autor y funcionan como rasgos de un carácter que están en contra de la institución en la trama. A través de ellos podemos diferenciar un personaje de otro y detectar al protagonista o a un personaje secundario.

Finalmente es necesario señalar que a manera de sinécdoque de la parte por el todo, cada uno de estos factores, por decirlo así, destacado de entre los factores restantes por un enfoque analítico, incluso descriptivo, será *unheimlich*. De tal manera que la institución es *siniestra*; el *factor reprimido*; el *medio represor*; el *factor represario*; la *catarsis de terror* son *unheimlich* y participan de esta condición. En este sentido al estar entrelazados y funcionar a diferentes niveles simultáneamente uno alude a los demás, aunque debido al enfoque analítico no se le tome en cuenta a todos a la vez.

Tercera cuestión: de la voz alemana “*unheimlich*”

La primera vía es la cuestión semántica de la voz alemana *unheimlich* (*un-heim-lich*) de la que proviene *das Unheimliche* y *die Unheimlichkeit*. Todas ellas, a su vez, se derivan del adjetivo *heimlich*. *Heim* se refiere al hogar, a la casa, a lo familiar, a lo propio, a lo íntimo, a lo particular, a lo que nos es común.

Heimat alude a aquella atmósfera del hogar, a los vínculos familiares, a la comida, a los ritos cotidianos, al espacio físico donde se creció y desde el que se constituye la psique, la identidad y una identificación con todo aquello que conforma *die Heimat*.

Heimweh (*Weh* es dolor o nostalgia) es el dolor emotivo, físico; la nostalgia que se siente cuando se deja de estar en la *Heimat*, cuando se rompen, estando en otro sitio, los vínculos familiares generados durante la infancia que conformó la base de la identidad, de la conducta, del *ser* y del *cómo serlo*.

El sufijo “*lich*” indica adjetivación. En este sentido *heimlich* nos sugiere la idea de hogareño, casero, propio, familiar, doméstico, íntimo, resguardado por paredes y, por campo semántico, también apacible, cómodo o tranquilo. Sin embargo, este mismo adjetivo gira sobre sus goznes y nos muestra sus otros rasgos semánticos. Freud lo llamó giro del lenguaje, a saber, una doble coerción. *Heimlich* significa aún: secreto, oculto, escondido, clandestino,

misterioso, velado, furtivo, hecho a espaldas de los otros, disimulado y resguardado por paredes.

Atando cabos, *heimlich* es casero y furtivo, hogareño y secreto, íntimo y resguardado por paredes, hecho a espaldas de los demás, doméstico y oculto. *Das Heimliche* es la sustantivización neutra de *heimlich*. El prefijo “un” da la idea de *negado*, es una *alteración*.

Unheimlich es algo extraño, raro, angustiante, terrorífico, sombrío, de aspecto sospechoso, espeluznante, ominoso, inquietante, intempestivo, *siniestro*. *Das Unheimliche* será el sustantivo que denote estas acepciones. En *die Unheimlichkeit* (*Un-heim-lich-keit*) “keit” es el carácter de *unheimlich*, la particularidad de *unheimlich*, su acontecer como tal.

Freud lo definió en los siguientes términos: “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo que condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras y espantosas”.⁹

El primer razonamiento es que la negación “un” no se refiere a que deje de ser familiar, íntimo o resguardado por paredes sino angustiante, terrorífico, por consiguiente, que dejó de ser tranquilo o cómodo. Lo que lleva a la conclusión de que no todo lo hogareño es acogedor y hay algo que es familiar y que, sin embargo, es extraño y aterrador. El hecho de que sea hogareño, íntimo y demás intensifica su carácter de angustia y por ello su necesidad de ocultamiento, de disimulo. Ahora falta explicar bajo que condiciones lo familiar se vuelve *siniestro*.

También el sentido del prefijo “un” es paradójico. Por más que eso familiar, y hogareño se desee mantener oculto éste se manifiesta. Se hace visible. Se expone públicamente. Se devela a veces en la misma acción de ocultarlo. Se trata aquí de una invasión a la intimidad, al umbral de lo *heimlich*. Tal invasión ocasiona que lo familiar se vuelva *siniestro*. Así lo *heimlich* se torna “un-”.

Al respecto uno de los filósofos más influyentes en el romanticismo alemán, Friedrich Wilhelm Schelling señaló: “Se denomina *unheimlich* a todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante se ha manifestado”

⁹ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, pp. 9-10.

(*Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen... bleiben sollte und hervorgetreten ist*)¹⁰.

Así tenemos que “*un*” también se refiere a lo que se quiso mantener en misterio. Lo familiar se devela a sí mismo y causa terror al quedar expuesto a la mirada exterior que irrumpe en el umbral de la intimidad. En ese sentido el prefijo “*un*” nos sugiere también un proceso que va del momento en que yace en secreto al momento en que es descubierto. ¿Pero, cómo sucede ello, cómo es posible, cómo tiene lugar y porqué aterroriza la mirada exterior?

El tercer sentido de “*un-*” nos indica represión: “*Das Unheimliche* no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se torno extraño mediante el proceso de la represión”.¹¹ El proceso de la represión presupone autocensura y, a la vez, la represión proveniente de la mirada ajena. La amenaza de censura y de castigo causa terror y la evasión al terror determina la necesidad de volver a ocultar lo íntimo no permitido, de disimularlo. Por ello se oculta nuevamente lo reprimido de la mirada amenazante del extraño y con ello se da la pauta para que vuelva a ser descubierto.

¹⁰ F. W. Schelling. Citado en *Lo siniestro*, Sigmund Freud, pp. 17-18 // Aus *Das Unheimliche*, Sn. 51.

¹¹ *Ibidem*, p. 46.

Cuarta cuestión: del miedo de sí mismo

Aquí planteo otra vía hacia *das Unheimliche*. Ésta presupone que el concepto se relaciona con lo sensible y lo psíquico. *Das Unheimliche* está constituido por *rasgos de subjetividad* (ideas, actitudes, formas de ser, deseos, sueños, pensamientos, sentimientos, impulsos, instintos, comportamientos) que son una subjetividad individual, corporal, emotiva, volitiva, psíquica, contenidas en un personaje.

Estos *rasgos de subjetividad* son cortados de tajo por una instancia hegemónica. Se les amputa porque se oponen a una concepción del mundo, a una ideología hegemónica, arbitraria. Por lo tanto no armoniza con normas éticas, estéticas, políticas, en suma con el discurso de una institución, segregado en diferentes sentidos y niveles, que es y quiere seguir siendo *unívoco, arbitrario y jerárquico*.

Debido a la represión *los rasgos de identidad* dejan de ser acogedores para el personaje y se convierten en algo extraño, angustiante al estar justo en la mira de una institución coercitiva. A pesar de ello como necesidad subjetiva éstos tienen que aparecer una y otra vez, buscando su satisfacción,¹² así tenemos que “lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro”¹³.

De tal manera que cuando lo reprimido retorna el personaje no reconoce como suyo lo que le es propio. Lo niega y rechaza. No se reconoce a sí mismo en lo extraño. Le es ajeno algo propio. Le es extraño algo íntimo. De ahí que Jacques Derrida defina a *die Unheimlichkeit* como esa “extraña familiaridad”.¹⁴ Lo más subjetivo, íntimo que pudiera tener marcado con la singularidad de su *ser y cómo serlo*, le causa un terror aparentemente inexplicable. Lo espanta algo que deseaba mucho porque a su regreso aparecen los gestos hostiles de la institución que le impone censura y lo amenazan con todo el peso del castigo y de su discurso.

¹² *Satis-faccion*: *satis*: completamente, *faccion*: acción; es “llevarlo a cabo”, “hacerlo completamente”, “justificar”, “efectuarlo”.

¹³ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, p. 45.

¹⁴ Jacques Derrida. *Espectros de Marx*, p. 117.

La institución siempre le recuerda que no debe satisfacer sus *rasgos de subjetividad* prohibidos, siendo el personaje uno más de los representantes de la institución, un *autorrepresor* y, simultáneamente, un *autorreprimido*.

Ese terror de sí mismo que podría parecer mágico es el terror a “ser-el-prohibido”, a “hacer-lo-prohibido”, a “ser-contrala-institución”. En ese sentido, *das Unheimliche* es “darse-miedo de ese miedo de uno mismo”¹⁵. Se tiene terror a sí mismo por *ser el otro* que la institución ha prohibido y por *ser el impuesto* por ésta misma. Este es el conflicto intersubjetivo del personaje. En esa diatriba consiste *su lógica*.

Cuando lo más íntimo que se puede tener, cuando lo más subjetivo se vuelve lo más ajeno y, ante todo, produce una sensación terrorífica de *ser*; es ahí y así como se constituye la intensidad de este terror de sí mismo. Ahí donde “Lo más familiar se torna lo más inquietante”. Es este el *fantasma* número ocho en *Espectros de Marx* con la “Aparición de lo inaparente” que se refiere al hombre que proyecta sus miedos que -debido a la institución- él se causa sobre sí mismo como otro y que ese miedo se encuentra en algo que en verdad necesita, necesitaba y seguirá necesitando al grado de llevarlo a cabo pero con la *catarsis del terror* de sí mismo.¹⁶

Quinta cuestión: de “*unheimlich*” como categoría estética

Otra vía de acceso a *das Unheimliche* es la categoría que ocupa como concepto y sentimiento en la estética. El hecho de sentir espanto por algo íntimo y secreto que ha sido descubierto es un aspecto inherente a la sensibilidad. La estética es la ciencia de las cualidades de la sensibilidad humana como percepción y expresión del entorno que nos rodea, con el que se interrelaciona y en el cual se proyecta nuestra objetividad y subjetividad mediante estímulos sensibles hacia lo otro, los otros. En tal caso *das Unheimliche* funcionaría en dos vertientes a la vez: como concepto y como sentimiento.

¹⁵ *Ibidem*, p. 133.

¹⁶ *Ibidem*, p. 163.

Como sentimiento tiene lugar principalmente en la sensibilidad que muestran los personajes ante acontecimientos, palabras, alusiones o situaciones que ellos mismos llevan a cabo en su carácter de personaje o de los cuales son testigos. Tal sensibilidad es una manifestación diegética que se da mediante la escritura. La posibilidad de que esta se pueda analizar es el acontecer de *das Unheimliche* como concepto. En ese sentido *das Unheimliche*, como concepto, es una estrategia de lectura. Presupone una concepción de la escritura con la que se pueden analizar los *rasgos de subjetividad* mediante descripciones hechas por el narrador a diferentes niveles, a nivel emocional, dando información sobre el estado anímico; a nivel físico, por ejemplo, diciendo que temblaba y un sudor frío recorría su cuerpo; y finalmente, a nivel psíquico, a través del comportamiento de los personajes, de sus pensamientos reflejados en opiniones.

En este sentido *das Unheimliche* como categoría estética consta de ambas vertientes: el concepto y el sentimiento. Uno como estrategia de lectura y el otro como manifestación diegética de los personajes. Hay una referencia mutua. Ambos conforman el acontecer de *das Unheimliche*. Los he diferenciado para poseer una idea en particular de sus sentidos, pero nunca están aislados.

Das Unheimliche se diferencia de dos categorías estéticas, *lo bello* y *lo sublime*, en los siguientes sentidos. Según Eugenio Trías *lo bello* atañe a lo que esté en justa proporción, que sea simétrico, medible, tranquilizador. “Prevalece la presuposición, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción”.¹⁷ Se concebía la belleza dentro de esta tradición además como luminosa y perfecta por la cuestión de lo simétrico y lo que tenía la medida exacta según la instancia o institución que dictará las medidas exactas.¹⁸ De ello se deduce que lo que excede el límite, lo que sea asimétrico o grotesco por no guardar la justa medida, no es bello.

En ese sentido se concluye que *lo bello* es, por un lado, una categoría estética, no la estética y, por otro lado, que *das Unheimliche* situaría su umbral, como entre sombras, ahí donde la justa medida se impone como límite y

¹⁷ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*, p. 19.

¹⁸ *Idem*.

coerción de las otras posibilidades estéticas que no estén consideradas, por una institución determinada, en justa proporción.

Sin embargo la paradoja también ahí mismo se sitúa porque *lo bello*, como restricción, precisamente limita y por ello funge como *factor represor* que implica la incompatibilidad entre los intereses de la institución y los *rasgos de subjetividad*. *Lo bello* es lo estéticamente medible y permitido por una institución, es punta de lanza y, por ello, sobrepasa sus límites estéticos e irrumpe en el campo de la ética.

Lo sublime es un acceso hacia lo infinito, aunque nunca rebasa su umbral, nunca se da el anhelado paso al *más allá*. Tiene que ver con aquello que no es medible, ni limitado, que no guarda proporción simétrica y que, además, el primer contacto con éste causa al espectador una especie de asombro inquietante, vértigo, una sensación de terror al caos.¹⁹ *Lo sublime* excede a un horizonte de expectativas. Pero al ser analizado por aquel instrumento que Immanuel Kant llamó “Razón” se le ubica en lo conocido, se le familiariza, por así decirlo, y se le asigna un lugar en la lógica común, aunque se reconozca su poderío por encima del espectador y de su entendimiento.

Kant señala que *lo sublime* presenta dos rasgos: el sublime melancólico y el terrorífico.²⁰ Ambos pueden ser también rasgos de *das Unheimliche* siempre y cuando presenten las características propias de *lo siniestro*. Es decir, que *lo sublime* no es algo familiar, ni íntimo, ni siquiera una necesidad subjetiva muy querida que se volvió extraña mediante la represión, pero que, en efecto, seduce y causa terror al mismo tiempo.

Sólo coinciden: en que seducen, en lo terrorífico, porque *ambos* “producen, al ser referidos, una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera”²¹, es paroxismo de placer y *catarsis del terror*. Sin embargo, a partir de un encuentro con *lo sublime* ya familiarizado cuando éste puede volverse *unheimlich*.

Sexta cuestión: de la demonización

¹⁹ *Ibidem*, p. 24.

²⁰ Immanuel Kant. *Lo bello y lo sublime*, p. 21.

²¹ *Idem*.

La siguiente vía de acceso a *das Unheimliche* es una propuesta de Heinrich Heine en *Los dioses en el exilio (Die Götter im Exil)*. Esta es la demonización (*die Verteuflung*), que trata sobre la transformación de las divinidades griegas y romanas en demonios (*die Umwandlung in Dämonen*),²² después del triunfo del cristianismo como religión oficial del Estado romano.

En primer lugar, Heine señala que un demonio es una divinidad caída “De la cumbre de su resplandor (...) a la tierra, en la oscuridad de sus antiguos templos derruidos” (“*Vom Lichtgipfel (...) auf Erde, im Dunkel alter Tempeltrümmer*”).²³ En ello vemos una cosmogonía topográfica y metafísica del pensamiento occidental, a saber, la oposición entre *el arriba* y *el abajo* como desplazamiento de lo divino a lo demoníaco, del bien al mal, del resplandor a la ruina.

Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media* afirma que en la cultura medieval (controlada por la Iglesia y su ética) el *arriba* significa el cielo, lo divino y está representado por el rostro, la cabeza, la razón, el pensamiento, la reflexión, la mente, el espíritu, la fe; y *el abajo* es la tierra, lo terrenal, representado por la carencia de razón, por el instinto, la tumba,²⁴ el vientre, el trasero, los órganos genitales, el erotismo, la podredumbre.²⁵

El cielo se encuentra arriba, es *supremo*, y el infierno: *inferior*. En ese sentido *caer* significa ser derrotado, vencido o muerto. La demonización en esta propuesta no sólo denota la idea de una divinidad derrotada sino también implica el proceso de creencias en esa divinidad que estructuran la identidad colectiva de un pueblo, de un individuo, de un pensamiento, de una ideología igualmente derrotadas y por ello mismo dominadas.

La demonización es una derrota. Es una caída al abismo (metáfora imprescindible), a la tumba. Un desplazamiento de lo luminoso, lo que se deja y se puede ver; hacia lo que yace entre sombras, lo que no se deja ver y que se tiene que develar.

Lucifer, *el portador de luz*, es una divinidad caída. Dionisios -un macho cabrío negro- también se transformó en diablo y los ritos eróticos nocturnos con

²² Heinrich Heine. *Die Götter im Exil*, S. 40656.

²³ *Idem*.

²⁴ La tumba como abismo, infierno, *infernus* que en latín significa sepulcro y el lugar inferior.

²⁵ *Ob.cit.* Mijail Bajtin, p. 25.

las bacantes, en reuniones de brujas. Belial, Asmodeus, Tláloc, Quetzalcoátl en la *conquista* siguieron el mismo proceso. Se convirtieron en deidades propias del mundo inferior. La demonización es un proceso cultural que se presenta durante la colonización y evangelización de un pueblo. Es un sincretismo religioso macabro.

Simultáneo al transvaloración de lo divino a lo demoníaco tiene lugar una situación de *dominio y control*, porque la demonización también es satanización de lo que, como diferente y contestatario a una hegemonía, se desea exterminar. Una institución impone su cosmovisión en sentido unívoco, jerárquico y arbitrario al dominado, apoderándose del sentido trascendental de lo mítico, de lo religioso, de los rituales de un pueblo dominado.

Dicha institución (Iglesia católica) siempre trata de aniquilar todo lo que contradiga su discurso, según de ello saque ventaja para preservar su hegemonía, tal como ha sucedido en todos los ámbitos y diferentes momentos de su historia: la inquisición, la cacería de brujas, la colonización, la evangelización, la persecución de herejes, las cruzadas, la matanza de paganos, la persecución de judíos e incluso la implantación de la castidad son ejemplo de ello. Tal vez esta sea la brecha que nos explique por qué la satanización de lo propio causa espanto o terror. Quizá porque es un monumento sobre un pedestal de destrucción ofrendado a la derrota, al dominio y al sufrimiento. Tal vez es el terror del dominado que se proyecta en algo que le era propio en él mismo como el otro *antes-de-la-imposición*, es, pues, "darse miedo de ese miedo de uno mismo".

Sin embargo, toda divinidad caída regresa, al ser parte de la intersubjetividad de un pensamiento colectivo y cuando retorna ya no es grata su presencia. A pesar de la condena a muerte aún así se le sigue necesitando y, por ello, ésta *regresa de la tumba*. Entonces los dominados que la necesitan le buscan un medio de escape, una fuga interminable. *Reaparece* obteniendo un lugar en la nueva concepción, precisamente como *Teufel*. Así comienza el acecho del *fantasma*. Las divinidades se han vuelto *unheimlich*. Hay algo *unheimlich* en todo ese proceso de demonización.

Es la misma senda tenebrosa que siguen los *rasgos de subjetividad* de los personajes. Por donde se van derrotados y vuelven con esa extrañeza que aterroriza y seduce. Hay una especie de transgresión ontológica en *die*

Unheimlichkeit de los *rasgos de subjetividad*. Por ahí marchan, siguiendo ese camino escabroso, *die rote Rose* y el *Doppelgänger* en la novela de Hoffmann.

Séptima cuestión: de las nociones deconstructivas

1.- La institución o las instituciones son instancias propias de la cultura como actividad de lo humano. Una institución, como instancia, intenta (y vaya que lo ha conseguido por ciertos periodos) fijar y conservar el significado trascendental. Con ello impone su significado como el sentido auténtico, original, legal, divino, real, justo, necesario, propio, común, bueno, conveniente, práctico, bello, justificándose a sí misma en todo momento como *instancia dadora de sentido*. En ese intento se torna represiva

Un nuevo sentido se ve obligado, aunque sea reivindicador, a retomar el anterior, a dejarse permear por éste, mas no para repetirlo porque esa es la cuestión de la imposibilidad de *lo único y lo mismo*, negando la posibilidad de la diferencia. En este trabajo cuando menciono a la institución me refiero y lo seguiré haciendo en gran medida a la Iglesia católica o a la orden monacal de los capuchinos debido al papel que juegan en la novela.

A continuación señalo cuatro sentidos donde se fundamenta su hegemonía. En primer lugar, su sentido es *arbitrario* al ser impuesto por un grupo poderoso en términos económicos, culturales, sociales y tecnológicos. Es *jerárquico*, porque efectúa una clasificación de lo que es ventajoso para ellos imponiéndolo como *bueno* o *malo* cual paradigma universal e incuestionable según su conveniencia. Nos convence de ello, de que *así es*. También es *unívoco*, su lema es *así es y debe ser* porque siempre *ha sido así*, no puede ser de otra forma, a menos que le convenga, exterminando todo lo que le sea diferente, la cuestione. Finalmente es *logocéntrico*:

el logocentrismo es un discurso racional que pretende dar razón, fundamentar, garantizar, legitimar tanto la autoridad del significado trascendental como la del sistema institucional. En el espacio del logocentrismo se desarrolla la gran máquina del saber (sentido-verdad-univocidad) y del poder (autoridad-jerarquía-

dominación-legitimación) regida por la instancia formal y pretendidamente neutra de lo Uno y lo Mismo.²⁶

De esta manera se autodenomina como el centro donde convergen y alrededor del cual gira lo auténtico o lo verdadero. Se autodenomina como *la instancia dadora de sentido*. Centro único sin diferencia: voz incuestionable sin diferencia. Por tal razón no tolera lo diferente, lo que difiera su interpretación e imposición. Cualquier manifestación que cuestione o deconstruya su estructura y su sentido trascendental (o por lo menos que lo intente hacer) debe ser exterminado. La institución arguye un discurso que se oculta a sí mismo y a los dominados todas sus paradojas, sus contradicciones.

Por tales razones se encarga de aplicar una fuerza coercitiva a todo aquello que la difiera. Su método es la censura, la represión y la forma como se ha implantado nunca ha carecido de dolor y sangre. La institución, situándose como origen y centro, necesita de representantes externos a su centro, para poder ser esa instancia. Necesita del exterior que somete para que la idea de centro se siga manteniendo intacta, aunque los representantes externos a su círculo jerárquico, sean violentados, reprimidos o heridos por el centro que representan.

Precisamente es esa una de las paradojas que oculta en su discurso porque el centro nunca ha existido sino como la exterioridad de otra exterioridad sometida, conquistada y denegada. Se le ha llamado centro al punto del dominador. Ese sentirse afectado por eso mismo que representa el afectado como censura no sólo para dirigirlo hacia sí mismo, sino también para perpetuarlo y dejarlo intacto, es precisamente ese darse miedo de ese miedo de uno mismo cuando se es parte de la institución, pero como representante externo a su hegemonía.

La institución es más fuerte cuando logra depositar y hacer válida la negación y participación del negado, de ahí que no quiere diferencias que la cuestionen, porque ahí se acaba su centro originario, impuesto por ella. Se puede concluir que la institución es una construcción cultural, violenta y coercitiva cuando se ven afectados sus intereses.

²⁶ Jacques Derrida. *El tiempo de una tesis, Deconstrucción y sus implicaciones conceptuales*, p. 8.

2.- La deconstrucción llama *metafísica occidental* a aquel pensamiento que tuvo sus raíces en mitos asirios, babilónicos, egipcios, hindús, griegos, hebreos llamándolos unidades míticas (mitemas). Los mitemas dieron lugar a una racionalidad del mito llamado *logos* por los griegos. Con la racionalización aparecen las unidades filosóficas (filosofemas). Su estructura de pensamiento es logocéntrica porque se centra y se centraliza en el origen, en el destino, en la verdad, en la esencia. Se autoerige como dios, como ley en una supuesta presencia *a priori* como pre-existencia, ocultando así su carácter de constructo cultural que defiende los intereses de algunos para tornarse incuestionable:

debe pensarse como una serie de sustituciones de centro a centro. El centro recibe, sucesivamente y de manera regulada, formas o nombres diferentes. La historia de la metafísica, como la historia de Occidente, sería la historia de esas metáforas y de esas metonimias. Su forma matriz sería –y se me perdonará aquí que sea tan poco demostrativo y tan elíptico, pero es para llegar más rápido a mi tema principal- la determinación del ser como *presencia* en todos los sentidos de la palabra. Se podría demostrar que todos los nombres de fundamento, del principio o del centro han designado siempre la invariante de una presencia (*eidos, arché, telos, energeia, ousía* [esencia, existencia, sustancia, sujeto], *aleteia*, transcendentalidad, consciencia, Dios, Hombre, etc.).²⁷

La metafísica occidental se estructura en forma desplazada y serial, en un pensamiento por oposición que se resiste a la diferencia que la disloque. Este pensamiento funciona como una llave para el entendimiento más básico: bueno-malo, arriba-abajo, vida-muerte, origen-destino, cuerpo-espíritu, divino-demoniaco, *logos-mitos*, similitud-diferencia, etc.

La cuestión y el problema de la metafísica es, en primer lugar, que este sistema de oposiciones fundamenta el logocentrismo de una institución, al tomarlo como *a priori*, como pre-existencia. Y sobre todo que no hay otra posibilidad de concebir, razonar o expresar que no sea utilizándola con su sistema de oposiciones, incluso en esta tesis. ¿Se está encerrado en el centro de la metafísica occidental y somos sus representantes acaso negados?

3.- El *fármakon* es ambivalente, vale ambos. Es ambiguo. Performa. Crea acontecimientos. Constata la diferencia, disloca el logocentrismo y su unidad en oposición. Disemina la *semilla* del *sentido*, del *semema*. Su significado en griego oscila entre cura, veneno, medicina, remedio, droga, contraveneno,

²⁷ Jacques Derrida. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*, p. 385.

poción, sortilegio, afrodisíaco, pócima, narcótico, antídoto, filtro, brebaje, desde luego, elixir, golpe, y pintura. No se deja asir. Es una sustancia sin sustancia única, siempre diferente a sí misma. No posee esencia, ni centro “lo propio del *fármakon* consiste en cierta inconsistencia, en cierta impropiedad y de que era no-idéntico consigo le permite ser vuelto contra sí mismo”²⁸. Ahí muestra su metamorfosis e incapacidad para dejarse institucionalizar.

Precisamente la deconstrucción de la metafísica occidental, la posibilidad de ser otro es el *fármakon*, puesto que diluye, transgrede, invierte, subvierte los límites que conectan, unen y unifican el sistema de oposiciones y, por lo tanto, la lógica logocéntrica de toda institución.

No une, disloca, difiere. Marca la diferencia, disocia lo que podría aparentar uno y lo mismo. Es desde la metafísica, como se deconstruye, se invierte y se desborda a sí misma, porque es un discurso logocéntrico que se esconde a sí mismo sus diferencias.

Y si se llegase a pensar que algo como el *fármakon* –o la escritura– lejos de ser dominada por esa oposición, inaugura una posibilidad sin dejarse comprender en ellos (...) si, por consiguiente, se llegase a pensar que la escritura como *fármakon* no se deja asignar simplemente un lugar en lo que ella sitúa, no se deja subsumir bajo los conceptos que a partir de ella se decida, no abandona más que su fantasma a la lógica, que no puede querer dominarla más que para proceder aún de ella misma, habría entonces que *plegar* a extraños movimientos lo que ni siquiera podría llamarse ya la lógica o el discurso²⁹

Lo que no se puede controlar más que para que suceda, lo que es siempre irreversible y siempre manifiesta su carácter de *arribante* (lo que llega diferente por más que se quiera controlar sus arribos), lo que dándose como elixir resultó medicina sin planearlo o veneno, o narcótico o antídoto, etc., ésa es la nocividad del *fármakon* o su beneficio. Su identidad no-idéntica.

4.- Aquí aludiré a la noción de *fantasma* y su sentido de “espanto” en *das Unheimliche*. Sigmund Freud arguye en su ensayo *Lo siniestro* que el ejemplo más notable (*stärksten Beispiel*) de lo siniestro es, porque en parte coincide con ello, su relación con lo espeluznante (*Grauenhaften*), con fantasmas (*Gespenster*), espíritus (*Geister*), con cadáveres (*Leichen*) y con la muerte (*der Tod*) porque es el pensamiento más arcaico que sigue necesitando la psique

²⁸ Jacques Derrida. “La farmacia de Platón”, en *Diseminación*, p. 179.

²⁹ *Ibidem*, pp. 154-155.

humana en dos vertientes. El regreso de los muertos (*Wiederkehr des Toten*) o lo que es lo mismo, la aparición de éstos; y, por consiguiente, he aquí la segunda vertiente, la inmortalidad, la vida después de la muerte.³⁰

En ese sentido explica que la expresión alemana “*ein unheimliches Haus*”³¹ no tiene parangón en otras lenguas que sólo la explican con un circunloquio como “una casa donde *espantan*” (*ein Haus: in dem es spukt*),³² acechada por fantasmas, a saber, una casa de aparecidos. Un lugar a donde regresan los muertos (*Wiederkehr der Toten*). Aquí se presenta la idea de la muerte, la relación con la muerte como el retorno de lo que ya no es, de lo que ya no puede ser, encontrando en el mito del regreso del muerto y de la inmortalidad su punto más representativo. En el *fantasma* percibimos esa presencia: la del ausente.

El *fantasma* y su acontecer son siempre intempestivos. Están fuera de tiempo por su iterabilidad manifiesta en la fugacidad inasible del presente. Así se presentan. Ahí radican en el lugar sin lugar de los difuntos que regresan. Se aparecen con la presencia de lo ausente. Tiene lugar lo que no tiene lugar. Está fuera de razón porque su *espectralidad* (la corporización fenoménica del fantasma) carece de la lógica racional. Esa será su lógica. Un *más allá* de la lógica.

La noción de *fantasma* en la deconstrucción es la lógica del asedio de una presencia sin presencia al acecho, de lo que ya *no es* y *sucede*. Una cuestión de repetición porque un fantasma “empieza por regresar”,³³ “No se pueden controlar sus idas y venidas”.³⁴ Siempre está al acecho espantando. Una y otra vez regresando.

Repetición y primera vez, es quizá la cuestión del acontecimiento como cuestión del fantasma: ¿qué es un fantasma?, ¿qué es la *efectividad* o la *presencia* de un espectro, es decir, de lo que parece permanecer inefectivo, virtual, inconsciente como un simulacro? ¿Hay *ahí* entre la cosa misma y el simulacro una oposición que se sostenga? Repetición y primera vez, pero también repetición y última vez, pues la *singularidad* de toda *primera vez* hace de ella también una *última vez*. Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez. Completamente distinta.³⁵

³⁰ Vid. Sigmund Freud. *Lo siniestro*, pp. 46-47. // *Das Unheimliche*, S. 71.

³¹ *Ibidem*, p. 46.

³² *Idem*.

³³ Jacques Derrida. *Espectros de Marx*, p. 25.

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

El acecho de *das Unheimliche* “figura como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez”³⁶. Es esta la lógica del asedio, del *fantasma* que siempre está por aparecer, por regresar, por reaparecer.

Además, el *fantasma* se espectraliza en la mente de quien lo conjura (ahuyenta y convida) quien lo proyecta sobre lo otro, los otros de sí mismo. “¡Hombre, espantan en tu cabeza!”,³⁷ señala Marx. Es el “*Es*” (el ello) propuesto por Freud. Algo extraño propio a lo que se le reprime en la cultura dominante de la institución. A lo que se le debe impedir su satisfacción y que encuentra una vía de escape, una forma satisfactoria que evada a la institución: *en secreto, a escondidas*. Y cuando es descubierta tiene lugar su *catarsis de terror*. *Das Unheimliche* sucede como una transgresión de un orden instaurado.

Esta es la escatología de los *rasgos subjetivos* de los personajes no tolerados por la institución. A los que su logocentrismo sataniza y que vuelven como fantasmas de sueños perdidos (coartados), de deseos olvidados, de ideas prohibidas, espantando y provocando un dolor del existir *así*.

Basta señalar que la noción de *fantasma* es más compleja de lo que hasta aquí he planteado, porque también implica la idea de que los sueños e ideales instaurados por la institución, que no la perjudican y sí la benefician, son así mismos espectrales. A estos últimos no se les reprime, se les alienta para sostener su hegemonía.

³⁶ *Ibidem*, p. 25.

³⁷ Karl Marx. Citado en *Espectros de Marx*, p. 192.

2.- DIE ROTE ROSE

Yo vi aquella flor azul, del color de los cielos
y roja como la sangre, y me acordé de nuestro
imposible amor
Gustavo Adolfo Bécquer, *Pensamientos*

Dos pasiones: el amor romántico y la ironía

El carácter siniestro del erotismo en *Die Elixiere des Teufels* tiene que ver con dos elementos típicamente románticos: el amor (*die romantische Liebe*) y la ironía (*die romantische Ironie*).

Para ello iniciaré con un análisis de los nombres de los tres personajes femeninos más importantes (Aurelia, Venus y Santa Rosalía) para esbozar el sentido *die rote Rose*.

Aurelia tiene sus raíces del latín *Aurelius*, nombre de una *gens* romana que proviene de la raíz indoeuropea *albs*, de la que también deriva *aurora*. *Albs* significa “claridad”, “mañana” (de ella procede la voz latina *ab aurea*, “la aurora tiñe el cielo cuando se levanta el sol”; la voz védica *usráh* “de la mañana”; la voz del antiguo alto alemán *ostar*, “oriente”; la raíz escandinava *elf*, *alf*, “elfo”, “el de la luz”; las voces hispánicas *alba*, *aurora*, “mañana”). *Aurelia* viene, a su vez, de *aurêa*, “áurea”, “de oro”, que se refiere al color dorado en el horizonte, al inicio del día o del atardecer. Por último es el sobrenombre que se le daba a Venus, la diosa latina de la belleza, del erotismo y del coito, *la de oro*.¹

Rosalía significa la fiesta de las rosas. Los romanos celebraban en el mes de mayo una fiesta anual en que se colgaban guirnaldas de rosas rojas en las

¹ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, pp. 41-42.

tumbas. Era un rito fúnebre. Por otra parte, alude a Santa Rosalía anacoreta del siglo XII, matrona de Palermo y protectora contra la peste.²

Profundizando en la ambivalencia del símbolo, la *rosa roja* era la flor consagrada a Venus, diosa, repito y tómesese en cuenta, del erotismo, de la belleza y del coito. Así la *rosa roja* se torna erótica. En la misma cultura romana estaba consagrada al culto de los muertos, en la fiesta de *Rosalía*. Es la *rosa de la muerte*. La tradición cristiana encontró en la *rosa roja* con espinas la imagen de los mártires, la rosa teñida con la sangre de dolor, la rosa que purifica, la rosa casta, la del castigo. Finalmente, en el Renacimiento las rosas rojas y principalmente sus espinas representaban las *penas de amor*.³

Así la *rosa roja* contiene diferentes sentidos: erotismo, muerte, castidad mediante el martirio y penas de amor. Ahora cito la novela para revelar el vínculo de Aurelia con la rosa roja.

Al inconsolable llanto de los hombres venía a unirse otro zumbido, y mi alma se preguntaba; “¿No es este el sueño profético que va a curar tus heridas sangrantes y va a aliviarte?”. En aquel mismo instante, en el rojo atardecer, en la lechosa niebla se destacó una figura enorme. Era Cristo, de cada una de sus heridas caía una gota como una perla. Y de nuevo la tierra se tiñó de rojo (...) “¿Seré yo, acaso, el único ser de la tierra que sea entregado al inconsolable y eterno tormento de los condenados?” Entre los arbustos se movió...una rosa, que encendida de rojo celeste alargó su cabeza y miró a Medardo con suave y angelical sonrisa. Su aroma le envolvió, era como la luz amarilla del puro éter primaveral. “No ha vencido el fuego, no hay lucha entre la luz y el fuego. El fuego es la palabra que ilumina a los pecadores”. Parecía como si la rosa hubiera pronunciado estas palabras, pero la rosa era una hermosísima doncella que, tocada con blanca túnica, con rosas entretejidas en su oscuro pelo, venía hacia mí. “¡Aurelia!” Un maravilloso perfume de rosas invadió mi habitación y, para engaño de mis sobreexcitados sentidos, creí divisar claramente la figura de Aurelia, que me contemplaba muy seria (...)

Ahora es cuando me di cuenta de las tentaciones del diablo y de mi debilidad pecadora. Corrí a rezar ante el altar de Santa Rosalía. Ninguna mortificación...ninguna penitencia tal como se hacía en el monasterio...

Zu jener trostslosen Klage der Menschen wurde das Summen, und meine Seele frug: „Ist das nicht der weissagende Traum, der sich auf deinen blutende Wunde heilend und tröstend legen will?“ -In den Augenblick brach der Pupurschimmer des Abendsrot durch des dünnern, farblosen Nebel, aber in ihn erhob sich eine hohe Gestalt. -Es war Christus, aus jener seiner Wunde perlte ein Tropfen Blut, und wiedergegeben war der Erde das Rot, (...) „Soll auf der ganzen weiten Erde, *ich, ich*, allein trostlos der ewigen Qual der Verdammten preisgegeben bleiben?“

² *Ibidem*, p. 208 // Ver el cuadro de Antón van Dyck, uno de los pintores favoritos de Hoffmann, *Virgen con el niño y los Santos Rosalía, Pedro y Pablo*, en tal cuadro el niño está colocando una corona de rosas rojas a Santa Rosalía y a un costado de ella hay una calavera, símbolo de su muerte.

³ Lucio Impelluso. *La naturaleza y sus símbolos*, pp. 118, 126.

Da regte er sich in den Büschen –eine Rose, von himmlischer Glut hoch gefärbt, streckte ihr Haupt empor und schaute den Medardus an mit englisch wildem Lächeln, um süßer Duft umfing ihn, und der Duft war das wunderbare Leuchten des reinsten Frühlingsäthers. “Nicht das Feuer hat gesiegt, kein Kampf zwischen Licht und Feuer. –Feuer ist das Wort, das den Sündigen erleuchte.“ –Es war, als hätte die Rose diese Worte gesprochen, aber die Rose war ein holdes Frauenbild. –Im weisen Gewande, Rose in das dunkle Haar geflochten, trat sie mir entgegen. –„Aurelie“, schrie ich auf, aus dem Traum erwachend; ein wunderbares Rosengeruch erfüllte die Zelle, und Täuschung meiner aufgeregten Sinne musst’ ich es wohl halten, als ich deutlich Aurelie Gestalt wahrzunehmen glaubte, wie sie mich mit ernsten Blicken anschau (..) –Nur erkannte ich die Versuchung des Teufels und meine sündige Schwachheit. Ich eilte herab und betete inbrünstig am Altar der heiligen Rosalia. –Keine Keistung –Keine Busse in Sinn Klosters.⁴

En una atmósfera religiosa y onírica teñida de rojo, envuelta en el tinte del ocaso y en la sangre de un mártir (Cristo que alude a la salvación del alma de los dolores del mundo –*Weltschmerzen*–), se materializa el símbolo de una flor, una *rosa roja*, que al mismo tiempo se torna en una mujer: Aurelia. Ella es la rosa que florece en la sangre del martirio, en la de las penas del mundo, pero sigue conservando ese aire de sensualidad que supone, esa fragancia a rosas: “Las tentaciones del diablo”. Tal es la revelación de Aurelia en cuanto a *rosa roja*, pero también el primer indicio de una profunda ironía que lacera un amor no placentero, según el desenlace del amor entre Medardo y Aurelia.

Lo revelado por el sueño consolida la semántica ya esclarecida de la rosa de Venus, de Santa Rosalía, a la de las penas de amor. Todos sus sentidos convergen en este símbolo que se abrirá paso en la novela como Aurelia.

¿Cuál es la relación entre Santa Rosalía con Venus al respecto de la ironía y del amor romántico?

En *Die Elixiere des Teufels*, se encuentra un pasaje narrado por el pintor Francesco en donde se lee:

Entonces se acordó de que hacía tiempo un monasterio de capuchinos le había hecho el encargo de pintar un cuadro de Santa Rosalía por buen precio. Puso manos a la obra, para obtener algo de dinero, pese a su aversión a los temas cristianos. Se le ocurrió pintar a la santa desnuda con el semblante de la Venus del cuadro (...) Un poderoso espíritu prevaleció sobre la vulgar mentira que se había apoderado de él. El rostro de un ángel del reino celestial empezó a dibujarse entre la niebla. Pero, como temeroso de estropear lo sagrado y así hacerse merecedor del castigo divino, Francesco no se atrevió a terminar el

⁴ E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, pp. 240-241 // *Die Elixiere des Teufels*, S. 1073. De ahora en adelante este será el formato que utilizaré para citar a la novela de Hoffmann, primero la versión en español, después en alemán y daré la referencia con el número de página en una sola nota.

semblante, y cubrió el bello cuerpo desnudo con los pliegues de una pudorosa túnica, especie de vestido granate con un manto azul celeste.

Da gedachte er, dass vor lange Zeit ihm ein Kapuzinerkonstler aufgetragen hatte, für einen hohen Preis das Bild der heiligen Rosalia zu malen, und er beschloss, das Werk, das er aus Abscheu gegen alle christlichen Heiligen nicht unternehmen wollte, nur zu schnell zu vollenden, um das Geld zu erhalten. Er gedachte die Heiligen nackt und in Form und Bildung des Gesichtes jenes Venusbilde gleich darzustellen (...) ein mächtiger Geist überwältigte den Geist der schnoden Lüge, der ihm beherrscht hatte. Das Gesicht eines Engels aus den hohen Himmelsreichen fing an, aus dünster Nebeln hervorzudämmern; aber als wie von scheuer Angst, das Heilige zu verletzen und dann den Strafgericht des Herrn zu erliegen, ergriffen, wagte Francesco nicht, das Gesicht zu vollenden, und um den nackt gezeichneten Körper legten in anmutigen Falten sich züchtige Gewänder, ein dunkelrotes Kleid und ein azurblauer Mantel.⁵

El pintor es el *Urvater* de Aurelia y Medardo, quien decide vender su arte para sobrevivir y prefiere pintar en el lienzo no sólo a Santa Rosalía sino también a Venus, para burlarse de los monjes capuchinos en sus narices. Con esta decisión plasma dos símbolos totalmente antitéticos en la obra de arte: castidad-coito; castigo-placer, Santa Rosalía-Venus. Mediante una obra de arte debido a la fuerza creadora del artista (*die Geisterkraft des Künstlers*) Venus y Santa Rosalía son fusionadas como una sola presencia en el lienzo, en la obra de arte.

Una unión irónica en el sentido romántico es la relación de opuestos a la que por fuerza creadora del artista se pretende atar y mantener en una unidad única. Friederich Schlegel define la ironía como “una síntesis absoluta de antítesis absolutas, del cambio perpetuo creado por sí mismo entre dos pensamientos contrapuestos”.⁶ Así se percibe la relación entre Venus y Santa Rosalía: ironía pura. ¿Cómo se desencadena esta relación irónica en Aurelia? Me remito a la novela una vez más. Unas páginas después en el mismo manuscrito se lee:

Entonces vio a la señora Venus, justo delante de su cuadro, haciéndole señas amigables. Saltó de su lecho y comenzó a pintar la cabeza de Santa Rosalía, pues pensaba copiar con fidelidad el maravilloso semblante de Venus (...) el semblante celestial se hacía cada vez más visible, y miró de pronto a Francesco con el brillo de unos ojos tan vivos, que él cayó a tierra como fulminado por un rayo.

Cuando recobró el sentido, se levantó trabajosamente sin atreverse a mirar el cuadro que tan terrible efecto le había causado se acercó a la mesa donde estaba el frasco del vino del doctor y bebió un buen trago. Recuperando sus

⁵ E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, p. 214 // *Die Elixiere des Teufels*, Sn. 1042-1043.

⁶ Friederich Schlegel. *Fragmentos*, p. 57.

fuerzas, volvió a mirar su cuadro, y vio que le sonreía pero no el rostro de Santa Rosalía sino de su amada Venus, con sensual y amorosa mirada. En el instante Francesco sintió una furia salvaje, frenética. Se puso a dar alaridos de loco deseo. Se acordó de Pigmalión (...) y lo mismo que él suplico a Venus que insuflara vida a su cuadro. Muy pronto tuvo la sensación de que el cuadro comenzaba a moverse, pero cuando quiso abrazarlo vio que únicamente era un lienzo muerto (...)

Así pasó Francesco dos días y dos noches. Al tercero, encontrándose inmóvil, como una estatua, delante del cuadro, se abrió la puerta de su cuarto y oyó a sus espaldas un rumor como ropaje de mujer. Volvióse y vio a una señora que reconoció al instante como el original de su cuadro (...) Y hasta sintió miedo cuando al mirar la pintura vio que era el reflejo de la mujer extraña.

Da erblickte er Frau Venus, dicht vor dem Bilde stehend und ihm freundlich zuwinkend. Er sprang auf seinen Lager und begann auf dem Kopfe der heiligen Rosalia zu malen, weil er nur der Frau Venus reizendes Angesichts ganz getreulich abzukonterfeien gedachte (...) kam das himmlische Antlitz der Heiligen immer sichtbarlicher zum Vorschein und blickte der Francesko plötzlich solche lebendigen strahlenden Augen an, dass er, wie von einem herabfahrenden Blitze tödlich getroffen, zu Boden stürzte. Als er wieder nur etwas weniges seiner Sinnen mächtig worden, richtete er sich mühsam in die Höhe, er wagte jedoch nicht, nach dem Bilde, das ihm zu schrecklich worden, hinzublicken, sondern schlich mit gesenken Haupte nach dem Tische, auf dem Doktor Weinflasche stand, aus dem er einen tüchtigen Zug tat. Da war Francesko wieder ganz erkräftigt, er schaute nach seinem Bilde, es stand, bis auf den letzten Pinselstrich vollendet, vor ihm, nicht das Antlitz der heiligen Rosalia, sondern das geliebte Venusbilde lachte ihn mit üppigem Liebesblicke an. In diesem Augenblick wurde Francesko vom wilden frevelichen Trieben entzündet. Er heulte mit wahnsinniger Begier, er gedachte das heidnische Bildhauers Pygmalion (...) und flehte so wie er zur Frau Venus, dass sie seinen Bilde Leben einhauchen möge. Bald war es ihm auch, als finge das Bilde an sich regen, doch als er es in seine Arme fassen wollte, sah er wohl, dass es tote Leidwande geblieben (...) Schon zwei Tage und zwei Nächte hatte es Francesko so getrieben; am dritten Tag, als er wie eine erstarrte Bildsäule vor dem Bild stand, ging die Türe seines Gemachs auf, und es rauschte hinter ihm wie mit weiblichen Gewändern. Er drehte sich um und erblickt ein Weib, das er für das Original seines Bildes erkannte (...) und es wandelte ihn beinahe ein Grausen an, wenn er das Gemälde ansah, das nun wie eine getreuliche Abspiegelung des fremden Weibs erschien.⁷

Se consuma la ironía en el hecho de que aparentemente, y esto es muy hoffmanniano, con el concepto de *die Wahrscheinlichkeit* (verosimilitud), la obra de arte cobra vida más allá del cuadro. El carácter más perfecto y subjetivamente ideal de la mujer se transfigura en verdadero, traspasando con ello las barreras de lo ideal de la obra de arte insertándose en la cruda realidad. La mujer del cuadro adquiere vida con la invocación suplicante del artista y, sobre todo, con su arte cual Pigmalión cuando pidió a Venus que le obsequiara vida a Galatea.

⁷ *Ibidem*, p. 216 // *Ibidem*, Sn. 1045-1046.

El pintor inyecta a la mujer del lienzo una vividez tan nítida y, a la vez, tan aterradora que su vuelve real frente a su creador y al mismo tiempo su presencia pone en juego el carácter irónico de su esencia, que hereda a sus vástagos.

De esa mujer extraña, angustiosamente idéntica en todos sentidos a la del lienzo, se enamora el pintor. Cae en su propia burla, he ahí otra manifestación de la ironía romántica. El artista se ve engañado por la perfección de su obra. Medardo y Aurelia descienden de la mujer extraña del cuadro. Ambos se debaten entre la vida monacal y el deseo inextinguible de amarse. Ambos sufren a flor de piel las espinas de la rosa roja: las penas de amor –*der Weltschmerz*– que ello implica: seducción y censura.

Al respecto de *die Wahrscheinlichkeit*, sobre la obra de arte que cobra vida, basta señalar que mientras el pintor afirma que la mujer del lienzo y la mujer extraña que se presenta ante él en su taller son la misma, ésta última dice que ya lo conocía, cuando lo veía frecuentar el taller de Leonardo da Vinci. Pero precisamente la mujer del lienzo es el fiel recuerdo de una Venus que Francesco admiró en el taller de su maestro; y la extraña mujer es el fiel retrato de la del cuadro.

Puedo concluir que en Aurelia y Medardo se acentúa ese carácter antitético de la mujer del cuadro, puesto que es su *Urmutter*. De ahí que no hay que pasar por alto el hecho de que la primera vez que Aurelia aparece ante Medardo es *a los rayos dorados de la aurora: como la de oro*. En esa ocasión Aurelia se revela en la novela vestida con el mismo atuendo que la Venus-Santa Rosalía en el cuadro de Francesco “*ein dunkelrotes Kleid und ein azurblauer Mantel*”. Mostrando en todo momento esa presencia irónica de su carácter como personaje en la novela. Los colores de su vestimenta ya nos hablan de una tradición romántica que se percibe en el epígrafe de Gustavo Adolfo Bécquer, cuando el más puro ideal romántico, *die blaue Blume* (la flor azul) de Novalis, se tiñe de rojo con la sangre del deseo y de las penas de amor. Así es como se va transfigurando la ironía en la *rosa roja*. Sin embargo aún no se ha despojado de todos sus velos, porque la ironía nos sigue revelando un conocimiento profundo. ¿Qué conocimiento nos revela la ironía en la *rosa roja*?

En la imposibilidad de Venus-Santa Rosalía, erotismo-castidad, placer-castigo, pero también realidad-arte; en la ambivalencia de los sentimientos e intereses de Aurelia y Medardo conjugados en las contradicciones señaladas se yerguen la ironía misma y el amor romántico -la segunda pasión- y con éste: las penas de amor y, finalmente, la *rosa de la muerte*.

El amor romántico adquiere vida por la fuerza creativa del artista, pero al ser sólo una creación en el plano artístico también se ve destruido por la misma fuerza creativa al quererlo poseer en la realidad. Se desvanece su carácter perfecto ante la realidad.

Es ese bello, sublime amor totalmente *pasional* condensado en el arte que esconde algo *siniestro (unheimlich)* tras su velo artístico y que trae consigo el *Weltschmerz*, el dolor del existir, del ser, las penas de amor; al develarse en *ese amor que no se da, o que si se da termina en tragedia, o que ni se da y termina en tragedia*.

Schlegel afirmaba que “la verdadera ironía es la ironía del amor”, (*Die wahre Ironie ist die Ironie der Liebe*),⁸ porque surge del aparente sentimiento de finitud y limitación, pero en el fondo como verdadero amor es el sentimiento del infinito. La ironía nos devela que lo absoluto del amor romántico nunca se da más que en la muerte, porque ahí se yergue lo único eterno, infinito e inmensurable, una vez que se consume la vida, en la muerte el amor se torna inmensurable... infinito. Pensamiento que se percibe en Novalis (*Heinrich von Ofterdingen* y *Die Hymnen an die Nacht*)

En ese sentido Ludwig Tieck afirmaba que “En la muerte el amor es lo más dulce; para los vivos la muerte es una noche de bodas”, (*Im Tode ist die Liebe am süßesten; für den Lebenden ist der Tod eine Brautnacht*).⁹ Ahora veremos la toma de postura del amor romántico como inexorable ironía en la novela:

¿Qué vida no guarda celosamente, en lo más profundo de su ser, el secreto del amor? Quienquiera que seas tú, lector, cuando en el futuro leas estas líneas trata de evocar maravillosos tiempos y a la encantadora criatura que sale a tu encuentro, como si fuera el espíritu del amor mismo. Entonces creías que sólo en ella encontrarías el sentido del universo. ¿Recuerdas aún como los manantiales, la floresta y el nocturno viento acariciador te hablaban de su amor? ¿Recuerdas como las flores te miraban con sus ojos claros, te saludaban y besaban? Ella

⁸ Friedrich Schlegel. Citado en *Die deutsche Romantik*, Gehard Stenzel, S. 525.

⁹ Ludwig Tieck. Citado en *Die Romantik*, Ricarda Huch, S. 236.

aparecía entonces, quería ser toda tuya. Tú la abrazabas con ardiente pasión, y te parecía que, lejos de la tierra, te consumías con ardiente anhelo.

Pero el misterio no pudo consagrarse; un poder oscuro tiraba de ti, con fuerza hacía la tierra, cuando tratabas de volar con ella hacía el más allá que te habían prometido. Antes de que pudieras tener una esperanza ya la habías perdido (...) sólo se oía el llanto desesperado del solitario que lloraba amargamente en el seco desierto.

(...) Si alguna vez has padecido este dolor podrás comprender el inconsolable llanto del encanecido monje que en una oscura celda riega, con lágrimas de sangre, la dura yacija, al recordar el tiempo esplendoroso de su amor (...) Pero también tú, tú que eres mi amigo, crees que la mayor bienaventuranza del amor, la consumación del secreto, sólo se realiza en la muerte (...) también para nosotros la muerte es la consagración del amor.

In wessen Leben ging nicht einmal das wunderbare, in tiefster Brüst bewahrte Geheimnis der Liebe auf! –Wer du auch sein magst, der du künftig diese Blätter liesest, rufe der jene höchste Sonnenzeit zurück, schau noch einmal das holde Frauenbild, das, der Geist der Liebe selbst, dir entgegentrat. Da glaubtest du ja nu in *ihr* dich, dein höheres Sein, zu erkennen. Weiss du noch, wie die raschenden Quellen, die flüsternden Büsche, wie der kosenden Abendwind von ihr, von deiner Liebe so vernehmlich zu dir sprechen? Siehst du es noch, wie die Blumen dich mit hellen, freundliche Augen anblickten, Gruss und Kuss von ihr bringend? –Und sie kam, sie wollte dein sein ganz und gar. Du umfingst sie voll glühenden Verlanges und wolltest, losgelöst von der Erde, auflodern in inbrünstiger Sehnsucht! –Aber der Mysterium blieb unerfüllt, eine finstre Macht zog stark und gewaltig dich zur Erde nieder, als du dich aufschwingen wolltest mit ihr zu den fernen Jenseits, das dir verheissen. Noch ehe du zu hoffen wagtest, hattest du sie verloren, (...) und nur die hoffnungslose Klage des Einsamen achzte grauenvoll durch die dünstre Einöde (...) Hat dich je solche namenloser Schmerz zermalmt, so stimme ein in den trostlosen Jammer des ergrauten Mönchs, der in finstre Zelle, der Sonnenzeit seiner Liebe gedenkend, das harte Lager mit blutigen Tränen netzt, (...) Aber auch du, du mir in inneren Verwandter auch du glaubst es, dass der Liebe höchste Seligkeit, die Erfüllung des Geheimnissen im Tode aufgeht (...) ist uns ja auch der Tod das Weihfest der Liebe.¹⁰

De aquí corroboro la ironía de la *die rote Rose* y su juego erótico dentro de la lógica del amor romántico, es decir, que la consagración, incluso consumación, del amor se revela en la *rosa roja* con la muerte, con la destrucción de la amada, el ocaso rojo *de la del alba*. El cortejo erótico del monje a la amada se vuelve hacia el final de la novela en cortejo fúnebre. He ahí toda una poética romántica trasfigurada en un símbolo, *die rote Rose*, como repuesta muda y estéril ante la hostilidad de una institución represora.

¹⁰ E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, pp. 148-149 // *Die Elixiere des Teufels*, S. 968.

Primer análisis: La aparición de Aurelia al alba

Aurelia bajó la cabeza. Tendida en el sofá voluptuosa
se dibujaban las formas turgentes de su cuerpo juvenil.
Mis ojos codiciosos se deleitaban en la contemplación
de sus infinitos encantos.

E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*

San Benedictino satisfizo sus deseos
arrojándose a una cama de ortigas.
No existe más perversión sexual
que el celibato,

Halldor Kiljan Laxness, *La base atómica*

Lo siniestro del impulso erótico muestra a Medardo el conflicto intrapsíquico entre la imposición ideológica mediante la cultura del convento y sus *rasgos de subjetividad*. Le hace sentir a flor de piel la suavidad de los pétalos de la *rosa roja* y el áspero color de sus espinas. Vemos conjurada (convidada y ahuyentada) a Venus y a Santa Rosalía en dos pasiones románticas: ironía y amor románticos. Cito la novela para develar *lo siniestro* del erotismo en el monje enclaustrado:

La luz del alba se filtraba con sus rayos multicolores a través de los ventanales de la iglesia del monasterio. Solitario y sumido en profundos pensamientos, yo estaba sentado en el confesionario; sólo oía resonar los pasos del hermano lego que limpiaba la iglesia. De repente, oí un murmullo a mi lado y ví a una doncella delgada de gran estatura que, vestida de manera extraña y con un velo que le cubría el rostro, se acercaba a mí con intención de confesarse, después de atravesar la puerta lateral. Se movía con gracia indescriptible y, mientras se arrodillaba, un profundo suspiro se escapó de su pecho. Sentí su respiración ardiente y noté como si me sofocase un hechizo embriagador antes de que comenzara a hablar (...) Cada una de sus palabras me producía gran emoción, ya que confesaba un amor prohibido, contra el que luchaba en vano desde hacía mucho tiempo, y que este amor era tanto más pecaminoso, cuanto que el amado estaba sujeto para siempre por vínculos sagrados. Luego reconocí que, presa de su locura por su terrible desesperación, había maldecido tales vínculos...Se detuvo, pues un torrente de lágrimas estuvo a punto de ahogar sus palabras, y luego exclamó: “¡Tú mismo, Medardo, tú mismo eres la persona a quien adoro [“a quien yo amo indeciblemente”, para que coincida con la versión de Aurelia en la carta destinada a la Abadesa] !”

Entré en tal estado de tensión nerviosa que parecía que iba a sufrir un ataque. Me sentía fuera de mí; un sentimiento desconocido desgarraba mi pecho.” ¡Verle, verle -decía ella- estrecharle entre mis brazos, y luego morir de pena y de placer! ¡Un instante de felicidad y luego el martirio del infierno!” Calló, pero yo la oía respirar entrecortadamente.

Haciendo un esfuerzo penoso, de desesperación salvaje, logre dominarme, aunque no sé lo que hice. Únicamente recuerdo que permanecí silencioso. Ella se levantó y se alejó. Mientras yo me cubría los ojos con mi pañuelo, y, como paralizado e inconsciente permanecía en el confesionario.

(...) A partir de aquel momento, ¡que diferente me parecía todo!, ¡qué estúpidos y vanos mis esfuerzos! No había visto el rostro de la desconocida. Sin embargo, ella estaba en mi interior y me contemplaba con sus maravillosos ojos azul oscuro que derramaban lágrimas como perlas, que a su vez caían en mi alma como braza ardiente, encendiendo un fuego que no era capaz de apagar ninguna oración ni rezo. Trate de dominarlo, golpeándome con los cilicios hasta hacerme sangre, para huir de la eterna condenación que me amenazaba, ya que el fuego ardiente que había prendido en mí la desconocida despertaba en mí deseos pecaminosos, como nunca había sentido. Pero era incapaz de librarme de esa pena tan placentera.

En nuestra iglesia había un altar consagrado a Santa Rosalía, y su maravillosa imagen representaba el momento preciso en que recibía la muerte por martirio...Era igual que mi amada, la reconocí en ella. Hasta su vestido parecía idéntico a la vestimenta que llevaba la desconocida...Al descubrirlo permanecí un rato como si la locura se hubiese apoderado de mí. Mis desesperados gritos eran tan espantosos que los monjes, aterrorizados, se apartaban de mí.

Aún en los momentos de tranquilidad en que paseaba por el jardín del monasterio, arriba y abajo, veía su imagen siempre a lo lejos. Luego se acercaba entre las frondas, salía de los arroyos, se cernía sobre las praderas floridas: ¡por todas partes ella, sólo ella!...¡Maldije mis votos, mi existencia! Quería salir al mundo en su busca, y no descansar hasta encontrarla, deseaba comprarla aunque el precio fuese la perdición de mi alma.

(...) En apariencia estuve más tranquilo, aunque en lo más hondo de mi ser me consumía la maldita llama. No dormía, no descansaba. Me sentía perseguido por su mirada, hasta cuando estaba en el duro lecho y entonces clamaba al Santo [*a los Santos, se lee en la versión en alemán,*] para pedirle, no que me salvase de la imagen seductora que se cernía en torno mío, no que guardase mi alma de la eterna condenación. ¡No!...Sino para pedirle que me concediera a aquella mujer y me permitiera quebrantar mi juramento. ¡Para que me concediese libertad para la caída pecadora!

Das Morgenlicht brach in farbichten Strahlen durch die bunten Fenster der Klosterkirche; einsam und in tiefe Gedanken versunken, saß ich im Beichtstuhl; nur die Tritte des dienenden Laienbruders, der die Kirche reinigte, hallten durch das Gewölbe. Da rauschte es in meiner Nähe, und ich erblickte ein großes schlankes Frauenzimmer, auf fremdartige Weise gekleidet, einen Schleier über das Gesicht gehängt, die, durch die Seitenpforte hereingetreten, sich mir nahte, um zu beichten. Sie bewegte sich mit unbeschreiblicher Anmut, sie kniete nieder, ein tiefer Seufzer entfloß ihrer Brust, ich fühlte ihren glühenden Atem, es war, als umstricke mich ein betäubender Zauber, noch ehe sie sprach! (...) Jedes ihrer Worte griff in meine Brust, als sie bekannte, wie sie eine verbotene Liebe hege, die sie schon seit langer Zeit vergebens bekämpfe, und daß diese Liebe um so sündlicher sei, als den Geliebten heilige Bande auf ewig fesselten; aber im Wahnsinn hoffnungsloser Verzweiflung habe sie diesen Banden schon geflucht. - Sie stockte - mit einem Tränenstrom, der die Worte beinahe erstickte, brach sie los: »Du selbst - du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe!« - Wie im tödenden Krampf zuckten alle meine Nerven, ich war außer mir selbst, ein nie gekanntes Gefühl zerriß meine Brust, sie sehen, sie an mich drücken - vergehen vor Wonne und Qual, eine Minute dieser Seligkeit für ewige Marter der Hölle! - Sie schwieg, aber ich hörte sie tief atmen. - In einer Art wilder Verzweiflung raffte ich mich gewaltsam zusammen, was ich gesprochen, weiß ich

nicht mehr, aber ich nahm wahr, daß sie schweigend aufstand und sich entfernte, während ich das Tuch fest vor die Augen drückte und wie erstarrt, bewußtlos im Beichtstuhle sitzen blieb.

(...)Wie so ganz anders erschien mir jetzt alles, wie töricht, wie schal mein ganzes Streben. - Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen, und doch lebte sie in meinem Innern und blickte mich an mit holdseligen dunkelblauen Augen, in denen Tränen perlten, die wie mit verzehrender Glut in meine Seele fielen und die Flamme entzündeten, die kein Gebet, keine Bußübung mehr dämpfte. Denn diese unternahm ich, mich züchtigend bis aufs Blut mit dem Knotenstrick, um der ewigen Verdammnis zu entgehen, die mir drohte, da oft jenes Feuer, das das fremde Weib in mich geworfen, die sündlichsten Begierden, welche sonst mir unbekannt geblieben, erregte, so daß ich mich nicht zu retten wußte vor wollüstiger Qual.

Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. - Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich. Da lag ich stundenlang, wie von verderblichem Wahnsinn befangen, niedergeworfen auf den Stufen des Altars und stieß heulende entsetzliche Töne der Verzweiflung aus, daß die Mönche sich entsetzten und scheu von mir wichen. - In ruhigeren Augenblicken lief ich im Klostergarten auf und ab, in duftiger Ferne sah ich sie wandeln, sie trat aus den Gebüsch, sie stieg empor aus den Quellen, sie schwebte auf blumichter Wiese, überall nur sie, nur sie! - Da verwünschte ich mein Gelübde, mein Dasein! - Hinaus in die Welt wollte ich und nicht rasten, bis ich sie gefunden, sie erkaufen mit dem Heil meiner Seele. Es gelang mir endlich wenigstens, mich in den Ausbrüchen meines den Brüdern und dem Prior unerklärlichen Wahnsinns zu mäßigen, ich konnte ruhiger scheinen, aber immer tiefer ins Innere hinein zehrte die verderbliche Flamme. Kein Schlaf! - Keine Ruhe! - Von ihrem Bilde verfolgt, wälzte ich mich auf dem harten Lager und rief die Heiligen an, nicht, mich zu retten von dem verführerischen Gaukelbilde, das mich umschwebte, nicht, meine Seele zu bewahren vor ewiger Verdammnis, nein! - mir das Weib zu geben, meinen Schwur zu lösen, mir Freiheit zu schenken zum sündigen Abfall!¹¹

A la aurora aparece Aurelia. *La de oro* ingresa al convento y con ello se pone en escena el conflicto. Los secretos oscuros del convento se ven iluminados por la luz de Venus. La silueta sensual de una doncella vestida como Santa Rosalía en el cuadro del martirio, primer indicio, y cubierto el rostro con un velo, segundo, son desde luego alegóricos. Ambos erizan la piel del monje y reviven en su interior el instinto sexual. Tras el velo yace la *rosa roja*, amor siniestro... disputa entre Venus y Santa Rosalía, ironía. Tras el hábito del monje yace un fuego furtivo: "ella estaba en mi interior y me contemplaba con sus maravillosos ojos azul oscuro que derramaban lágrimas como perlas, que a su vez caían en mi alma como braza ardiente, encendiendo un fuego que no era capaz de apagar ninguna oración ni rezo."

¹¹ E. T. A. Hoffmann. *Los elixieres del diablo*, pp. 43-45 // *Die Elixiere des Teufels*, Sn. 862-863.

De un lado del confesionario se encuentra arrodillada Aurelia develando un secreto, al otro lado se haya el monje, quien alienta el deseo de la doncella “¡Tú mismo, Medardo, tú mismo eres la persona a quien adoro [*a quien yo amo indeciblemente*]...!” El monje se siente atraído por la rosa de Venus, pero es monje y en él subyace el carácter de la Santa: castidad. Ambos se ven en una desgarrante encrucijada: deseo, amor prohibido, *rasgos de subjetividad* (volitivos, eróticos) censurados, amor romántico e ironía. La doncella sale del convento. Lo abandona, el monje se queda resguardado por sus muros...y su ideología. Ha sido herido por el velo de Venus, el instinto sexual despierta: “el fuego ardiente que había prendido en mí la desconocida despertaba en mí deseos pecaminosos, como nunca había sentido. Pero era incapaz de librarme de esa pena tan placentera.”

El factor reprimido es el instinto sexual que subyace en Medardo y que se devela con la doncella en el confesionario, con su bello rostro de ojos azules detrás del velo, con sus palabras emitidas en una voz afrodisíaca confesando el deseo irresistible de un amor prohibido,: “Se movía con gracia indescriptible y, mientras se arrodillaba, un profundo suspiro se escapó de su pecho. Sentí su respiración ardiente y noté como si me sofocase un hechizo embriagador”.

Este *rasgo de subjetividad* ceñido por el hábito monacal reclama su existencia denegada por la ideología del convento. La institución de la castidad y su logocentrismo ven en el deseo sexual una amenaza, la eterna condena, provocando el conflicto intrapsíquico de un impulso instintivo y una construcción cultural al no ser armónicas “en lo más hondo de mi ser me consumía la maldita llama. No dormía, no descansaba. Me sentía perseguido por su mirada.”

Lo paradójico es que el monje capuchino que, con su renuncia al mundo, en lugar de sofocar con el espíritu divino como *factor represor* el deseo sexual de una creyente, de Aurelia, se convierte en la fuente y la intensificación del deseo, él mismo es el factor que provoca el impulso sexual, y no solamente eso, sino que se ve arrastrado por una atracción tan intensa, como la de Aurelia, por la propia Aurelia. Debiendo dar el remedio contra las penas de

amor, contra los pétalos rojos de la rosa, da un veneno (*venenum malum*)¹² y a su vez se ve envenenado él mismo por Venus, por la belleza de Aurelia.

En la intención de dominar el deseo por la hermosa doncella y, más aún, de reprimirlo, en la intención de impedir su manifestación se deja ver el *factor represor* llevado a cabo por Medardo contra sí mismo y en contra de la doncella del rostro velado: “Trate de dominarlo, golpeándome con los cilicios hasta hacerme sangre, para huir de la eterna condenación que me amenazaba”. El ámbito oscuro y asfixiante del convento, sus leyes internas, el voto de castidad que pesa en la conciencia y que vemos representado en el hábito monacal, en esa actitud de renuncia al instinto; al igual que los demás monjes y que el prior juegan, todos ellos, un papel sigiloso, amparados en la oscuridad del convento como *factor represor*. El *factor represario* lo percibimos en Medardo.

Medardo al hacer el voto de castidad niega una parte de sí mismo, un *rasgo de subjetividad*. Ese rasgo al serle necesario no se deja eliminar. Busca y encuentra una forma de volver. Se haya al acecho desde los abismos de su ser. El instinto reclama su derecho a existir. Y cuando se presenta la posibilidad de su manifestación, regresa. Al ser negado por el voto de castidad, de manera simbólica se le manda a la tumba y a la vez se le sataniza. Sin embargo como *fantasma* regresa del destierro y su presencia no grata revela que nunca se le dejó de necesitar. Pone en tela de juicio la identidad del monje porque lo contradice, lo hace desear lo no deseado, lo saca de quicio, pues él tiene que permanecer casto, castigarse para ser casto, puro, y el deseo le demuestra que ni el castigo ni la oración tienen la fuerza para eliminar algo secreto que desea más: a Aurelia, “¡Maldije mis votos, mi existencia! Quería salir al mundo en su busca, y no descansar hasta encontrarla, deseaba comprarla aunque el precio fuese la perdición de mi alma (...)!”

¹² *Venenum* en latín tiene una gran variedad de sentidos, de entre ellos destacaré el de embrujo, afrodisíaco, remedio, droga, cura y antecedido de *malum* es lo que se entiende comúnmente -es decir de manera impuesta por un sentido- como veneno, pero también es aliento de sal, espuma de mar. Un mitema relata que Venus nació de la espuma del mar, y según Bréal, *Mélanges de la société linguistique*, t. III, p. 410, citado por Derrida en “La farmacia de Platón” p. 199n, la etimología de *Venus* se relaciona con la de *venenum*. Cuando se dice Venus se refiere a la diosa de la belleza, del erotismo, del impulso erótico, pero en relación metonímica una Venus es una mujer hermosa y también el acto sexual. En ese sentido Venus como belleza y como coito sería un veneno o una cura, un *pharmakon*.

Desear a Aurelia y ser casto al mismo tiempo es la ironía de dos pensamientos contradictorios contenidos en una unidad única que nos revela un conocimiento profundo: un *rasgo de subjetividad* que creía ajeno, pero que en realidad le es propio y lo hace sentirse extraño. De ahí se entiende la forma en que describe sus sentimientos: “Me sentía fuera de mí; un sentimiento desconocido desgarraba mi pecho”, “Entre en tal estado de tensión nerviosa que parecía que iba a sufrir un ataque.”

¿Por qué razón se da el estado de tensión? Porque se ve seducido por la rosa de Venus queriendo ser fiel a Santa Rosalía, porque la doncella también lo desea, lo ama a sabiendas del amor prohibido. Y precisamente en el punto del amor prohibido percibimos la invasión de la orden monacal, su ideología y el conflicto que ésta sitúa en el monje y la doncella, al instituir el deseo en el monje y por el monje como amor prohibido, *factor represor*. Ahí se da la censura y también el espanto del deseo, ahí lo erótico que lo sigue siendo se torna desgarrante y tiene esa fuerte presencia de *terror de sí mismo*, ahí posee la doble coerción: se le ahuyenta y se le convida, seduce y espanta. Lo erótico espanta porque un discurso monacal lo ha satanizado, ahí tenemos otro factor: *el medio represor*.

El *medio represor* se articula y comienza a funcionar cuando lo erótico se ve satanizado en esa impostura del signo. El deseo causa miedo porque implica transgresión, castigo, emparedamiento, pecado, condena, destrucción del cuerpo; “la eterna condenación”, y en un plano más metafísico, destrucción del alma. He ahí la impostura de la institución, su logocentrismo. Pero no sólo espanta y seduce. Se necesita y está por regresar de la represión. Siempre está por franquear la puerta de la censura. Se torna *fantasma* atemorizante pues su presencia trae consigo el castigo, pero seduce pues en el fondo, se desea. Con la aparición del *fantasma* del instinto erótico se nos presenta la *catarsis de terror*, una fuga a la represión.

El *fantasma* aterriza y siempre está al acecho. Después de una primera vez lo reprimido siempre vuelve: “Me sentía perseguido por su mirada”, “veía su imagen siempre a lo lejos. Luego se acercaba entre las frondas, salía de los arroyos, se cernía sobre las praderas floridas: ¡por todas partes ella, sólo ella!”

¿Cómo justificar ante el prior y los hermanos del convento, ante los feligreses, sus alaridos de terror como un cortejo macabro y sensual hacia Aurelia, cuando de pie ante el altar de Santa Rosalía sus ojos torvos se posan en el cuadro de la Santa? Presenciamos ahí la *catarsis de terror*, la fuga a la coerción del erotismo. La *catarsis de terror* esboza su mueca sombría en alaridos que impiden los rezos de los otros monjes y los feligreses, que erizan la piel. En vez de palabras tiernas y sensuales en voz baja al oído de la amada retumban sus alaridos en las oscuras bóvedas del convento. Con la *catarsis de terror lo sagrado* se torna *lascivo*. Ante los ojos del monje, sensuales, danzan Santa Rosalía y Venus al son del deseo y de la prohibición en el lienzo del martirio.

Es que Medardo ni está pidiendo milagros a Santa Rosalía ni la está adorando, no que va. La está deseando, quiere correrle el velo que decía Clemens Brentano.¹³ La quiere desnudar. ¿Cómo justificar que no sólo el monje esté enamorado, sino que ha enloquecido ante la fiel imagen del lienzo de Venus-Santa Rosalía, ante Aurelia?

La violación al voto de castidad implica la pena de emparedamiento, el monje lo sabe, el prior lo sabe. El secreto ha sido develado, el instinto reclama su derecho a ser y el monje se ve perseguido por la belleza de Aurelia y el temor al castigo. Ha sido develado lo oculto y reprimido de Medardo, de golpe se le muestra una faz sensual y aterradora. Es el bello rostro de Aurelia tras el velo. La presencia sensual de Aurelia se torna *siniestra*: la *rosa roja* así se manifiesta.

En la encrucijada entre las leyes del convento y sus propios deseos se ve desgarrado Medardo, a bordo ya de la locura, por la diatriba entre la castidad y el deseo. Se percibe ahí el malestar de la cultura que implica la represión de los instintos para que sigan funcionando las leyes del sistema social según le conviene a quien las establece. Ahí donde lo psicológico y subjetivo de Medardo y la ideología del convento se encuentran en disputa por existir uno sobre otro, ahí mismo se establece y acontece *lo siniestro*.

¹³ Existe el tópico de que levantar el velo de Isis permitía saber la verdad de la cosas, en ese sentido Clemens Brentano afirmaba mordazmente sobre los sabios: “decís que levantáis el velo de Isis, pero sólo levantáis sus faldas”, citado en *Los discípulos de Sais*, p. 17.

Su actitud ante la imagen de Santa Rosalía, se puede entender de más de una manera, ha sido poseído por el diablo, la rosa de Venus es diabólica para los defensores de la rosa de Santa Rosalía, por lo tanto es necesario exorcizar a Medardo, emparedarlo o expulsarlo de la comunidad según las leyes propias del convento. Finalmente se decide lo último. Se le encarga una misión clandestina a Roma, que pone en riesgo su vida. Es prácticamente una forma muy sutil de mandarlo a la muerte. Abiertas las puertas del convento el monje va en busca de la amada y al mismo tiempo se va dirigiendo a Roma. Se dirige al bosque, va en busca de la *rosa roja*, para arrancarla y guardarla en la oscuridad de su hábito.

Segundo análisis: La carta a la Abadesa, se revelan los secretos de Aurelia

Por el misterio de la rosa
Jorge Luis Borges, *Otro poema de los dones*

En la siguiente cita me inmerso en el análisis de *lo siniestro* en Aurelia, a través de su psique, sus sentimientos, sus deseos, sus opiniones, sus temores, a saber, sus *rasgos de subjetividad*.

A pesar de todo, no podía librarme del amor al monje, que ardía en lo más hondo de mi ser. Sólo entonces supe la existencia del amor prohibido...El miedo luchaba con otro sentimiento que invadía mi pecho, y esta lucha me seducía enormemente. A menudo, cuando estaba al lado de un hombre se apoderaba de mí la inquietud [*“ein unheimliches Gefühl”, un sentimiento siniestro, se lee en la versión alemana*]; tenía de pronto la sensación de que el monje me iba a arrastrar a la perdición.

(...) Vivía llena de presentimientos y de sueños. En vano procuraba desterrar de mi mente la imagen del monje. Infeliz de mí, no podía rechazar el amor pecaminoso que sentía por aquel consagrado a Dios.

Cierto día visitó a mi padre un sacerdote asiduo de nuestra casa. Se explayó prolijamente sobre las múltiples tentaciones de que se valía el diablo, y algunas chispas cayeron en mi alma al describir el clérigo, el desesperado estado de los jóvenes cuando el malo se abría camino hacia ellos y sólo encontraba una débil resistencia. (...)

Esta memorable conversación me decidió a buscar el consuelo de la Iglesia, y a aliviar mi pecho, lleno de arrepentimiento, en la sagrada confesión. Pensé ir al día siguiente, muy temprano (...) Pasé una noche horrible, muy apenada. Me atormentaban espectros espantosos, visiones terribles, que jamás había tenido, y, en medio de todas, estaba el monje, que me ofrecía la mano para salvarme, diciendo: "Di que me amas y quedarás libre de toda pena"...Involuntariamente grite: "¡Sí, Medardo, te amo!"...y desaparecieron los espíritus infernales. (...)

Los rayos de la luz de la mañana iluminaban los ventanales, un hermano lego limpiaba los corredores. No lejos de la puerta lateral por donde entré estaba el altar consagrado a Santa Rosalía. Recé una corta oración y me encaminé al confesionario, donde vi a un monje. ¡Santo cielo ayúdame! Era Medardo (...) Se apoderó de mí un miedo loco y un amor terrible, pero sentí que sólo un valor muy grande podía salvarme. Yo misma le confesé mi amor pecaminoso por un consagrado a Dios...(...) "Tú mismo, tú mismo Medardo, eres ese a quien amo indeciblemente"...(...)

Santa Rosalía, a quien tantas veces he rezado y a cuya imagen imploré hasta en sueños, me mostró todas esas cosas, para que pudiera salvarme de los lazos que me había tendido el astuto Malo. Se disipó el amor que sentía por la engañosa imagen del monje.

Pero, ¡oh Dios mío!, de nuevo había de volver a asustarme el odioso monje. Justamente aquel Medardo con que me confesaré en sueños se presentó en nuestro palacio. Le reconocí nada más verle..."¡Es el diablo, el mismo que hablaba con nuestra madre, ten cuidado!...¡Te persigue!", me decía de continuo el infeliz Hermógenes. ¡Ay!, no era necesaria aquella advertencia. Desde el primer momento, desde el instante en que el monje me miró con sus ojos refulgentes, llenos de furiosos deseos, y luego, cuando en éxtasis hipócrita invocó a Santa Rosalía, me resultó siniestro [*unheimlich*] y terrible. Después ya conoces, mi querida y buena madre, todo lo sucedido, la espantosa tragedia...Pero, ¡ay!, ¿no te confesaré que el monje se volvió mucho más peligroso al despertar en mi pecho el sentimiento y la idea de pecado, ya que había que luchar contra las tentaciones del Malo?

Hubo momentos en, que cegada por sus piadosos e hipócritas sermones, en los que creía ver resplandecer el fulgor del Cielo, pensaba que me iba a inflamar con amor ultraterreno. Luego, con fatídicas argucias, valiéndose de su exaltada piedad, se las ingeniaba para encender en mí un fuego proveniente del Infierno. Pero los Santos, a los que rezo fervorosamente, me enviaron a mi hermano como si fuera el Angel de la Guarda.

Imagínate, querida madre, cual no sería mi terror cuando, al llegar aquí, a la corte, encontré a un hombre en el que creí reconocer al monje Medardo, no obstante ir vestido de traje mundano. Nada más verle perdí el conocimiento.

Und doch konnte ich nicht gebieten der Liebe zu dem Mönch, der in mir lebte. Nun erst wußte ich, daß es frevelhafte Liebe gebe, mein Abscheu dagegen kämpfte mit dem Gefühl, das meine Brust erfüllte, und dieser Kampf machte mich auf eigne Weise reizbar. Oft bemeisterte sich meiner in der Nähe eines Mannes ein unheimliches Gefühl, weil es mir plötzlich war, als sei es der Mönch, der nun mich erfassen und fortreißen werde ins Verderben. (...) Ich schwamm in einem Meer von Ahnungen und Träumen. Aber vergebens suchte ich das Bild des Mönchs aus meinem Innern zu verbannen; ich unglückliches Kind konnte nicht widerstehen der sündigen Liebe zu dem Gottgeweihten. - Ein Geistlicher besuchte einst, wie er es wohl manchmal zu tun pflegte, den Vater. Er ließ sich weitläufig über die mannigfachen Versuchungen des Teufels aus, und mancher Funke fiel in meine Seele, indem der Geistliche den trostlosen Zustand des jungen Gemüts beschrieb, in das sich der Böse den Weg bahnen wolle und worin

er nur schwaches Widerstreben fände. Dies merkwürdige Gespräch bestimmte mich, den Trost der Kirche zu suchen und meine Brust durch reuiges Geständnis in heiliger Beichte zu erleichtern. Am frühen Morgen des andern Tages wollte ich (...) gehen. Es war eine qualvolle, entsetzliche Nacht, die ich zu überstehen hatte. Abscheuliche, frevelige Bilder, wie ich sie nie gesehen, nie gedacht, umgaukelten mich, aber dann mittendrunter stand der Mönch da, mir die Hand wie zur Rettung bietend, und rief: »Sprich es nur aus, daß du mich liebst, und frei bist du aller Not.« Da muß' ich unwillkürlich rufen: »Ja Medardus, ich liebe dich!« - und verschwunden waren die Geister der Hölle! (...)

Das Morgenlicht brach eben in farbigen Strahlen durch die bunten Fenster, ein Laienbruder reinigte die Gänge. Unfern der Seitenpforte, wo ich hineingetreten, stand ein der heiligen Rosalia geweihter Altar, dort hielt ich ein kurzes Gebet und schritt dann auf den Beichtstuhl zu, in dem ich einen Mönch erblickte. Hilf, heiliger Himmel! - es war Medardus! (...) Da ergriff mich wahnsinnige Angst und Liebe, aber ich fühlte, daß nur standhafter Mut mich retten könne. Ich beichtete ihm selbst meine sündliche Liebe zu dem Gottgeweihten, (...) »Du selbst, du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe.« (...) die heilige Rosalia, zu der ich oft flehte und deren Bildnis ich ja auch im Traum anrief, hat mir wohl alles so erscheinen lassen, damit ich errettet werden möge aus den Schlingen, die mir der arglistige Böse gelegt. Verschwunden war aus meinem Innern die wahnsinnige Liebe zu dem Trugbilde im Mönchsgewand. (...) - Aber, gerechter Gott, noch einmal sollte mich jener verhaßte Mönch auf entsetzliche Weise bis zum Tode treffen. Für eben jenen Medardus, dem ich im Traum gebeichtet, erkannte ich augenblicklich den Mönch, der sich auf unserm Schlosse eingefunden. »Das ist der Teufel, mit dem die Mutter gesprochen, hüte dich, hüte dich! - er stellt dir nach!« so rief der unglückliche Hermogen immer in mich hinein. Ach, es hätte dieser Warnung nicht bedürft. Von dem ersten Moment an, als mich der Mönch mit vor freveliger Begier funkelnden Augen anblickte und dann in geheuchelter Verzückung die heilige Rosalia anrief, war er mir unheimlich und entsetzlich. Du weißt alles Fürchterliche, was sich darauf begab, meine gute liebe Mutter. Ach aber, muß ich es nicht Dir auch gestehen, daß der Mönch mir desto gefährlicher war, als sich tief in meinem Innersten ein Gefühl regte, dem gleich, als zuerst der Gedanke der Sünde in mir entstand und als ich ankämpfen mußte gegen die Verlockung des Bösen? Es gab Augenblicke, in denen ich Verblendete den heuchlerischen frommen Reden des Mönchs traute, ja in denen es mir war, als strahle aus seinem Innern der Funke des Himmels, der mich zur reinen überirdischen Liebe entzünden könne. Aber dann wußte er mit verruchter List, selbst in begeisterter Andacht, eine Glut anzufachen, die aus der Hölle kam. Wie den mich bewachenden Schutzengel sandten mir dann die Heiligen, zu denen ich inbrünstig flehte, den Bruder. - Denke Dir, liebe Mutter, mein Entsetzen, als hier, bald nachdem ich zum erstenmal bei Hofe erschienen, ein Mann auf mich zutrat, den ich auf den ersten Blick für den Mönch Medardus zu erkennen glaubte, unerachtet er weltlich gekleidet ging. Ich wurde ohnmächtig, als ich ihn sah.¹⁴

Esta cita forma parte de una carta escrita por Aurelia para la Abadesa del convento cisterciense, donde posteriormente Aurelia toma el hábito con el nombre de Rosalía. La carta fue robada por Leonardo, el nombre que eligió Medardo después de los sucesos del palacio de F., y con el que se le juzgó resultando ser libre por no ser Medardo.

¹⁴ E. T. A. Hoffmann. *Los elixieres del diablo*, pp. 187-188 // *Die Elixiere...* Sn. 1012-1015.

El *factor represor* está contenido en “el sacerdote asiduo a nuestra casa”, en Hermógenes y, por último, en la propia Aurelia. La forma en que estos impregnan al impulso erótico de significado, siempre negativo, es el *medio represor*, que en primera instancia es mero discurso y que al volverse performativo, vuelve ajeno lo propio; no deseado lo deseado; y torna espanto su retorno.

Se da en el clérigo porque es quien habla “sobre las múltiples tentaciones de que se valía el diablo” para seducir a los jóvenes, porque impone un significado al “desesperado estado de los jóvenes cuando el Malo se abre camino hacia ellos y sólo encuentra una débil resistencia”. Así mismo afirma que el impulso erótico debe ser borrado de la mente y del cuerpo. Entendiendo por “resistencia al Malo, al diablo y a sus tentaciones” como negarle la rosa a Venus ofrendándosela a Santa Rosalía. Su prédica consiste en no entregarse a instinto.

Precisamente el estado desesperado de los jóvenes sería consecuencia, en este contexto, de la tensión que caracteriza al erotismo entre las ganas de satisfacer el impulso sexual y los obstáculos culturales e ideológicos que la impiden: “A pesar de todo, no podía librarme del amor al monje, que ardía en lo más hondo de mi ser.” La resistencia al Malo, llámese renuncia o represión obliga a Aurelia satisfacer el impulso sexual de una forma disimulada, con el mismo monje, pero bajo el nombre de Leonardo. Sólo así se entiende que sienta terror con la presencia de Leonardo porque ve en él al monje asesino de su hermano y causante de las desgracias del Palacio de F., y, al mismo tiempo, se decida por él al grado de estar a punto de desposarse. He ahí donde se cierne la ironía de la *rosa roja* y del amor romántico, en el conflicto entre Aurelia y la orden monacal. La institución mediante el discurso del sacerdote vuelve *siniestro* lo erótico.

Los argumentos del clérigo lógicos como *medio represor* ratifican el carácter pecaminoso del impulso erótico porque, según tal discurso, el erotismo es la forma en que el diablo tienta a los jóvenes y los lleva a la perdición de sus almas. De tal manera que los que ponen poca resistencia a las tentaciones del diablo encuentran su perdición en *satisfacer las rosas de Venus*. Percibimos así el logocentrismo de la institución de la castidad. El pensamiento del clérigo como instancia dadora de sentido influye en la

desesperada joven baronesa de F., Aurelia, ésta obedece y sus deseos se vuelven contra sí misma, por eso desea, odia y no desea, al mismo tiempo.

Hermógenes juega también el papel de *factor represor* al situar a Medardo como el diablo mismo. Nombrarlo de tal manera en este contexto consiste en delatarlo como incitador. En este sentido el diablo seduce como un *venenum*, atrae, cura, droga, se vuelve adicción. Envenena al cuerpo que se deja llevar por la seducción: “¡Es el diablo, el mismo que hablaba con nuestra madre, ten cuidado, ten cuidado!...¡Te persigue!”

Esta advertencia esconde y transmite el logocentrismo de la institución, sus principios, perpetuándolos. Exhorta a ir en contra de un deseo íntimo, en contra de un *rasgo de subjetividad*. Se vuelve una negación y extrañeza de lo propio mediante la represión, transfigura lo más familiar y secreto en algo extraño. Así se entiende el por qué del conflicto intrapsíquico en Aurelia llamado “estado desesperado” y, sobre todo, el por qué del “amor prohibido”.

Pero ahí mismo se da la transgresión que implica *lo siniestro*, el rompimiento irremediable entre *lo bueno* y *lo bello*. Percibimos el vuelco conceptual que fragmenta la concordancia no sólo de *lo bueno* y *lo bello* sino de lo ético con lo estético. Ahí se establece la diferencia y se transgrede el discurso institucional. Esta fue una de las propuestas innovadoras planteada por los románticos.

Finalmente Aurelia juega también el papel de autorrepresora, al aceptar la imposición ideológica, que ambas advertencias –la del clérigo y la de Hermógenes- esconden y transmiten; al tener fe en ello; al aceptar la toma de postura por la represión del impulso erótico. El deseo por el monje, se vuelve extraño en ella misma y le causa miedo. Lo propio, íntimo y secreto le es *siniestro*.

Es Aurelia quien sufre las penas de amor, el *Weltschmerz* por desear, amar a un monje y saber que le es prohibido: “A pesar de todo no podía librarme de amor al monje, que ardía en lo más hondo de mi ser. Sólo entonces supe la existencia del amor prohibido”, “ ‘Dime que me amas y quedarás libre de toda pena...’ Involuntariamente grité: ‘Sí Medardo, te amo!’ ...” En este sentido “el amor al monje” y “¡Sí Medardo, te amo!” nos dan cuenta del amor prohibido que siente Aurelia por Medardo, que posee y la posee. También nos muestra en ese amor el *factor reprimido*. En Aurelia tiene lugar el *factor represario*.

El deseo por Medardo además es solicitación porque el deseo se lleva a cabo en el confesionario, donde se supone debería desaparecer. También se torna sacrilegio porque el monje capuchino está consagrado a Dios, ha renunciado al mundo y a sus placeres terrenales. El hecho de confesarle su amor al mismo confesor, que también la desea, es profanar lo sagrado. Vemos una confesión simultánea la que devela el pecado y la que devela el deseo. Esta nos evidencia que el impulso erótico no se extingue sino se propaga y se vuelve más seductor. En la frase: “Yo misma le confesé mi amor pecaminoso” nos muestra el sentido que ella le da a su amor por el monje: que es pecaminoso, que es parte de ella, lo necesita, lo desea a pesar de ser prohibido. Renuncia y deseo, terror de sí misma se percibe en Aurelia, la ironía del lienzo: Venus-Santa Rosalía.

En este sentido el impulso erótico mantiene su carácter no sólo de pecaminoso, sino también de peligro amenazante “pudiera salvarme de los lazos que me había tendido el astuto Malo”, “el monje que me iba a arrastrar a la perdición”, lo cual implica que va y regresa, no desaparece con oraciones, asedia a la sombra del deseo escondido en el pecho: “El miedo luchaba con otro sentimiento que invadía mi pecho y esta lucha me seducía enormemente”, “Me atormentaban espectros espantosos, visiones terribles, que jamás había tenido, y, en medio de todas, estaba el monje”, “se apoderaba de mí la inquietud [*se apoderaba de mi un sentimiento siniestro*]; tenía de pronto la sensación de que el monje me iba a arrastrar a la perdición”.

A pesar de los esfuerzos por quererlo mantener en apariencia extinto, lo reprimido regresa. Aterra a Aurelia, pero a la vez la atrae, pone en evidencia la extraña familiaridad de Aurelia en ella misma. *La catarsis del terror* se da en el amado, con la aparición del monje. Es que el erotismo es un espejo que atrae a más de dos hacia su centro de gravedad. La presencia de uno incluye al otro, a lo otro.

Entonces adquieren un tono distinto, más profundo las confesiones de Aurelia: “A pesar de todo no podía librarme del amor al monje, que ardía en lo más hondo de mi ser”, “El miedo luchaba con otro sentimiento que invadía mi pecho y esta lucha me seducía enormemente”, “Pero, ¡oh Dios!, de nuevo había de asustarme el monje”. La lucha por no dejarse seducir seduce, en

esta batalla psíquica se deja ver también la atracción, es “el quiero” mediante “el no quiero”. Es el ahuyentar y convidar al fantasma, es el satisfacer al impulso, dándole otro camino, obligándolo a manifestarse de otra manera, pero manteniendo al amado cerca, pues él debe de estar presente. Su (re)aparición, y acontecer traen consigo esa sensación sombría y terrorífica en que ha sido convertido el amor al monje.

El monje amado, “Tú mismo, tú mismo Medardo, eres ese a quien amo indeciblemente”, se ha convertido mediante la represión en “el odioso monje”. Se ha vuelto alguien tan amado *siniestro*. Se ha teñido de ese color sombrío como todo lo que metafóricamente habita en los abismos del alma humana y que ya no es bienvenido, pero que fue muy deseado y al ser un *rasgo de subjetividad* necesario simplemente no se puede extinguir. Sin embargo, lo más ambivalente es que se le sigue amando, se le sigue deseando. Se percibe una simultaneidad entre terror y deseo, nuevamente la ironía del lienzo de Venus-Santa Rosalía.

“desde el instante en que el monje me miró con sus ojos refulgentes, llenos de furiosos deseos, y luego, cuando en éxtasis hipócrita invocó a Santa Rosalía, me resultó siniestro y terrible”, Medardo es siniestro para Aurelia porque la ve con deseos furiosos, tal vez con los mismos deseos que ésta posee y reprime, y que en todo momento le salen al paso, siempre frente al monje como ante un *fantasma* de los deseos más profundos de su ser. Lo desea, no lo desea, lo odia, tal vez lo ama y, sin embargo, le causa terror. Su medio hermano *es pecado*, es incesto: “Se apoderó de mi un miedo loco, un amor terrible”.

En la confesión de Aurelia: “Pero, ¡ay!, ¿no te confesaré que el monje se volvió tanto más peligroso al despertar en mi pecho el sentimiento y la idea de pecado, ya que había que luchar contra las tentaciones del Malo?”, se deja entrever la lucha entre el *sí* y el *no*, entre el deseo y el rechazo.

No lo puede amar como monje y el instinto reprimido tiene que satisfacerse, por ello cuando se presenta la oportunidad de burlar a la institución, cuando se da el baile de máscaras de Medardo, cuando éste cambia de nombre a pesar de que su presencia trae a Aurelia los amargos recuerdos del Palacio de F., Aurelia decide llevar a cabo su secreto deseo, haciendo caso omiso a todas sus sospechas. Decide entregarse en plenitud a

su seductor, amar al monje, quien lleva puesta una máscara y una promesa de amor en el lecho de bodas, Su prometido es el mismo Medardo que la aterra, pero que ella desea... y que trae algo *siniestro* debajo de la máscara...

3.- *DER DOPPELGÄNGER*

Sufro. Quisiera huir de mí
Goethe, *Werther*

Yo es el otro
Rimbaud

En este tercer capítulo abordo el *carácter siniestro* en el *Doppelgänger*, según lo propuesto en esta tesis: que *lo siniestro* sucede cuando una institución desempeñando un papel coercitivo no permite ciertos *rasgos de subjetividad* que van desde lo instintivo, incluso volitivo hasta lo ideológico y que a pesar de ser reprimidos tienen que regresar porque se necesitan.

Al respecto cabe insistir en la ambigüedad del estilo hoffmanniano, en *ese ambiente de pesadilla o esa sensación de que tal vez sólo hemos percibido los hechos desde la visión trastornada de un loco*. En todo caso seguiré al narrador en turno y aun desde su febril imaginación analizaré la *sinestridad* del *Doppelgänger* apelando al concepto de *suspensión of disbelief*, suspensión de la incredulidad y, sobre todo; a la posibilidad que nos ofrenda el texto para ser leído y analizado.

El que va en la literatura por el otro sendero

Así pues en esta primera parte del tercer capítulo contesto la siguiente pregunta: ¿Qué es el *Doppelgänger*? Para ello me sitúo en cierta historia del motivo como fenómeno y artilugio literario. En especial trataré sólo tres momentos del *Doppelgänger*. Aunque éstos no son los únicos existentes ni en la novela ni en la literatura, sí son los más importantes para mis intenciones en este capítulo. Para entrar en materia cito a Elisabeth Frenzel:

El fenómeno del doble se haya en el parecido físico de dos personas, en el que puede intervenir una casualidad o un parentesco por consaguineidad,

generalmente el de mellizos, de tal suerte que salte especialmente a la vista. La existencia de un doble tiene en cada caso un efecto sorprendente y hasta inquietante no sólo en el interesado sino también en su entorno y da lugar al juego, al mimetismo y al engaño.¹

La comedia de enredos ya desde el teatro latino pone en escena el fenómeno del *Doppelgänger*. Su objetivo consiste en crear una atmósfera confusa, un enredo en la trama, al momento en que un personaje juega el papel del otro aprovechándose del parecido físico entre ellos, de tal manera que ambos parecen ser el mismo con sus respectivas sospechas, pero también son dos personajes distintos a la vez.

La cuestión es que no sólo confunden con esa dinámica a los otros personajes, transformando las relaciones subjetivas y objetivas entre ellos, sino también a sí mismos. Al extremo de dudar de su identidad, incluso negarla por conveniencia, aunque regularmente la mascarada se vuelve incontrolable respecto a sus intenciones.

Ésto me sugiere una reflexión, que la concepción de la identidad no es una mera cuestión de decisión interna porque ésta se va construyendo desde los otros y necesita ser reconocida por ellos aun a expensas de la construcción interna y el autorreconocimiento.

El *Doppelgänger* en vez de definir el rol de cada personaje “amplia un campo para confusiones, representaciones y suplantaciones más o menos cómicas y hasta trágicas”,² que, ponen en duda un sistema conceptual de la identidad del yo y del entorno que lo instituye, constituye y, llegado el momento, sustituye.³ En este primer momento ya se vislumbra los rasgos del desdoblamiento.

Señalaré lo que *Die Elixiere des Teufels* retoma de la comedia de enredos:

- a) el parecido físico de los personajes;
- b) la puesta en escena de tres características del *Doppelgänger* que de aquí en adelante se volverán recurrentes: el mimetismo, la confusión y el

¹ Elisabeth Frenzel. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 47.

² *Idem*.

³ El Yo (*das Ich*) y la Yoicidad (*die Ichheit*) se volvieron unas de las más importantes aportaciones de la filosofía romántica alemana. Fichte y Schelling fueron sus ideólogos fundadores para la escuela romántica. Hoffmann en *Die Elixiere des Teufels* hurgando en la psique de los personajes nos deja entrever que no hay tal Yo adentro cual alma sino que está en *lo otro, los otros*. Esta tesis no está enfocada en susodicho debate, sino parte del supuesto hoffmanniano como mero fenómeno y artificio literario sobre la dispersión del Yo que pone en entredicho el *Doppelgänger* mediante el desdoblamiento (*die Ich-Spaltung*).

engaño como un juego trágico que quiere evadir a la institución ocultando *rasgos de subjetividad* reprimidos, necesarios e inaplazables.

En esto se basa el juego de máscaras, que supone la cuestión de lo *heimlich* como hogareño, familiar, propio y como secreto, oculto, furtivo. Lo familiar que se quiere mantener en secreto. Por otro lado, también supone confusión y engaño entre los propios personajes desdoblados, entre los demás personajes y, por qué no, entre los lectores, evidenciando con ello la ya mencionada atmósfera ambigua de pesadilla o locura, típica en la obra de Hoffmann.

La intencionalidad del desdoblamiento en esta primera tradición al ser propuesta y llevada a cabo por la comedia de enredos⁴ es crear una tensión humorística, aunque a veces bosqueja una atmósfera inquietante, propia del aspecto sombrío del desdoblamiento. Esa incertidumbre plena de terror que se pone en frente mirándonos a los ojos mientras oculta algo mediante la idea de que *a alguien en verdad no se le conoce a fondo, aunque se creía conocerlo y ese alguien es uno mismo*.

El segundo momento se refiere a la lucha entre *el bien y el mal*. Una disputa entre lo divino y lo demoníaco. A ésta corresponde la idea de que en toda persona habitan dos almas: *el alma buena y el alma mala*. Idea que constituye cierta ética. Presupone la cuestión de virtud y pecado; obediencia y desobediencia; premio y castigo.

Si se piensa que una institución impone el sentido del signo negando a otros y si se piensa en la demonización como derrota y control de los conquistados, por lo tanto, satanización como destrucción de su *ser* y cómo *serlo* (creencias, sueños, ideas, etc., sean colectivas o subjetivas); en el alma buena y mala estaría situada una forma de la dialéctica del dominador y el dominado como obediencia y desobediencia.

En ese sentido estaríamos hablando que la imposición del signo por una institución como *prohibido* se le cataloga como *lo malo* y a lo instituido como *permitido lo bueno*. Por consiguiente se premia o se castiga según esa lógica. “La lucha entre el yo sensual con el yo moral”⁵; entre erotismo y renuncia; entre

⁴ *Menaechmi*, *Amphitruo* de Plauto; *Comedy of Errors* de William Shakespeare; *Comedia de los engaños*, Lope de Rueda; *El palacio confuso*, Lope de Vega; *El semejante a sí mismo*, Juan Ruiz de Alarcón; *La aventura con el nombre*, Tirso de Molina; por mencionar algunas.

⁵ Elisabeth Frenzel. *Diccionario de los motivos de la literatura universal*, p. 100.

cuerpo y alma; entre instinto prohibido y razón permitida son ejemplos de este segundo momento del *Doppelgänger*.

El alma mala vendría subsumiendo mediante ese pensamiento metafísico el instinto, el pecado, hacer lo prohibido, el cuerpo, el erotismo, lo demoníaco; en cambio, el alma buena estaría situada en la virtud, la obediencia, la renuncia, el espíritu, lo racional, lo divino, etc. En esta tradición “El doble es o el ángel amonestador, el yo bueno reprimido, o el diablo correoso, la encarnación de las propiedades malas sólo medio reprimidas”⁶.

Esta última cita es significativa porque nos revela la influencia y también la ruptura de la tradición del doble. En donde el ángel amonestado como ángel caído es también ese demonio correoso que encarna las propiedades malas del alma así instituidas: *siendo reprimido* o a medias reprimido. En cierta medida, y a pesar de estar situado el *Doppelgänger* como la fuga en la disputa del alma buena contra el alma mala, deconstruye la lógica de si necesariamente lo prohibido es malo y lo permitido es bueno. Disloca la proposición desde los mismos fundamentos de enunciación como *bueno y malo, bien y mal, lo permitido y lo prohibido*. Ya se vislumbra en esta tradición el doble meramente psicológico *más allá del bien y el mal*. En tal caso hemos arribado al umbral del tercer momento, el del conflicto intrapsíquico, el hoffmanniano.

El *Doppelgänger* hoffmanniano opta por el sentido dado por la institución y por no respetarlo. He ahí la función del desdoblamiento: *ser y no ser siendo al mismo tiempo en diferente espacio*. Así, pues, este *andar del que va* está lleno de peripecias. Sigmund Freud señala en un ensayo intitulado “La escisión del yo en el mecanismo de defensa” en el sentido de optar por las dos formas de *ser*: “Las dos partes en disputa reciben lo suyo: al instinto se le permite seguir la satisfacción y a la realidad se le mantiene el respeto debido”⁷

Al respecto cabe citar a Freud refiriéndose al motivo del doble en *Die Elixiere des Teufels* en el marco de *lo siniestro*:

Nos hallamos así, ante todo, con el “doble” o del “otro yo”, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir, con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su

⁶ *Idem.* p. 101.

⁷ *Ob. Cit.* Sigmund Freud, , p. 153.

“doble” (...) de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca al yo ajeno en el lugar del propio o sea: desdoblamiento del yo, partición [escisión] del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismo rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas⁸.

Por decirlo de alguna manera en la cita encontramos el nudo que ata todos los hilos del motivo:

- a) parecido físico por consaguineidad y por casualidad.
- b) mimetismo, confusión, engaño y suplantación.
- c) disputa entre la subjetividad y la cultura represora de la institución.
- d) transmisión de *rasgos de subjetividad* entre personajes.
- e) desdoblamiento.

En este entramado aludiré a la cuestión de *lo siniestro* en el *Doppelgänger*. ¿Qué más hogareño, familiar, íntimo o propio y a la vez, cuando así lo es, secreto se puede tener que los *rasgos de subjetividad* reprimidos?

El *Doppelgänger* vendría a manifestar sobre todo en *Die Elixiere des Teufels* aquello familiar, íntimo o secreto que no podía permanecer por más tiempo entre sombras. Así pues esta tradición: “sería la de la representación subjetiva, es decir, los *Doppelgänger* serían los reflejos de los miedos, los deseos y las alucinaciones”⁹ que no son aceptados y que se deben llevar a cabo al ser una necesidad subjetiva, proyectándolos involuntariamente o con toda intención en el otro de sí mismo, en esa autoalteridad que es el *Doppelgänger*. Ingrid y Horst Dämmrich los clasificaban como *Motivation von subjektbezogenen Reaktion* (Motivación de reacción por asociaciones subjetivas).¹⁰

Esas asociaciones subjetivas (“miedos, deseos, alucinaciones”, ideas, comportamientos, sueños, impulsos, instintos, etc.,) son *rasgos de subjetividad* que la institución no permite llevar a cabo cuando ponen en cuestión o incomodan su logocentrismo. En tal caso el yo, al serle una necesidad existencial y subjetiva, no los abandona, sino que busca y encuentra una forma de satisfacerlos, una catarsis. En ese sentido, estoy señalando que el fenómeno del *Doppelgänger* es una resistencia y fuga para no ser aniquilado

⁸ Sigmund Freud. *Lo siniestro*, p. 34.

⁹ María de los Ángeles González Miguel. *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe*, p. 108.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 109-110.

por la tensión coercitiva en la que se encuentra inmerso. Al respecto cito y concluyo que

todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío”¹¹

encuentran en el *Doppelgänger* una fuga, una vía de resistencia y de satisfacción.

Así Medardo, al tener prohibido amar a Aurelia, se encuentra, frente a frente con “la ilusión del libre albedrío”: de que Victorino es la brecha para escaparse del hábito monacal y buscar a la amada; de que Leonardo es la posibilidad de llevarla al lecho nupcial y condenar a muerte al monje que también es él; de que Medardo, el otro, es la oportunidad para ser condenado a muerte y, sin embargo, seguir viviendo y, por si fuera poco, la impertinencia para frustrar su boda; de que su doble que ha regresado del abismo encarna las ganas de matar a la amada para mitigar su *Weltschmerz*, sin saber que sólo lo ha prolongado.

De esta manera cada uno proyecta su estado anímico a los otros, produciendo una extrañeza a sí mismos. Cada uno se transmite recíprocamente *rasgos de subjetividad* que pertenecen al mismo yo, escindido y que abren un abanico de posibilidades de *ser y no ser siendo*. En el *Doppelgänger* se ha encontrado la forma, sin dominarla a plenitud, de llevar a cabo lo más secretamente deseado aun en contra de los intereses de la institución. En los siguientes capítulos serán analizados en particular cada uno de dichos sucesos.

Es necesario plantear la cuestión del *fantasma* en el *Doppelgänger*. Para ello relacionaré la idea de Freud: “el constante retorno de lo semejante” con la lógica del asedio: *el que empieza por regresar*, por *reaparecer*. ¿Cuál sería el punto de referencia que identifique al *Doppelgänger* como *fantasma*?

Me remitiré a las lenguas germanas. En islandés *gangan* significa solitario, *sceadugang* es “el caminante de las tinieblas”, “los dos compuestos implican la noción de aparecido, pues están formados por el verbo `ir´ (*gangan*).”¹² En el

¹¹ Sigmund Freud. *Lo siniestro*, p. 37.

¹² Claude Leucoteux. *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, p. 210.

alemán del norte *Gonger* (*Gänger*) literalmente es “el que va”, y el que va es un *aparecido*, un *espanto*, un *fantasma* según la tradición germánica del retorno del muerto, es decir, un fantasma con su cuerpo intacto aún después de la muerte.

En sueco se expresa con el sustantivo *gångare*. El verbo *gangan* o *gangan um* normando es además de “ir” y “andar”; “aparecerse”.¹³ Precisamente es lo que hacen los aparecidos: “van”, “se aparecen” y, por lo tanto, “espantan”. El verbo *umgehen* en alemán incluye esos sentidos, basta recordar el inicio del *Manifiesto del partido comunista* (*Ein Gespenst geht um in Europa*). Además de “ir”, “andar”, y “espantar” también da la idea de “asediar”¹⁴ y desde luego: “evadir”. Esa será la esencia del “el que va”, del *Gänger*: ir, espantar, asediar y evadir. He ahí el carácter *fantasmal* del *Doppelgänger*.

En ese sentido *Doppel* es duplicarse, volverse dos; y *Gänger* aparecido, el que va por la senda. *Der Doppelgänger* sería los dos que van, el aparecido que es dos, que asedia, se evade y se desdobra. Hay una proyección de sí mismo fuera del cuerpo como *rasgos de subjetividad* incompatibles con la cultura y que por ello han sido coartados, “una especie de fantasma de sí mismo”.¹⁵ Los *rasgos* regresan bajo la lógica del asedio, *van*, se evaden una y otra vez.

El *Doppelgänger* se manifiesta como *fantasma* en su propia constitución lingüística: *Doppel* y *Gänger*, porque precisamente el *Doppelgänger* presenta sus rasgos más sombríos, y por consiguiente, su *sinestridad* en *Die Elixiere des Teufels* como mimetismo, engaño y confusión para resistir a la muerte estando en un lugar sin ocuparlo, asediando y evadiendo.

Ahí es donde se entiende el acecho y la evasión de Victorino a Medardo, después de que el primero cayó al abismo y se volvió un *fantasma* de la tradición germana, un muerto que regresa, en tanto que el segundo usurpa su identidad. Lo cual resulta bastante cómico -quizá espeluznante-, cuando el muerto regresa se da cuenta que alguien ya se hace pasar por él.

Como legado cultural valdría la pena mencionar que el *Doppelgänger* vendría a manifestar, plásticamente, como motivo literario durante el

¹³ *Idem*.

¹⁴ Cf. Jacques Derrida. *Espectros de Marx*, p. 18n. Ahí el traductor afirma que *umgehen* se deja traducir entre sus muchos sentidos como el *es spukt* (*espantar*) de Freud y de Marx. También señala que se puede traducir como “asediar”, porque asediar es “estar en un lugar sin ocuparlo”, la esencia del *fantasma*.

¹⁵ Jacques Derrida. *Espectros de Marx*, p. 157.

Romanticismo las teorías magnetistas de F. A. Mesmer realizadas a partir de la observación detallada de los “comportamientos en sonámbulos y en personas en trance o en estados parecidos al trance”.¹⁶ Incluso el *Doppelgänger* vendría a sondear el abismo impenetrable de los otros estados de consciencia y de realidad del yo.¹⁷

Así la embriaguez, el sueño, el magnetismo, el sonambulismo, el entresueño, la hipnosis, el delirio, el automatismo (la repetición mecánica de actitudes o pensamientos), el paroxismo del miedo, la amnesia, la agonía, el enamoramiento, la locura, los instintos e impulsos y la ira serían un listado de esos estados alternos a la realidad de la vigilia, hechos motivos literarios por los poetas románticos y vivificados mediante el *Doppelgänger*.

Ahora me concretaré en aclarar la diferencia de ciertos conceptos que podrían parecer iguales

- a) *das Doppel-Ich* sería básicamente el *Doppelgänger* del segundo momento: el alma buena y el alma mala.
- b) *der Dualismus* sería la lógica del doble como alma buena y el alma mala.
- c) *die Duplicität* es la acción, el acontecimiento de hacer *Doppel*, de duplicar que no sólo se da en el doble sino que trasciende otros campos.
- d) *die Ich-Spaltung*, es el desdoblamiento, supone la escisión del yo, simultáneamente efectúa la transmisión de *rasgos de identidad* incorporados en otro u otros personajes e incorporando otros *rasgos* al primer personaje.

Primer análisis: Los sucesos extraños en el Palacio de F.

un hermano, un doble, por
consiguiente, una imagen diabólica.
Una especie de fantasma de sí mismo.
Jacques Derrida, *Espectros de Marx*

¹⁶ Elizabeth Frenzel. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 100.

¹⁷ *Idem*.

Al final del primer capítulo Medardo es elegido para llevar a cabo una misteriosa misión en Roma, una especie de expulsión del convento debido a su extraña conducta ante el altar de santa Rosalía. Este viaje implica una liberación de la asfixiante moral dentro de los muros del monasterio. Por el camino a Roma va Medardo y tienen lugar los siguientes acontecimientos:

Estaba ya muy avanzada la mañana, el sol ardía sobre mi cabeza descubierta, me moría de sed, y no encontraba ningún manantial para calmarla. Tampoco alcanzaba el pueblo donde pensaba detenerme. Muy debilitado, fui a sentarme sobre una peña, y no pude resistir la tentación de beber un traguito de la calabaza, no obstante mi deseo de conservar la singular bebida. Nueva fuerza abrazó mis venas y, refrescado y fortalecido, me puse en camino para alcanzar mi meta, que no podía estar muy lejana.

Cada vez se hacía más espeso el bosque de abetos. En lo más profundo de la espesura oí el relincho de un caballo que allí debía estar atado. Di unos cuantos pasos y, cual no sería mi terror cuanto me encontré, de golpe, frente a un espantoso abismo por el que se precipitaba, entre rocas escarpadas y puntiagudas, un torrente cuya corriente resonaba con fragor, y cuyo ruido ya había escuchado desde lejos.

Próximo al precipicio sentado sobre un peñasco que avanzaba hacia el vacío, veíase un joven hombre vestido de uniforme. Su sombrero, con un penacho, su espada y su portafolio estaban junto a él. El cuerpo entero pendía sobre el abismo y el joven parecía haberse dormido, y daba la sensación de que iba deslizándose cada vez más... Su caída era inevitable. Osé acercarme y, al tiempo que le cogía la mano, tratando de sujetarle, dije en voz alta: "¡Por Dios, caballero! ¡Despertaos! ¡Por Dios!".

Apenas le hube tocado, despertó de su profundo sueño y cayó al abismo, donde fue a estrellarse, después de haber ido rodando de peñasco en peñasco. Sus penetrantes quejidos resonaron en la insondable profundidad. Luego, se oyó un llanto quejumbroso y, finalmente, nada. Allí permanecí, paralizado por el espanto y el terror. Al fin cogí el sombrero, la espada y el portafolio y trataba de alejarme de aquel desdichado lugar, cuando de entre el bosque de abetos salió un joven vestido de cazador, que, mirándome fijamente a la cara, comenzó a reír a carcajadas de un modo que me estremeció y me produjo escalofríos.

-Bien, señor conde –dijo por fin el joven-, realmente la mascarada ha sido perfecta; y si la señora no lo supiera de antemano, es posible que no reconociera al amado de su corazón. ¿Dónde habéis encontrado el uniforme, señor conde?

-Lo saqué de aquel precipicio –dije con una voz hueca y como apagada, pues en verdad no era yo quien pronunciaba estas palabras, que involuntariamente se escapaban de mis labios.

Con gran reserva, con la mirada fija en el abismo, no fuera a ser que el cadáver sangriento del conde se levantara amenazador, quedé a la expectativa. Me pareció como si yo mismo lo hubiese matado. Permanecí teniendo bien agarrados en mis manos la espada, el sombrero y el portafolio.

(...)

Era evidente que un gran parecido de mi fisonomía y de mi figura con el desgraciado conde había confundido al cazador, y que el conde debía haber escogido el disfraz de capuchino para llevar a cabo alguna de sus aventuras en el palacio próximo. La muerte se le había adelantado y un extraño destino, en el mismo instante, me colocaba a mí en su puesto. Lo único que preocupaba, por el momento, era saber cómo me las arreglaría para desempeñar el papel de conde, de modo que esta preocupación acalló todas mis dudas y la voz interior que me acusaba de su muerte como de un horrible crimen.

Schon mehrere Tage war ich durch das Gebirge gewandelt, zwischen kühn emporgetürmten schauerlichen Felsenmassen, über schmale Stege, unter denen reißende Waldbäche brausten; immer öder, immer beschwerlicher wurde der Weg. Es war hoher Mittag, die Sonne brannte auf mein unbedecktes Haupt, ich lechzte vor Durst, aber keine Quelle war in der Nähe, und noch immer konnte ich nicht das Dorf erreichen, auf das ich stoßen sollte. Ganz entkräftet setzte ich mich auf ein Felsstück und konnte nicht widerstehen, einen Zug aus der Korbflasche zu tun, unerachtet ich das seltsame Getränk so viel nur möglich aufsparen wollte. Neue Kraft durchglühte meine Adern, und erfrischt und gestärkt schritt ich weiter, um mein Ziel, das nicht mehr fern sein konnte, zu erreichen. Immer dichter und dichter wurde der Tannenwald, im tiefsten Dickicht rauschte es, und bald darauf wieherte laut ein Pferd, das dort angebunden. Ich trat einige Schritte weiter und erstarrte beinahe vor Schreck, als ich dicht an einem jähen entsetzlichen Abgrund stand, in den sich zwischen schroffen spitzen Felsen ein Waldbach zischend und brausend hinabstürzte, dessen donnerndes Getöse ich schon in der Ferne vernommen. Dicht, dicht an dem Sturz saß auf einem über die Tiefe hervorragenden Felsstück ein junger Mann in Uniform, der Hut mit dem hohen Federbusch, der Degen, ein Portefeuille lagen neben ihm. Mit dem ganzen Körper über den Abgrund hängend, schien er eingeschlafen und immer mehr und mehr herüber zu sinken. - Sein Sturz war unvermeidlich. Ich wagte mich heran; indem ich ihn mit der Hand ergreifen und zurückhalten wollte, schrie ich laut: »Um Jesus willen! Herr! - erwacht! - Um Jesus willen!« - Sowie ich ihn berührte, fuhr er aus tiefem Schlafe, aber in demselben Augenblick stürzte er, das Gleichgewicht verlierend hinab in den Abgrund, daß, von Felsenspitze zu Felsenspitze geworfen, die zerschmetterten Glieder zusammenkrachten; sein schneidendes Jammergeschrei verhallte in der unermeßlichen Tiefe, aus der nur ein dumpfes Gewimmer herauftönte, das endlich auch erstarb. Leblos vor Schreck und Entsetzen stand ich da, endlich ergriff ich den Hut, den Degen, das Portefeuille und wollte mich schnell von dem Unglücksorte entfernen, da trat mir ein junger Mensch aus dem Tannenwalde entgegen, wie ein Jäger gekleidet, schaute mir erst starr ins Gesicht und fing dann an, ganz übermäßig zu lachen, so daß ein eiskalter Schauer mich durchbebte.

»Nun, gnädiger Herr Graf,« sprach endlich der junge Mensch, »die Maskerade ist in der Tat vollständig und herrlich, und wäre die gnädige Frau nicht schon vorher davon unterrichtet, wahrhaftig, sie würde den Herzensgeliebten nicht wiedererkennen. Wo haben Sie aber die Uniform hingetan, gnädiger Herr?« - »Die schleuderte ich hinab in den Abgrund«, antwortete es aus mir hohl und dumpf, denn ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen. In mich gekehrt, immer in den Abgrund starrend, ob der blutige Leichnam des Grafen sich nicht mir drohend erheben werde, stand ich da. - Es war mir, als habe ich ihn ermordet, noch immer hielt ich den Degen, Hut und Portefeuille krampfhaft fest. (...) Es war mir klar, daß eine große Ähnlichkeit meiner Gesichtszüge und meiner Gestalt mit der des unglücklichen Grafen den Jäger getäuscht, und der Graf gerade die Verkleidung als Kapuziner gewählt haben müsse, um irgend ein Abenteuer in dem nahen Schlosse zu bestehen. Der Tod hatte ihn ereilt und ein wunderbares Verhängnis mich in demselben Augenblick an seine Stelle geschoben. Der innere unwiderstehliche Drang in mir, wie es jenes Verhängnis zu wollen schien, die Rolle des Grafen fortzuspielen, überwog jeden Zweifel und übertäubte die innere Stimme, welche mich des Mordes und des frechen Frevels bezieht.¹⁸

¹⁸ E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, pp. 50-52 // *Die Elixiere des Teufels*, Sn. 867-869.

En un primer término, casi mencionado sin relevancia aparece el carácter transformador del elixir mágico: el vino de Siracusa, que funge como un aliciente catárquico, como una invitación al monje para realizar actos prohibidos. Medardo bebe de este vino y se desencadenan en adelante sucesos extrañamente casuales, como provocados de forma inconsciente: “no pude resistir la tentación de beber un traguito de la calabaza, (...) Nueva fuerza abrazo mis venas y, refrescado y fortalecido, me puse en camino para alcanzar mi meta, que no podía estar muy lejana.”

Presenciamos una fuerza trasformadora que infunde valor al capuchino y contribuye a que éste decida alcanzar lo que ha llamado: “mi meta”, “mi destino” (*mein Ziel*) que consiste en encontrar a la amada, en huir del hábito monacal, a saber, satisfacer ese *rasgo de subjetividad* negado y escaparse de sí mismo.

Medardo en su camino llega a un punto en lo más espeso del bosque, donde encuentra que a sus pies se abre un abismo. No es gratuito que en esta novela al abismo se le llame: “el abismo del diablo”. En el abismo entrevemos la tumba metafórica, una alusión a la topografía metafísica occidental. Lo cual nos sugiere que el camino hacia aquella meta desemboca precisamente en el precipicio. Entre la fuga del traje talar y la búsqueda de la amada se yergue el abismo, pero también un homicidio. Por lo tanto una tumba.

Al abismo va todo aquello a lo que se le quiere echar tierra encima y que coincide con lo que no permite el logocentrismo de la institución monacal: que un monje busque a la amada y que renuncie a ser casto para entregarse a la rosa de Venus. La decisión de Medardo para dejar de ser monje y volverse hombre libre de votos religiosos nos indica un camino, el “abismo del diablo”. Con la caída al precipicio comienza una *transvaloración* (*Umwertung*), una *inversión de valores*, de lo casto hacia lo erótico, de la rosa de santa Rosalía hacia la de Venus.

La *transvaloración* es continua y nos permite presenciar la demonización tanto de Medardo “el monje” y como de Medardo el que busca a la amada mediante el *Doppelgänger*. Ahí se encuentra la fuga al conflicto y la razón del desdoblamiento. En cada desdoblamiento el *Ich* y el *Doppelgänger* dejan residuos en el otro que tensionarán su interdependencia y su interrelación, transmitiéndose constantemente *rasgos de subjetividad* reprimidos. Se nos

presenta como un intercambio evolutivo de *rasgos* a lo largo de la novela, ya sea por conveniencia o por casualidad. Lo destacable es que sucede. Es una suplantación obligada y recurrente debido al conflicto intrapsíquico con la sociedad. Tal dinámica intensifica el mimetismo, la mascarada, el engaño y la ambigüedad tan típica del doble hoffmanniano. La posterior situación narrada en la cita se encuentra trastocada por ese juego simbólico del *abismo*, del *diablo* y la caída.

Al borde del abismo se encuentra, dormitando, un hombre “sentado sobre un peñasco que avanzaba hacia el vacío”. Ese hombre, a quien Medardo intenta salvar de la caída inminente y que involuntariamente con esa ayuda termina arrojando al fondo del precipicio, es el conde Victorino. Es el medio hermano de Medardo, con un parecido físico sorprendente. Es el vínculo perfecto para proyectar en él al *Doppelgänger* y lanzar al monje y al conde al abismo, a la vez, para usurpar los *rasgos de subjetividad* del conde.

En ese sentido, la caída de Victorino es la posibilidad para deshacerse del carácter monacal; para fugarse de sí mismo; para buscar a la amada fingiendo *ser otro*, suplantado al muerto, para evadirse. Por lo tanto con la impostura y el disfraz intenta armonizar los *rasgos incompatibles* del monje, amar a Aurelia y no ser monje. He ahí la *transvaloración* que activa el *Doppelgänger*.

Hasta el momento se perciben los siguientes elementos. *El factor represario* tiene dos vertientes: Medardo y Victorino y todos los puntos donde se perciba la transferencia de *rasgos de subjetividad* reprimidos (sea voz, intenciones, objetos personales, deseos, etc). *El factor reprimido* se sitúa en Medardo y Victorino. En el caso de Medardo consiste en usurpar el papel del asesinado; en el miedo de que regrese el muerto y atestigue contra él, en negarse a ser por más tiempo el monje; en buscar a la amada a quien sorprendentemente encuentra en el Palacio, porque es hija de Barón de F. En el caso de Victorino consiste en ocultar *ser* Victorino, para estar cerca también de su amada, Eufemia, la Baronesa de F.; y en quitar de en medio al Barón de F.

La catarsis de terror es desencadenada por el *Doppelgänger* que devela todos aquellos *factores reprimidos* a la mirada ajena. Ya explicados estos tres factores los entrelazaré con los restantes.

Victorino ha elegido disfrazarse de monje. Por ello se ha dejado crecer la barba según se sabe por las posteriores declaraciones de su vasallo y de

Eufemia. Su intención es ya clara, cómo puede justificar su presencia como “el conde Victorino” en el palacio de F., si le está prohibidísimo presentarse a ese lugar. Por eso ha decidido hacerlo, pero bajo el disfraz de monje. Se percibe en este hecho lo *heimlich* como secreto y como familiar y furtivo, pues quiere mantener en secreto que él es Victorino.

Su plan, según se sabe por los diálogos privados entre Medardo y Eufemia, es aquel que coincide con el *factor reprimido* en el caso de Victorino, tener cerca a la amada, por lo tanto adulterio, asesinar al Barón de F., llegado el momento, y esconder su verdadero rostro bajo la capucha del hábito.

Aquello que obliga a Victorino a desarrollar y emprender dicho plan es la presencia precisamente del Barón de F., quien ya sospecha algo peligroso en la relación demasiado apegada entre su esposa, Eufemia, y Victorino, en la corte de la ciudad.¹⁹ Al llevar a cabo tal papel el Barón F., encarna el *factor represor* que nos faltaba estipular. Él desempeña esa figura de autoridad que impone sus intereses porque es dueño del Palacio y esposo legítimo de Eufemia, lo que obliga a Victorino a llevar un disfraz para seguir siendo el amante clandestino.

En ese sentido impone las reglas y sitúa en un conflicto a Victorino y sus *rasgos volitivos de subjetividad*. Si el conde los quiere realmente llevar a cabo tiene que *dejar de ser Victorino y serlo al mismo tiempo*. Para librar el conflicto éste tiene que apelar a otra posibilidad de *ser* y seguir *siendo*. He ahí el precedente de la mascarada y los puntos donde colindan sus intenciones con las de Medardo, por lo tanto, ahí, en esa fisura, se presenta la posibilidad para el desdoblamiento.

El medio represor lo podemos percibir en la estrecha vigilancia por parte de Reinaldo (fiel amigo del Barón de F.) de las intimidades entre Eufemia y Victorino.

Nadie más que Eufemia y su vasallo sabía del plan de Victorino y de sus intenciones bajo el hábito de monje. De pronto el secreto se revela con la presencia de un monje que arriba al bosque y que se aparece ante Victorino al borde del despeñadero, en pleno desarrollo de sus planes subrepticios. Aparece Medardo como esa extraña familiaridad y se filtra entre el conflicto *de*

¹⁹ Quienes al igual que Medardo y Aurelia son medios hermanos y tampoco lo saben.

ser Victorino y de ocultarlo. Encarna la liberación de aquello prohibido que se tuvo que ocultar ante la autoridad como medida de protección y que era necesario llevar a cabo y que por la misma razón se ha vuelto peligroso si se descubre.

La manifestación del monje capuchino frente al conde está llena de espanto porque en medio del sueño, al borde del precipicio se aparece aparentemente aquello que se había diseñado en secreto, como si sus propios deseos adquirieran vida y además actuaran con una voluntad independiente y, sobre todo, porque Medardo tiene un parecido desconcertante con Victorino.

Podemos concluir que Medardo llega ante Victorino causándole la *siniestra sensación* de que el mismo Victorino se hubiese separado de su cuerpo aún dormido, como si se estuviera contemplando a sí mismo desde afuera, como si estuviera en dos partes al mismo tiempo y como si el conflicto lo hubiese escindido. La impresión de tener enfrente esa parte secreta de uno mismo, mirando fijamente como al acecho, aunada a la aparente ayuda de Medardo, lo terminan enviando al despeñadero. He ahí la presencia *siniestra* del *Doppelgänger* que desenmascara *rasgos de subjetividad* prohibidos, clandestinos, absolutamente necesarios. Su acecho ofrece una fuga al conflicto intrapsíquico plasmándole una *catarsis de terror*.

En el otro, en el monje, en Medardo Victorino lleva a cabo sus intenciones. Justamente en esa impresión se lleva a cabo la *catarsis de terror* que provoca el *Doppelgänger*, su *siniestridad*. Ahí se le da la pauta al conflicto, su evasión. Ahí se presenta la transmisión de *rasgos de subjetividad* entre Medardo y Victorino. El primero que ya es monje y no quiere serlo en su desgarrante búsqueda de la amada; y el segundo quiere ser monje para permanecer con Eufemia. Comienzan ya a jugar todos los niveles del *Doppelgänger*: mimetismo, ambigüedad, confusión, engaño, proyección de los *rasgos de subjetividad* secretos y reprimidos, acecho y evasión, espanto, *ser y no ser* al mismo tiempo, por lo tanto ahí se deja ver la cara oculta y *siniestra* del otro de sí mismo.

El segundo momento de *siniestridad* lo percibimos en el Palacio del Barón de F., cuando Medardo sabe que se ha presentado la posibilidad de poder *ser otro* ante el mundo y dejar atrás el hábito monacal, sus hábitos de monje que tanto le ciñen el cuerpo. Con la muerte del conde decide usurpar esa otra identidad y

fingir que él *es el caído*. Vaya que completa muchos de los planes urdidos por Victorino. Se convence que el caído es el monje que ya no desea ser. Aquí se percibe esa ambigüedad de *ser y no ser* al mismo tiempo, el desdoblamiento y también el conflicto del monje. Opta por dos posibilidades de *ser*. Sigue siendo el monje y es Victorino, ambos atados al mismo traje talar y a una recurrente transmisión de *rasgos de subjetividad* reprimidos: “La muerte se le había adelantado y un extraño destino, en el mismo instante, me colocaba a mí en su puesto. Lo único que preocupaba, por el momento, era saber cómo me las arreglaría para desempeñar el papel de conde”.

El primer indicio de que ya se ha efectuado el desdoblamiento se da cuando Medardo piensa salir ileso de la escena del crimen y se ve sorprendido por un cazador (el vasallo del conde) que reconoce en *él*, en Medardo, al otro, a Victorino: “-Bien, señor conde –dijo por fin el joven-, realmente la mascarada ha sido perfecta; y si la señora no lo supiera de antemano, es posible que no reconociera al amado de su corazón.”

Al ser reconocido como Victorino se vuelve real la posibilidad de ser otro, entonces Medardo acepta cognosciblemente su nuevo papel: “Era evidente que un gran parecido de mi fisonomía y de mi figura con el desgraciado conde había confundido al cazador, y que el conde debía haber escogido el disfraz de capuchino para llevar acabo alguna de sus aventuras en el palacio próximo.” Con esa decisión en Medardo presenciamos la transmisión de *rasgos de subjetividad* y el desdoblamiento: *uno va al abismo y el otro va al Palacio. Los dos que van*, que son y no son al mismo tiempo.

Evidentemente, Victorino se había precipitado al abismo, debido a una casualidad desatada por mi propia mano, no por mi voluntad. Yo aparezco en su lugar, pero Reinaldo conoce al padre Medardo, el predicador del monasterio de los capuchinos de... ¡y así soy para él el que en realidad soy!...Pero la relación que Victorino tiene con la baronesa viene a mi mente, pues también soy Victorino, soy lo que parezco y no parezco lo que soy. ¡Para mí mismo yo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido!

- Offenbar wurde Viktorin durch den Zufall, der meine Hand, nicht meinen Willen leitete, in den Abgrund gestürzt! - Ich trete an seine Stelle, aber Reinhold kennt den Pater Medardus, den Prediger im Kapuzinerkloster in..r-, und so bin ich ihm das wirklich, was ich bin! - Aber das Verhältnis mit der Baronesse, welches Viktorin unterhält, kommt auf mein Haupt, denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!²⁰

²⁰ *Ibidem*, p. 62 // *Ibidem*, S. 880

Vale la pena ahondar en la transmisión de *rasgos de subjetividad* reprimidos que se efectúa en el momento en que Medardo usurpa ante la mirada cautiva del joven cazador el papel de Victorino. Sigue siendo el monje capuchino para Reinaldo, y es Victorino disfrazado de Medardo según se presente ante Eufemia. Cuando Medardo responde a las preguntas del cazador, y más tarde cuando lo hace con las preguntas de Reinaldo, Medardo percibe en sí una voz extraña, ajena, pero propia, con la cual devela los secretos de Victorino. Esta información instauro y mantiene la confabulación, como si el propio conde hablara a través de Medardo bajo el pronombre *Es* (ello): “antwortete es aus mir hohl und dumpf, denn ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen” (“—dije con una voz hueca y como apagada, pues en verdad no era yo quien pronunciaba estas palabras, que involuntariamente se escapaban de mis labios.”). En dicho pronombre reconocemos la presencia del otro, de *lo otro* en Medardo, la otra posibilidad de ser, esa autoalteridad, la aparición espectral del *Doppelgänger*.

Así pues, en el palacio de F., Medardo es Victorino, y Victorino Medardo según quien lo reconozca como uno u otro y según las intenciones de Medardo que también dependen del reconocimiento de los otros para tener lugar. Quiere suplantar a Victorino para poder acercarse cautelosamente a su destino: Aurelia. Es el monje porque de éste nadie sospecha sus intenciones eróticas, el monje es el buen hombre por antonomasia. Siendo el monje converge con ser Victorino y Medardo al mismo tiempo. Al optar por las dos posibilidades de ser, está escindido. El hecho de que sea amante de Eufemia y que por extraña razón como si una mano ajena lo guiara, termine provocando la muerte del Barón de F., nos indica hasta que punto lleva a cabo las intenciones de Victorino.

En su estancia en el Palacio de F., tres temores embargan el pensamiento de Medardo y le ponen los pelos de punta. En primer lugar, su capacidad para desempeñar el papel de Victorino. En segundo, esa extraña voz interior que lo aterroriza y que no sólo lo guía con el pronombre en alemán *Es* (ello) por los laberintos desconocidos de la identidad del otro, sino que también lo acusa del asesinato de Victorino: “la voz interior que me acusaba de su muerte como de un horrible crimen.” Finalmente el retorno del muerto para atestiguar el crimen y

reclamar su identidad usurpada: “con gran reserva, con la mirada fija en el abismo, no fuera a ser que el cadáver sangriento se levantara amenazador”. Este último temor ya nos indica la forma como se presentará la fuga en la *catarsis de terror*. Nos predispone a la aparición del *Doppelgänger*.

Hacia el final de su estadía en el Palacio de F., todos empiezan a sospechar que el hombre del hábito es un impostor. Ya no es seguro ser el monje. Cierta noche Eufemia lo quiere envenenar porque extrañamente Victorino se niega a obedecerla como lo hacía antes. Medardo no ha podido llevar a cabo plenamente el papel del conde. El primer temor que lo embargaba se hace palpable. Después de una hábil maniobra, Eufemia es envenenada por Medardo. Dado el hecho de que la situación se sale de control, esa misma noche en plena desesperación decide ir a buscar a Aurelia, a su recámara. Esta es defendida por su hermano Hermógenes al querer ser tomada por la fuerza, en esta lucha Hermógenes muere. Entonces Medardo decide huir del Palacio. He aquí cuando aparece fantasmalmente, según la tradición germana, su *Doppelgänger*.

Estaban recogiendo el cadáver de Hermógenes...”¡Detened al asesino!”, oí gritar a Reinaldo...Reía sarcásticamente, de tal modo que mi carcajada resonó por la gran sala y por todos los corredores. Con voz espantosa grite:

-¡Insensatos! ¿Queréis prender al destino, que ya ha juzgado al asesino?

Se detuvieron y toda la comitiva se quedó como petrificada en las escalera. Yo trataba de huir...y sin embargo...iba a su encuentro, anunciándoles con palabras tunantes la venganza de Dios por aquel asesinato.

Pero...he aquí, de pronto, tuve una visión horrible...Ante mí se hallaba la figura ensangrentada de Victorino, y no yo, sino él, era quién había pronunciado mis últimas palabras. El espanto que sentí me puso los pelos de punta. Me precipite por el parque lleno de terror...Ya estaba en libertad. Oí un galope de caballo a mi espalda y traté de hacer un último esfuerzo para escapar a la persecución.

« - Sie brachten Hermogens Leichnam! - »Eilt nach dem Mörder«, hört' ich Reinhold rufen. Da lachte ich grimmig auf, daß es durch den Saal, durch die Gänge dröhnte, und rief mit schrecklicher Stimme: »Wahnwitzige, wollt ihr das Verhängnis fahen, das die frevelnden Sünder gerichtet?« - Sie horchten auf, der Zug blieb wie festgebannt auf der Treppe stehen. - Nicht fliehen wollt' ich mehr, - ja ihnen entgegenschreiten, die Rache Gottes an den Frevlern in donnernden Worten verkündend. Aber - des gräßlichen Anblicks! - vor mir! - vor mir stand Viktorins blutige Gestalt, nicht ich, er hatte die Worte gesprochen. - Das Entsetzen sträubte mein Haar, ich stürzte in wahnsinniger Angst heraus, durch den Park! - Bald war ich im Freien, da hörte ich Pferdegetrappel hinter mir, und indem ich meine letzte Kraft zusammennahm, um der Verfolgung zu entgehen,²¹

²¹ *Ibidem*, p. 78 // *Ibidem*, S. 898

Tenemos hasta aquí las siguientes conjeturas. El *factor represario* es Medardo. El *factor reprimido* se manifiesta a través de varios elementos, la búsqueda de la amada que yace en el Palacio, el abandono del hábito monacal, la intención de ocultar su identidad monacal, el homicidio de un hombre arrojándolo al abismo, la impostura del muerto, el sentimiento de culpa provocado por el homicidio, el engaño a los habitantes del Palacio al desempeñar los dos papeles, *ser y no ser monje así como ser y no ser el conde*, finalmente el temor del regreso del muerto. Todos éstos yacen en secreto y se van a descubrir con el *Doppelgänger*.

Continuando con las conjeturas, la *catarsis de terror* se pone en juego con la aparición del *Doppelgänger*. El *factor represor* es llevado a cabo por la ética monacal, esa institución que lo asedia en todo momento y por esa ética que presupone el voto de castidad. Por otro lado, con la impostura subsume también el *factor represor* de Victorino, que lleva a cabo el Baron de F., cuando sospecha que no sólo, al hacerse pasar por Victorino, es el amante de su esposa Eufemia, sino que ambos –Victorino y Eufemia- lo planean asesinar.

El *medio represor*, que hace efectiva la represión, se pone de manifiesto con cierta *conciencia de monje*. Es decir en el fondo y a pesar de que quería buscar a la amada, Medardo sabe que está haciendo algo *malo*, por lo tanto sataniza su deseo de buscar a Aurelia y aún así decide continuar, por ello lo va llevando a cabo de forma clandestina. Esta conciencia de monje es un residuo de su identidad monacal que también necesita y que no puede abandonar, ésta posteriormente permitirá la *transvaloración* entre lo secular y lo casto, y desde luego, entre la rosa de Venus y la de Santa Rosalía.

Con la muerte de Hermógenes se corroboran las sospechas de que Medardo era un impostor que quería silenciar un extraño misterio. Por ello se ve perseguido por pasos oscuros y voces amenazantes por los pasillos del Palacio. Es arrancada la primera máscara. Pero lo irónico radica en que no se sabe exactamente de quién es impostor, a quién ha suplantado, porque a lo largo de su estancia en el Palacio de F., ha desempeñado dos papeles simultáneos en el Palacio como el conde y como Medardo, en ambos casos ceñido al hábito monacal, y así fue reconocido por los demás habitantes durante su estancia,

Al momento de la fuga Medardo se desdobra y se resguarda en su autoalteridad: “Yo trataba de huir...y sin embargo...iba a su encuentro”. Ante la

amenaza deja tras de sí al *Doppelgänger*, encarnado en la silueta ensangrentada del que cayó al abismo: “Pero...he aquí, de pronto, tuve una visión horrible... Ante mí se hallaba la figura ensangrentada de Victorino,” Su presencia es la aparición fantasmal que parece se ha materializado en la voz extraña: “Con voz espantosa grite: -¡Insensatos! ¿Queréis prender al destino, que ya ha juzgado al asesino?”, “y no yo, sino él, era quién había pronunciado mis últimas palabras”. Es así como todos los miedos secretos de Medardo se revelan con la presencia de muerto que regresa, *del que va*, causando con ello que los dos *vayan, uno huyendo y el otro acercándose*.

La aparición del *Doppelgänger* provoca una fuga a la tensión del conflicto intrapsíquico y desenmascara todo lo secreto que ponía en peligro al poseedor si se conocía. Éste deja ver el lado oculto de Medardo con esa sensación de terror (“El espanto que sentí me puso los pelos de punta. Me precipite por el parque lleno de terror...”) que no es otra cosa que la angustia ante la posibilidad de dejar al descubierto sus más secretas intenciones, prohibidas ante los demás y necesarias para su poseedor.

La *catarsis de terror* del *Doppelgänger* devela un secreto contrario a la ética de la institución. Al no ser aceptado por ésta se tiene que negar, hacer ajeno en público y llevarlo a cabo a hurtadillas, pero al mismo tiempo protege ante la aniquilación latente, llevando a cabo el engaño y la ambigüedad *de ser y no ser siendo*. He ahí su *Unheimlichkeit*.

En ese momento en el *Doppelgänger* se ha transplantado el carácter monacal de Medardo. Este se ha desdoblado cuando va al encuentro de sus perseguidores y cuando huye al bosque. El que huye al bosque buscará otra personalidad para consagrar su fin: encontrar a la amada y dejar el traje talar. El que regresa del abismo y que va al encuentro de sus perseguidores andará como el monje hasta el próximo encuentro entre ambos. Medardo huye de sí mismo y se ve perseguido por *ese* su *fantasma*, su *Gänger*, de carne y hueso, (*aus Blut und Knochen*).

De aquí en adelante los sucesos del Palacio de F., serán otros *rasgos de subjetividad* reprimidos que Medardo en su nueva identidad mantendrá escondidos, pero que compartirá con su doble dado que ambos son el mismo yo escindido por el conflicto intrapsíquico. Sin embargo, estos rasgos se liberarán con la aparición del *Doppelgänger*.

Medardo quiere huir de su yo monacal estancado en su conflicto ético y volitivo, por ello se escinde, se desgarrar. Aquí se entiende el epígrafe con que inicie el capítulo: "Sufro. Quisiera huir de mí". Con su aparición el *Doppelgänger*, como si fuera un elixir que mitiga las penas del mundo, de alguna manera alivia el dolor de existir: *impregnada de terror*, porque terror y dolor no coinciden al mismo tiempo.

Segundo análisis: Los esposales de la rosa roja, en la muerte el amor es más dulce

Antes de ir a la siguiente cita textual considero imprescindible hacer mención de dos sucesos intrincados en la novela para entender, en primer lugar, cómo se desarrollan los eventos hasta el final de ésta, y en segundo, para establecer, con mayores datos, el análisis de la cita textual.

Primer acontecimiento: En la ciudad del soberano, Aurelia cree reconocer en los rasgos de Leonardo al asesino de su hermano Hermógenes, al capuchino que le despertó en sueños el erotismo. Lo reconoce aun bajo el disfraz. Esa es la razón por la cual Leonardo yace en el calabozo acusado de homicidio, mientras que en el manicomio hundido en la locura se haya un monje capuchino cuyo hábito tiene inscrito un nombre: Medardo. Leonardo es la nueva mascarada de Medardo.

Hasta aquí la situación es bastante compleja y llena de ironías. Medardo desdobra al exterior una parte de sí prohibida. Se escinde como el monje capuchino en el *Gänger* que regresó del abismo -el conde Victorino- para no ser reconocido como el monje Medardo y al mismo tiempo se afirma como Leonardo. Aunque diga y asegure que se llama Leonardo y que es polaco, aún así se sospecha de que es Medardo y se le lleva a juicio. Ya en los interrogatorios del tribunal niega ser el monje capuchino: "-Me llamo Leonardo Krczynski" ("Ich heiÙe eigentlich Leonard Krczynski"),²² "-¿No habéis conocido a ninguno de los monjes capuchinos de B.? (Haben Sie nie einen Mönch aus

²² *Ibidem*, p. 155 // *Ibidem*, p. 976.

dem Kapuzinerkloster in B. kennengelernt?)”,²³ dando un no rotundo ante el segundo juez como respuesta.

En el juicio todas las pruebas están en su contra, por ello está a punto de aceptar que él es el monje. Pero en ese mismo día se descubre al *Doppelgänger* en el manicomio. Así el Medardo secular como Leonardo queda libre y Medardo el monje es culpable y se le condena a muerte.

Cuando hay dos personas que presentan los mismos *rasgos de subjetividad*, uno encarcelado y el otro en el manicomio; cuando se comprueba que ambos tienen una cicatriz en forma de cruz en el cuello que sólo le era peculiar a Medardo; cuando se evidencia que ambos escriben con el mismo estilo caligráfico que Medardo solía utilizar en el convento y que, además uno está vestido de monje y sí acepta que él es Medardo -el del manicomio-²⁴ y el otro niega ser monje, aunque se sospecha que sí lo es; y cuando el juez descubre que tampoco es Leonardo ni mucho menos polaco; entonces nos encontramos frente a frente con esa mirada torva del *Doppelgänger*, con su carácter mimético, engañoso, escindido y *siniestro*, que además no deja de funcionar como un resguardo ante la institución -la orden capuchina, la castidad, el hermano Cirilo y el tribunal de la ciudad-, en todos los casos la evidente amenaza de muerte.

. *Segundo acontecimiento*: En plena huida de la ciudad del soberano después de que Leonardo intenta asesinar misteriosamente a Aurelia el día en que parecía cumplirse su meta, la boda con su amada, se da un encuentro inaplazable. Tiene lugar ahí lo más espeso del bosque, entre él que se hacía pasar por Leonardo y el del manicomio, lo reprimido regresa. Asedia. Reclama su derecho a ser. Sucede justo cuando Leonardo huía por el bosque y de pronto, “de la espesura salió un hombre, que saltó sobre mí y me aprisionó en sus brazos” (“aus dem Gebüsch hervorraschend, ein Mensch auf meinen Rücken sprang und mich mit den Armen umhalste.”)²⁵ El hecho es tal que

²³ *Ibid*, p. 160 // *Ibid*, S. 981

²⁴ Cuando se descubre y se cree que el auténtico Medardo es el doble que yace en el manicomio y por ello se suspende el juicio en contra de Leonardo, se le informa al doble que su madre, es decir la madre de Medardo, ya murió, el *Doppelgänger* responde con sorna que su madre ya había muerto desde hace muchos años, refiriéndose a Jacinta, la princesa italiana, madre de Victorino. *Vid. Los elixires del diablo*, p. 191 // *Die Elixiere* ... Sn. 1018-1019.

²⁵ E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del* ...p. 194 // *Die Elixiere des* ...S. 1021.

sugiere que ambos quisieran tener lugar al mismo tiempo en el foco del *yo narrador* para ocupar la auténtica identidad de Medardo.

La escena es de por sí tenebrosa, porque Leonardo se siente todo el tiempo perseguido por *alguien* como cuando mató a Hermógenes en el Palacio del Barón de F., y todos gritaban al asesino, o como cuando quiso atacar con el cuchillo al fantasma del pintor Francesco, y ahora después de querer asesinar a su amada, en suma, una escena que se repite y se repite y con cada iteración se vuelve más desconcertante. Además, cuando finalmente, ya muy entrada la noche, piensa que *nadie* lo persigue, de repente sale un hombre (y ese hombre que es su otra forma de ser, también es él) de entre la maleza en medio del bosque a oscuras y se abalanza sobre él quedándose colgado a su espalda.: “Traté de desasirme echándome al suelo y frotando la espalda contra los árboles. Pero en vano...”, (“Vergebens versuchte ich, ihn abzuschütteln - ich warf mich nieder, ich drückte mich hinterrücks an die Bäume, alles umsonst.”).²⁶

Mientras lucha por quitárselo de encima, el hombre demencialmente ríe todo el tiempo. No para de reír, burlándose en medio de la oscuridad como si fuera un juego. Le musita al oído -casi reclamándole como si fuera su culpa- que no lo abandone, que lo lleve con él, que viene de la horca. Leonardo desesperado, al borde mismo de la demencia, no puede zafarse de sus brazos aun a pesar de chocar contra peñascos, de revolcarse en el suelo y restregarse contra los árboles, el hombre que lleva a cuestas permanece sobre sus hombros y continúa mofándose con esa risa chillona que hiela la sangre: “Corrí chocando con árboles y peñascos, mirando de herirle, ya que no de matarle, pues tenía que librarme de sus garras”. (“Ich raste gegen Baum- und Felsstücke, um ihn, wo nicht zu töten, doch wenigstens hart zu verwunden, daß er mich zu lassen genötigt sein sollte.”).²⁷

Cuando la luna se devela de entre los erguidos picos oscuros de los abetos y ve la fantasmal cara pálida del monje que dice ser él mismo, es cuando surge el terror de verse asediado nuevamente por el *fantasma* de sí mismo, “dominado por un miedo feroz”, (“ich, von wildem Entsetzen gekräftigt.”).²⁸ Su

²⁶ *Ibidem.* // *Ibidem.*

²⁷ *Idem.* // *Idem.*

²⁸ *Ibidem* . p. 194 // *Ibidem.* S. 1021.

Doppelgänger le causa esa extraña familiaridad de que algo propio lo persigue. Lo aterroriza su autoalteridad: "Se convierte en el miedo que él se inspira"²⁹.

He ahí la fuga y el regreso de lo propio vuelto extraño y su *carácter siniestro* en una escena estéticamente *unheimlich* digna de un manicomio. Una prueba del estilo de Hoffmann plasmado con genialidad en una escena típica del romanticismo macabro del autor.

Ese encuentro en el bosque puede interpretarse como la imagen del conflicto de *ser* y de *no ser* al mismo tiempo. Indica un nuevo intercambio de identidades, intersubjetividad, mimetismo y engaño que apenas se vislumbran en los atuendos: el hábito y la vestimenta para la boda de Leonardo. El monje toma las ropas de Leonardo y además el cuchillo que le fue entregado a Leonardo por ese otro doble en la cárcel y que perdió en la casa del guardía forestal cuando se encontró por vez primera con el monje que se hacía llamar Medardo y que no era otro que el del manicomio.

Después de tomar la vestimenta que iba a usar Leonardo el día de la boda, el *Doppelgänger* llega al convento de los capuchinos de B., y se presenta ante el prior Leonardo como Medardo. Luego desaparece ya vestido como monje y el prior sospecha que no es tal.³⁰ Mientras tanto a quien se le creía Leonardo se le viste con el hábito de capuchino que tiene bordado un nombre: Medardo. Precisamente el mismo que usaba el *Doppelgänger* en el manicomio antes del encuentro del bosque. Cuando recobra el conocimiento se da cuenta de que está en un asilo monacal para enfermos de la mente.

Este intercambio es muy significativo porque ahora el foco del yo narrador se va a situar en la personalidad del monje Medardo y en adelante en el *Doppelgänger* van a ser desplazados los *rasgos de subjetividad* del que quiere estar con la amada.

Después de haber mencionado dichos sucesos, me concentraré en el siguiente análisis, primero citando la fuente.

Medardo regresa al monasterio de los capuchinos de B. Ahí se ve informado por el prior Leonardo de dos acontecimientos muy significativos.

²⁹ Jacques Derrida. *Espectros de Marx*, p. 163.

³⁰ No voy a citar esos fragmentos de la novela, pero si voy a dar las respectivas referencias Vid. E. T. A. Hoffmann. *Los elixires del diablo*, pp. 202 y 251 // *Die Elixiere ...* Sn. 1029 und 1085.

Primero, al monasterio llegó un hombre muy parecido a él que decía ser Medardo, vestido con la ropa de la boda con Aurelia. Segundo que Aurelia va a tomar el hábito.

Las monjas clarisas se agolpaban en un reducido espacio, cerrado por una verja del altar mayor. Llegó el momento decisivo. Del interior del monasterio, por la puerta de la verja trasera del altar de los monjes cistercienses trajeron a Aurelia... Un murmullo se elevó entre la multitud al verla. (...) aún no me había atrevido a lanzar una sola mirada; dominado por un miedo espantoso, temblaba convulsivamente, de tal manera que mi breviario cayó al suelo. Me incliné para recogerlo, pero un repentino mareo me hubiera hecho caer desde el alto lugar donde estaba de no haberme sujetado Leonardo.

-¿Qué te sucede, Medardo? –me preguntó el prior en voz baja-. Estás muy excitado. Resiste al enemigo que te ataca.

Procuré rehacerme con todas mis fuerzas, miré y vi a Aurelia arrodillada ante el altar Mayor. ¡Oh, Dios del Cielo, resplandecía como nunca en la plenitud de su belleza y su gracia! Parecía una novia...Ay! Estaba vestida como el día fatal en que iba a ser mía. Llevaba mirtos y rosas artísticamente prendidos en el pelo. La devoción y la solemnidad del momento habían coloreado sus mejillas, y en su mirada, elevada al Cielo, había una expresión de placer celestial. ¿Qué fueron los instantes en que vi por vez primera a Aurelia en la Corte del soberano en comparación con este encuentro? El fuego del amor ardió en mi interior con más fuerza que nunca... un deseo salvaje..."¡Oh, Dios... por todos los Santos! No permitáis que me vuelva loco... pues haré algo horroroso y mi alma se condenará eternamente." Así rezaba en mi interior dándome cuenta de que el Malo iba enseñoreándose más y más de mí... Tenía la sensación de que Aurelia participaba en el delito que iba a cometer, y que los votos que iba a hacer no eran en su mente sino el solemne juramento de ser mía ante el Altar del Señor.

Ya no veía en ella a la novia de Cristo, sino a la esposa perjura del monje, que también había quebrantado sus votos... ¡Abrazarla con toda la intensidad de mis furiosos deseos, y luego morir!... Este pensamiento me dominaba de modo irresistible. El Malo se apoderaba de mí con mayor fuerza... Yo quería gritar: "¡alto ahí! ¡Estáis ciegos, queréis hacer novia del Cielo a esa doncella pura, prometida del monje!", y me daba ganas de lanzarme sobre las monjas para arrancarla de allí... rebusque entre los pliegues de mi hábito buscando el cuchillo. La ceremonia iba muy avanzada... Aurelia comenzaba a hacer sus votos... Su voz me hizo el efecto del suave resplandor de la luna entre los negros nubarrones después de una furiosa tormenta.

La luz se hizo en mi interior y reconocí al Malo, al que había resistido con toda mi alma. Cada palabra de Aurelia me infundía nuevas fuerzas, y al fin salí vencedor del combate... Desaparecieron los negros pensamientos del delito, aquella excitación de los instintos... Aurelia era la devota novia del Cielo cuyos rezos podían salvarme de la eterna condenación... (...)

-¡Has resistido al enemigo, hijo mío! Esta ha sido la última y difícil prueba a que te ha sometido la Divina Providencia.

Aurelia juró los votos. Y mientras las hermanas clarisas cantaban una antífona, fueron a poner a Aurelia el hábito de monja. Ya le habían puesto en el pelo los mirtos y las rosas, ya estaban a punto de cortarles los rizos, cuando se oyó un estrépito en la iglesia... Vi que la gente se apretujaba y que algunos caían al suelo; cada vez se oía más cerca el tumulto. Entonces vi que se aproximaba con movimientos furiosos, con mirada horrorosa y enloquecida, un hombre desnudo. Los harapos de un hábito de capuchino colgaban de su cuerpo, pugnaba a codazos entre la multitud para abrirse paso...Reconocí a mi espantoso doble. Pero en el instante en que presintiendo que iba a suceder algo horrible iba alanzarme

sobre él, el monstruo loco saltó a la galería que conducía al Altar Mayor. Las monjas se arremolinaron gritando; la abadesa estrechaba entre sus brazos a Aurelia.

-¡Ja, ja, ja! –chillaba el loco con voz estridente- ¿Queréis robarme la princesa?...¡Ja, ja, ja! ¡La princesa es mi novia, es mi novia!

Y diciendo esto, cogió a Aurelia y le clavó en el pecho el cuchillo que llevaba en su mano, hasta la empuñadura, de modo que brotó un chorro de sangre.

-¡Viva... viva... viva! Ya tengo a mi novia, ha [he] ganado [a] la princesa...

Die Klaren Nonnen versammelten sich in dem mit einem niedrigen Gitter eingeschlossenen Platz dicht vor dem Hochaltar, der entscheidende Augenblick kam; aus dem Innern des Klosters, durch die Gittertüre hinter dem Altar führten die Zisterzienser Nonnen Aurelien herbei. - Ein Geflüster rauschte durch die Menge, als sie sichtbar worden, die Orgel schwieg, und der einfache Hymnus der Nonnen erklang in wunderbaren, tief ins Innerste dringenden Akkorden. Noch hatte ich keinen Blick aufgeschlagen; von einer furchtbaren Angst ergriffen, zuckte ich krampfhaft zusammen, so daß mein Brevier zur Erde fiel. Ich bückte mich darnach, es aufzuheben, aber ein plötzlicher Schwindel hätte mich von dem hohen Sitz herabgestürzt, wenn Leonardus mich nicht faßte und festhielt. »Was ist dir, Medardus,« sprach der Prior leise, »du befindest dich in seltsamer Bewegung, widerstehe dem bösen Feinde, der dich treibt.« Ich faßte mich mit aller Gewalt zusammen, ich schaute auf und erblickte Aurelien, vor dem Hochaltar knieend. O Herr des Himmels, in hoher Schönheit und Anmut strahlte sie mehr als je! Sie war bräutlich - ach! ebenso wie an jenem verhängnisvollen Tage, da sie mein werden sollte, gekleidet. Blühende Myrten und Rosen im künstlich geflochtenen Haar. Die Andacht, das Feierliche des Moments hatte ihre Wangen höher gefärbt, und in dem zum Himmel gerichteten Blick lag der volle Ausdruck himmlischer Lust. Was waren jene Augenblicke, als ich Aurelien zum erstenmal, als ich sie am Hofe des Fürsten sah, gegen dieses Wiedersehen. Rasender als jemals flammte in mir die Glut der Liebe - der wilden Begier auf - »O Gott, - o, all ihr Heiligen! laßt mich nicht wahnsinnig werden, nur nicht wahnsinnig - rettet mich, rettet mich von dieser Pein der Hölle - Nur nicht wahnsinnig laßt mich werden - denn das Entsetzliche muß ich sonst tun und meine Seele preisgeben der ewigen Verdammnis!« - So betete ich im Innern, denn ich fühlte, wie immer mehr und mehr der böse Geist über mich Herr werden wollte. - Es war mir, als habe Aurelie teil an dem Frevel, den ich nur beging, als sei das Gelübde, das sie zu leisten gedachte, in ihren Gedanken nur der feierliche Schwur, vor dem Altar des Herrn mein zu sein. - Nicht die Christusbraut, des Mönchs, der sein Gelübde brach, verbrecherisches Weib sah ich in ihr. - Sie mit aller Inbrunst der wütenden Begier umarmen und dann ihr den Tod geben - der Gedanke erfaßte mich unwiderstehlich. Der böse Geist trieb mich wilder und wilder - schon wollte ich schreien: »Haltet ein, verblendete Toren! Nicht die von irdischem Triebe reine Jungfrau, die Braut des Mönchs wollt ihr erheben zur Himmelsbraut!« - mich hinabstürzen unter die Nonnen, sie herausreißen - ich faßte in die Kutte, ich suchte nach dem Messer, da war die Zeremonie so weit gediehen, daß Aurelie anfang, das Gelübde zu sprechen. - Als ich ihre Stimme hörte, war es, als bräche milder Mondesglanz durch die schwarzen, von wildem Sturm gejagten Wetterwolken. Licht wurde es in mir, und ich erkannte den bösen Geist, dem ich mit aller Gewalt widerstand. - Jedes Wort Aureliens gab mir neue Kraft, und im heißen Kampf wurde ich bald Sieger. Entflohen war jeder schwarze Gedanke des Frevels, jede Regung der irdischen Begier. - Aurelie war die fromme Himmelsbraut, deren Gebet mich retten konnte von ewiger Schmach und Verderbnis. - Ihr Gelübde war mein Trost, meine Hoffnung, und hell ging in mir die Heiterkeit des Himmels auf. Leonardus, den ich nun erst wieder bemerkte, schien die Änderung in meinem Innern wahrzunehmen, denn mit sanfter Stimme sprach

er: »Du hast dem Feinde widerstanden, mein Sohn! Das war wohl die letzte schwere Prüfung, die dir die ewige Macht auferlegt!« -

Das Gelübde war gesprochen; während eines Wechselgesanges, den die Klaren Schwestern anstimmten, wollte man Aurelien das Nonnengewand anlegen. Schon hatte man die Myrten und Rosen aus dem Haar geflochten, schon stand man im Begriff, die herabwallenden Locken abzuschneiden, als ein Getümmel in der Kirche entstand - ich sah, wie die Menschen auseinander gedrängt und zu Boden geworfen wurden; - näher und näher wirbelte der Tumult. - Mit rasender Gebärde, - mit wildem, entsetzlichen Blick drängte sich ein halbnackter Mensch (die Lumpen eines Kapuzinerrocks hingen ihm um den Leib), alles um sich her mit geballten Fäusten niederstoßend, durch die Menge. - Ich erkannte meinen gräßlichen Doppelgänger, aber in demselben Moment, als ich, Entsetzliches ahnend, hinabspringen und mich ihm entgegenwerfen wollte, hatte der wahnsinnige Unhold die Galerie, die den Platz des Hochaltars einschloß, übersprungen. Die Nonnen stäubten schreiend auseinander; die Äbtissin hatte Aurelien fest in ihre Arme eingeschlossen. - »Ha ha ha! -« kreischte der Rasende mit geltender Stimme, »wollt ihr mir die Prinzessin rauben? - Ha ha ha! - Die Prinzessin ist mein Bräutchen, mein Bräutchen« - und damit riß er Aurelien empor und stieß ihr das Messer, das er hochgeschwungen in der Hand hielt, bis an das Heft in die Brust, daß des Blutes Springquell hoch emporspritzte. »Juchhe – Juch, Juch - nun hab ich mein Bräutchen, nun hab ich die Prinzessin gewonnen!« - So schrie der Rasende auf und sprang hinter den Hochaltar, durch die Gittertüre fort in die Klostergänge.³¹

El *factor reprimido* presenta dos tensiones en el símbolo de la *rosa roja*. De la primera percibimos un indicio en una frase cuando el *Doppelgänger* entrega el cuchillo a Medardo en el calabozo mientras le dice: "Ataca" con esa voz que provenía del suelo y del interior de éste último. La primera tensión se da en las ganas de matar a la amada provocadas por la hostilidad que ha instaurado la institución de la castidad al impulso erótico.

La segunda tensión es el impulso erótico. Las ganas infinitas de estar por siempre junto a la amada, de poseerla. Impulso erótico y deseos de matar que se entienden desde esta perspectiva: "La consagración del amor es la muerte." Esas son las dos tensiones contenidas en el *factor reprimido*.

El hecho de que Aurelia, *la de oro*, se decida por la investidura tomando el nombre de Rosalía vestida como el día de su boda agudiza más la represión, porque así ambos están consagrados y condenados al voto de castidad. Se reduce la posibilidad de satisfacer el impulso erótico, al menos de una forma.

Con su decisión se torna el conflicto insoluble y se arroja luz sobre una forma evasiva, *siniestra* de satisfacerlo. En vez de amar a Aurelia, para el monje, perversamente no hay otra posibilidad más que asesinarla. Es entonces

³¹ *Ibidem*, pp. 257-259 // *Ibidem*, Sn. 1092-1094.

cuando cobra sentido la alusión a *Rosalía* -la fiesta de las rosas- con las guirnaldas de rosas rojas ofrendadas a los muertos que vemos ceñidas a su cabello: “¡Oh, Dios del Cielo, resplandecía como nunca en la plenitud de su belleza y su gracia! Parecía una novia...Ay! Estaba vestida como el día fatal en que iba a ser mía. Llevaba mirtos y rosas artísticamente prendidos en el pelo.” También cobra sentido la ironía del cuadro de Francesco –Venus-Santa Rosalía- porque en conjunto se conjuga erotismo, castidad y muerte. Así se va entretejiendo *lo siniestro*.

Ante el altar mayor Aurelia se encuentra al mismo tiempo en su misa de difuntos y en su boda mística con Cristo, porque en la liturgia monacal cuando una mujer toma el hábito se le considera muerta para el mundo y esposa de Cristo. En ese sentido Aurelia celebra *su investidura, una boda y un funeral*.

Con el homicidio de Aurelia, la *rosa roja* ofrendada a Venus y a la Santa de la castidad, el *Doppelgänger* va a acentuar una frase lapidaria a mitad de la novela ya analizada en el segundo capítulo: “También para nosotros la muerte es la consagración del amor” que lleva inscrito la concepción del amor romántico y una cadena de profunda ironía: castidad-erotismo, muerte-matrimonio, esposa-monja, consumación-renuncia, Venus-Santa Rosalía; todo ello articulado en Aurelia, *die rote Rose*.

Tanto Aurelia como Medardo son el *factor represario*. A ellos se les impide la consumación de su amor y se les obliga, pues les es necesario, a demonizarlo y a satisfacerlo con tintes meramente románticos: *amor en y con la muerte*. Ese es precisamente el sentido del *amor romántico*: amor que no se da, o que si se da termina en tragedia o que ni se da y termina en tragedia. Tras la tragedia del amor romántico y sus penas de amor (*der Weltschmerz*) vemos el asedio de la institución, en la castidad, en el convento, en monjes y monjas. He ahí el *factor represor*.

El *medio represor* se da con la presencia del prior Leonardo y de la Abadesa: “-¿Qué te sucede, Medardo? –me preguntó el prior en voz baja-. Estás muy excitado. Resiste al enemigo que te ataca.” Resistir al enemigo no es más que resistirse a sí mismo, a ese *rasgo volitivo de subjetividad* demonizado por la institución. Con ese consejo se está reprimiendo al impulso, pero también se le está obligando para que busque furtivamente una forma de llevarlo a cabo.

La *catarsis de terror* la presenciamos con la aparición inesperada del *Doppelgänger*. En ese factor serán entretejidos los demás elementos y veremos cómo se maquina la *sinestridad*.

Cuando Aurelia aparece ante el altar mayor, Medardo no tiene la fuerza para verla, “aún no me había atrevido a lanzar una sola mirada;” No lo hace porque tiene un “miedo espantoso” de hacerlo, “dominado por un miedo espantoso, temblaba convulsivamente,” ¿Cómo es posible que le cause terror ver a la amada? No puede resistir a su propio deseo, al enemigo. Tiembla convulsivamente porque sus pensamientos y con ello su “Ich” debido a la institución se desgarran en dos sentidos, renunciar a la amada para siempre o entregarse a ella. Su amada es una Venus, pero también una Rosalía a quien Medardo llama Santa. Ella es su veneno y su afrodisiaco, un elixir santo y demoníaco, satanizado, un *elixir del diablo*. “Sufro. Quisiera huir de mí mismo”, es desde luego una desesperada invocación al desdoblamiento, *ser otro y el mismo a la vez*.

La castidad tensa los nervios del monje quien se encuentra deseando y negando el amor de Aurelia. Se resiste a sí mismo. La tensión está dada y se nos presenta como un terror. Tiembla convulsivamente el monje y sus ideas se impactan despedazándose, abrumando su mente como negros nubarrones. Ante esta situación que se torna insoportable vuelve, se aparece el *fantasma* de sí mismo. En él se desdobra el *rasgo de subjetividad* demonizado. Pero, ¿cuál? He mencionado que el factor reprimido en esta cita contiene dos vertientes: ganas de amar y de matar, “*La consagración del amor es la muerte.*”

En ese sentido el *Doppelgänger* será la protección ante la hostilidad de la institución y la fuga de lo no aceptado por ese logocentrismo, lo demonizado. Pero también comprende el regreso de lo reprimido; amar a Aurelia.

“Resiste al enemigo” es la voz lacerante de la institución de la castidad. Es negarse a sí mismo; amputarse un deseo que como miembro cercenado siempre será un *fantasma*. A pesar del “miedo espantoso” Medardo decide ver: “Procuré rehacerme con todas mis fuerzas, miré y vi a Aurelia arrodillada ante el altar Mayor.” El *rasgo monacal* de Medardo en conflicto se atreve a ver y utiliza todas sus fuerzas, porque otro de sus *rasgos* no quiere presenciar, en cierto sentido su derrota, es decir que no pudo hacer suya a la amada y ahora tiene que soportar cómo se le escapa de sus brazos.

Pero el veneno de Venus hechiza, cura, envenena y/o reconforta. Es un elixir acaso diabólico según la institución. Al momento de ver *a la de oro* queda cegado por su resplandor. En vez de curarse se ha envenenado. La visión de la amada no lo tranquiliza: “¡Oh, Dios del Cielo, resplandecía como nunca en la plenitud de su belleza y su gracia! Parecía una novia”. La visión de la amada invoca en él el regreso de su *rasgo reprimido*: “El fuego del amor ardió en mi interior con más fuerza que nunca...un deseo salvaje...”. Se debate en dos direcciones a la vez: ahuyentar el deseo de la amada y convidarlo. Mientras una parte de Medardo la desea, otra trata de rechazarla. Aquí es cuando el elixir se vuelve un *farmacon*. La tensión no es meramente interna. De hecho es desde la invasión al umbral de lo íntimo cómo la institución de la castidad instauro la tensión, el conflicto. Es su discurso logocéntrico y su hegemonía los que causan esa extraña familiaridad.

“No permitáis que me vuelva loco, no quiero enloquecer...¡Salvadme, salvadme de estas penas del Infierno!”, ésta es la voz que clama a gritos una solución al conflicto. No clama en el fondo a la religión, ni a ningún Dios, sino al *fantasma* de sí mismo. Vendrá la escisión, la fuga, pero también la *catarsis de terror*.

Las frases: “No dejéis que me vuelva loco...pues haré algo horroroso y mi alma se condenará eternamente”, “Tenía la sensación de que Aurelia participaba en el delito que iba a cometer, y que los votos que pensaba hacer no eran en su mente sino el solemne juramento de ser mía ante el Altar del Señor”, nos indican, quizá sugieren, el inicio de un desdoblamiento que pronto se consumará y, a su vez, dan el sello final al símbolo de la *rosa roja*, amor erótico en y con la muerte. El hecho de que Aurelia esté vestida como si estuviera en una boda (con una corona de mirtos y rosas rojas) y que tome el nombre de Rosalía *marcan* la *marcha* de ésta, su destino aciago: “La consumación del amor es la muerte”. Se evidencia el deseo de matar en: “haré algo horroroso” o “Aurelia participaba en el delito que iba a cometer” que llevara a cabo el *Doppelgänger*. Una frase basta para evidenciarlo. En este punto se condensan ambos sentimientos incompatibles entre sí. Ambas tensiones encuentran su satisfacción, simultáneamente en el *Doppelgänger*:

En las citas: “¡Abrazarla con toda la intensidad de mis furiosos deseos, y luego morir!” y “El malo se apoderaba de mí con mayor fuerza”, percibimos aún

el conflicto entre desear y no desear, *ser* y *no ser*. En la medida en que la tensión es más desgarradora, en esa medida será evidente el desdoblamiento y la obligada escisión, por lo tanto la (re)aparición del *Doppelgänger* que satisfaga el instinto. Pero en el sentido de que la consagración del amor se da en la muerte.

Medardo quería gritar, develar su *rasgo de subjetividad* secreto: “¡Alto ahí! ¡Estáis ciegos, queréis hacer novia del Cielo a una doncella pura, prometida del monje!”. No puede. Se lo impedía su resistencia a sí mismo. El deseo de gritar en el convento que Aurelia es su novia da un toque final a la tensión, “me daban ganas de lanzarme sobre las monjas para arrancarla de allí”. Es la tensión en su paroxismo, el deseo impedido se vuelve violencia, se acerca la *catarsis de terror*. El desdoblamiento se consume con dos acciones: cuando Medardo narra: “Rebusqué entre los pliegues de mi hábito buscando el cuchillo” y cuando Aurelia hace los votos.

No encuentra el cuchillo porque al invertir las vestimentas en el bosque el *Doppelgänger* se lo llevó. Ahora que lo busca instintivamente no lo encuentra. Sin embargo esta acción abre la puerta a un deseo que el *Doppelgänger* lleva a cabo. De esta manera se le invoca y éste asiste. El hecho de buscar el cuchillo entre los pliegues de su hábito nos indica la intención de llevar a cabo un deseo, así mediante un juego de espejo retórico, una metonimia del objeto por la acción, se entreve el desenlace al conflicto.

Al hacer Aurelia los votos desaparece la tensión y entonces, sólo así, Medardo se tranquiliza, “Su voz me hizo el efecto del suave resplandor de la luna entre los negros nubarrones después de una furiosa tormenta.” Tal parece que se diluyó la furiosa tormenta, esa agitación interna. Pero el deseo oculto no se ha difuminado, puesto que ha encontrado su posibilidad de satisfacerse. Vuelve al asedio el *fantasma* de sí mismo: “ya estaban a punto de cortarles los rizos, cuando se oyó un estrépito en la iglesia... Vi que la gente se apretujaba y que algunos caían al suelo”.

Este es sólo el preludio de la tormenta que de ninguna manera se extinguió sino que encontró una vía de manifestación. En ese momento la furiosa tormenta se transmite en el otro de sí: “Entonces vi que se aproximaba con movimientos furiosos, con mirada horrorosa y enloquecida, un hombre desnudo. Los harapos de un hábito de capuchino colgaban de su cuerpo,

pugnaba a codazos entre la multitud para abrirse paso...” Toda aquella tensión sufrida por Medardo evidenciada con frases como: “¡No permitáis que me vuelva loco!”; se desplaza hacia el otro. Así espera ser resuelta la tensión. En ese sentido, Medardo no resistió al malo, es decir, a esa parte demonizada de sí mismo, sólo la desdoble en su autoalteridad.

En ese hombre horroroso y enloquecido que trae unos harapos de un hábito capuchino (imagen que implica el rompimiento del hábito monacal que tanto reprime, oprime e incomoda) reconoce Medardo a su *Doppelgänger*: “Reconocí a mi espantoso doble”. Se reconoce en el otro, en el *fantasma* de sí mismo, ese *rasgo* de sí que le es propio, necesario pero que lo aterra. Le es espantoso, pavoroso, terrible (*grässlich*) porque fue una parte de sí no abandonada, deseada en secreto pero negada en público. La necesita aunque lo oculte. Le es *siniestro* el *fantasma* de sí mismo.

El doble regresa. Reclama su posesión. Satisface su *rasgo volitivo*, el derecho a la amada. Ahí es cuanto recobra sentido su intencionalidad, “haré algo horroroso”. Se acerca al altar dirigiéndose a Aurelia mientras grita fuera de sí: “-¡Ja, ja, ja! –chillaba el loco con voz estridente- .¿Queréis robarme la princesa?...¡Ja, ja, ja! ¡La princesa es mi novia, es mi novia!”. Acto seguido toma a Aurelia y le clava en el pecho el cuchillo que Medardo se buscaba entre sus pliegues en el paroxismo de la desesperación.

Ahora se ha consumado el amor, porque la consagración del amor es la muerte: “-¡Viva... viva... viva! Ya tengo a mi novia, ha [he] ganado [a] la princesa...” Grita el *Doppelgänger*. Satisface el impulso erótico reprimido por el logocentrismo de la institución de la castidad con el asesinato de la amada, porque quiso ya no sentir la hostilidad de esta institución dejando intacto, en su conflicto el logocentrismo. Asumiendo sin saberlo el papel de un defensor más de tal logocentrismo y asesinando a otra víctima.

En vez de hacerle el amor a la amada la termina matando, pero no él sino el otro de sí mismo, desdoblado también bajo presión de la cultura imperante de la institución de la castidad y su carácter logocéntrico. Al asesinar a Aurelia la culpa recae en el doble, en el otro de Medardo y la institución sigue siendo incuestionable. Sigue siendo también ella *siniestra*...

CONCLUSIONES

Ahora presentaré mis conclusiones. Puedo concluir que *lo siniestro* es un conflicto entre una institución y un personaje, entre la cultura impuesta por la institución y la subjetividad del personaje. Se da cuando los intereses de ambos se ven confrontados. De ahí que para detectar a *lo siniestro*, debido a la complejidad que presenta, se tenga que recurrir a un análisis sociocrítico y psicológico. Sociocrítico para entender el carácter logocéntrico de la institución y psicológico para entender los *rasgos de subjetividad* reprimidos del personaje. *Lo siniestro* se articula en el punto donde hostilmente convergen lo sociocrítico y lo psicológico.

Lo siniestro se deriva de un conjunto de *rasgos de subjetividad* reprimidos y hostilizados por la institución que nunca se abandonan a pesar de ser coartados porque son totalmente necesarios. Así la represión *los* vuelve extraños y *los* tiñe de terror. De ahí que no se reconocen como *proprios* y que al ser una necesidad se *les* tiene que satisfacer de alguna u otra manera. El personaje es incapaz de abandonar *los* porque en el fondo *los* desea, aunque no *los* reconozca como propios, aunque *le* causen terror al sentirse amenazado por la institución. En este sentido llevar a cabo sus *rasgos de subjetividad* implica *vivir, no dejarse morir*. No permite que una parte de sí muera para siempre, sino que regrese. *Los* deja (re)aparecer casi involuntariamente a la sombra del secreto cueste lo que cueste hasta que se vean descubiertos.

La institución siempre logra *imponer su sentido* en el personaje haciendo que una parte de éste sea su fiel servidor y que otra la rechace. Lleva hasta él el conflicto. Lo implanta en su psique y en sus sentimientos como una bomba latente. Sitúa en conflicto a la voluntad y a la obediencia. La obediencia se torna la voluntad del *sentido de la institución*. Con ello ésta se encuentra en constante batalla consigo misma.

Cuando se expulsa a la parte que reniega de la institución al estar catalogada como pecado, como crimen, como *prohibida*, y cuando el personaje la mantiene viva furtivamente, es entonces cuando se ve asediado por el *fantasma* de sí porque no sólo regresan sus *rasgos de subjetividad reprimidos* aterrizando, sino también es el momento en que se ve desgarrado en dos

sentidos ontológicos *no ser y ser siendo*; *satisfacer lo prohibido* -según el sentido de la institución- y no *satisfacerlo* -según su otra forma de *ser*-. He ahí su mayor terror, cuando se torna al descubierto aquello prohibido que lleva a cabo en secreto viéndose, por ello, amenazado por el castigo o la muerte.

Se puede percibir, de un manera relativamente clara mediante los factores propuestos en esta tesis (*factor represor*, *factor reprimido*, *factor represario*, *medio represor* y *catarsis de terror*), cómo se va dando el conflicto intrapsíquico, cómo se satisface lo reprimido, de qué manera se reprimen los *rasgos de subjetividad*, cómo se evade la represión, el por qué de ella, cómo acontece *lo siniestro* y el por qué de su acontecer.

Estos desempeñan la función de herramientas teóricas, para por lo menos, describir la *sinestridad*, y, lo más importante, para poder analizarla y entenderla. En ese sentido me sirvieron para entender, que siempre el *factor represor* es una figura de poder. El *factor represario* se percibe en el personaje en conflicto porque una parte de él o ella se autorreprime representando a la figura de poder y otra se resiste a no dejarse convencer, a no dejar extinguir los *rasgos de subjetividad prohibidos* que le pertenecen y que necesita. Todo el tiempo, dada la elección de la citas, el *factor reprimido* se refiere al instinto sexual y a esa parte del yo en el personaje que o representa a la institución o la rechaza. En este sentido, se entiende por qué el rasgo monacal de Medardo le frustra la boda cuando todo parecía tan perfecto o bien por qué la actitud creyente de Aurelia rechaza al monje, a pesar de que lo desea. El *medio represor* tiene dos momentos fundamentales que se influyen recíprocamente: **a) el ideológico**, caracterizado por el discurso al significar al instinto sexual como prohibido, cuando se implanta como *instancia dadora de sentido*, con ello empieza por negar lo que la contradice; **b) y el performativo** que sucede a partir de la ideología cuando se lleva a cabo la censura. En este momento el discurso se vuelve acción en defensa y perpetuación de la figura de poder. Finalmente la *catarsis de terror* es un grito desgarrante contra la represión de *ser*, una necesidad imperante, un *fantasma* de sí mismo que trae un mensaje secreto de su *autoalteridad*. Así cuando el secreto se revela es para dejar satisfacer lo reprimido de una manera tal que nunca carece de terror a *ser*. El *Doppelgänger* lleva a cabo esa función de una manera mimética, engañosa y a veces macabra en el caso de Medardo.

Desde esta perspectiva *die rote Rose* y el *Doppelgänger* son *siniestros* al percibirse en ellos según mi análisis aquellos *rasgos de subjetividad prohibidos* que al reprimirse se vuelven extraños y que al necesitarse no se abandonan y retornan con una presencia aterrizante, por ello no se reconocen como propios. Denotan la otra forma de ser, la vedada pero develada: la *rosa roja* como *factor reprimido* y el *Doppelgänger* como *catarsis de terror*.

Die Elixiere des Teufels es una novela con una inmensa veta literaria para entender la *época romántica* o bien para analizar a uno de los más difíciles e intrincados estilos narrativos en lengua alemana, el de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

En esta Tesis propongo sólo una forma tanto de analizar como de entender la novela y *das Unheimliche*. Es una interpretación de esta obra de Hoffmann. No es la única ni tampoco la última. La condición obligada de la Tesis es generar el debate, dar cauce a las ideas.

Finalmente, parafraseando a Borges, no sé que tiene la literatura que a veces se parece tanto a la realidad. Tal vez ésto también sea pura ironía.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- BAJTIN**, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media*, El contexto de Francois Rabelais,
Alianza Editorial, 2002.
- BÉCQUER**, Gustavo Adolfo. “A la claridad de la luna”, en *Obras completas*. Vol. II,
Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1995.
- BEGUIN**, Albert. “El lirio y la serpiente (E. T. A. Hoffmann)”, en *El alma romántica y el sueño*, 2ª Parte, *El sueño y la poesía*, FCE, México, s.a.
- BRENTANO**, Clemens. Citado en *Los discípulos de Sais*, Ed. Felix de Azúa, Hiperión,
Madrid, 1988 (Núm. 103 Col. Libros Hiperión). Buenos Aires, 1946.
- BRANDES**, Georges. *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*,
Americalee,
Buenos Aires, 1946.
- BRAVO-VILLASANTE**, Carmen. *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*, Nostromo,
Madrid, 1973.
- BRION**, Marcel. *La Alemania romántica II*, Novalis-Hoffmann-Jean Paul, Barral,
España,
1973.
- CALVINO**, Italo, *et al.* “Los niveles de la realidad en la literatura”, en *Teoría de la novela*.
Antología de textos del siglo XX, ed. Enric Sullá, Crítica, Madrid, 1996.
- DERRIDA**, Jacques. *El tiempo de una tesis, Deconstrucción y sus implicaciones conceptuales*, 2ª Ed, Proyate, España, 1997.
- ESTÉBANES CALDERÓN**, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*, Alianza
Editorial, Madrid, 2002.
- FRENZEL**, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Trad. Manuel
Albella Martín, Gredos, Madrid, 1980.
- FREUD**, Sigmund. *Lo siniestro, El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann, López
Crespo Editores S. R. L, Buenos Aires, 1976.
- GONZÁLEZ MIGUEL**, María de los Ángeles. *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe*, Estudio

comparado de su narrativa breve, Universidad de Valladolid, Secretaria de publicaciones e intercambio editorial, Valladolid, 2000.

HEINE, Heinrich. *Die Götter im Exil*, in der Digitale Bibliothek, Band 1, *Von Lessing bis Kafka*.

HERNÁNDEZ ARIAS, José Rafael. Pról., en *Los elixires del diablo*, E. T. A. Hoffmann,

Valdemar, España, 1988.

HOFFMANN, E. T. A. *Los elixires del diablo, Papeles póstumos del hermano Medardo un*

capuchino, Trad. Carmen Bravo-Villasante, Torres del Viento, Madrid, 2001.

------. „*Die Elixiere des Teufels*“, in der *Werke*, Klassiker, Verlag Kurt Desch, München, 1958.

HUCH, Ricarda. *Die Romantik*, Ausbreitung Blützeite und Verfall Reine Wunderlich Verlag, Tübingen, 1951.

MAGRIS, Claudio. *L'altra ragione*, Tre saggi su Hoffmann, Stampatori, Torino, 1978.

ROAS, David. *Hoffmann en España*, Recepción e influencias, Biblioteca Nueva, Madrid,

2002.

SCHELLING, F. W. Citado en *Lo siniestro*, Sigmund Freud, *El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann, López Crespo Editores S. R. L, Buenos Aires, 1976.

------. Aus *Dem Unheimliche*, Sigmund Freud, Klaus Wegebach, Hamburg-Wandsbek, 1967.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ALANÍS VERA, Esther. *El delito del incesto*, Trillas, México, 1986.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *El erotismo*, 3ª Ed. Trad. Mateo Grimalte, Pról. Ernst Pfeffer, El barquero, Mallorca, 2003.

CASTRO, Fidel. Citado en *Machetearte*, Periódico satírico y de combate, # 1181, 30 de marzo 2007.

COHÉN, Esther. “La bruja, el diablo y el inquisidor”, en *Con el diablo en el cuerpo*, Filósofos y brujas en el renacimiento, UNAM-IIF, México, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx, El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti, Trotta, Madrid, 1995, (Colección Estructural y Proceso, Serie Filosofía).

----- “la estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

----- “La farmacia de Platón”, en *Diseminación*, Trad. José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1975.

DESCHNER, Karlheinz. *Historia sexual del cristianismo*, Yalde, Zaragoza, 1989.

FLORIS MARDAGANT, Guillermo. *La sexofobia del clero y cuatro ensayos histórico-jurídicos sobre sexualidad*, 2ª Ed. Porrúa, México, 2001.

FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

----- “La escisión del yo en el mecanismo de defensa”, en *El Yo y el Ello y otros ensayos de metapsicología*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco. *Sobre la naturaleza de las cosas eróticas*, Universidad Autónoma de Puebla, Secretaría de Cultura, México, 1999.

IMPELLUSO, Lucio. *La naturaleza y sus símbolos*, Plantas, flores y animales, Electra, Barcelona, 2003.

JUNG, Carl Gustav, *et al.* “Lo erótico como conflicto psicológico”, en *Sexualidad y erotismo*, Monte Avila, Caracas, 1970.

KANT, Immanuel. *Lo bello y lo sublime, Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Editorial Tomo, México, 2004.

LEUCOTEUX, Claude. *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Postfacio de Régis Boyer, Imago, Barcelona, 1999.

LO DUCA, Guiseppe. *Historia del erotismo*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1970.

MARX, Karl. Citado *Espectros de Marx, El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti, Trotta, Madrid, 1995, (Colección Estructural y Proceso, Serie Filosofía).

ORTEGA N., Sergio. “El discurso teológico de Santo Tomás de Aquino sobre el matrimonio. La familia y los comportamientos sexuales”, en *El placer de pecar y el afán de normar*, Estudios Históricos, INAH, 1978.

OVIDIO. Citado en *Diccionario latino-español, español-latino*, Sopena, Barcelona, 1985.

RICO GALINDO, Blanca. *La sexualidad*, Dirección General de Divulgación de la Ciencia,

UNAM, 2000.

RODRÍGUEZ, Repe. *La vida sexual del clero*, Grupo Zeta, Barcelona, 1995.

SARRION MORA, Adelina. *Sexualidad y confesión*, La solicitud ante el tribunal del Santo Oficio (siglos XVI-XIX), Alianza Editorial, Madrid, 1994.

SCHLEGEL, Friederich. *Fragmentos*, Trad. Emilio Uranga, UNAM, Dirección General de

Publicaciones, México, 1958.

----- Citado en *Die deutsche Romantik*, Band I Herausgeber und Verfasser Gerhard Stenzel, Das Berglad-Buch, Salzburg, ohne Jahr.

TELLO, Antonio. *Gran diccionario erótico*, De voces de España e Hispanoamérica, Temas de hoy, Madrid, 1992.

TIBÓN, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, 2ª Ed. FCE, México, 1991.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, 2ª Ed. Ariel, Barcelona, 1992 (Colección Ariel #81).

WIESNER-HANKS, Merry E. *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna, La regulación del deseo, la reforma práctica*. Siglo Veintiuno, Madrid, 2001.