



**Walter Scott**

**ACERCA DE LO SOBRENATURAL EN COMPOSICIONES  
DE FICCIÓN, Y PARTICULARMENTE EN LAS OBRAS  
DE ERNEST THEODORE WILLIAM HOFFMANN**

Introducción, traducción y notas: Gabriel D. Pascansky

Coordinadores: Miguel Vedda y Jerónimo Ledesma

**ROMANTICISMOS TRADUCIDOS #2**

---

Serie Monográfica: Traducciones del IFLH

EXT - Romanticismos traducidos

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Américo Cristófolo	Secretaria Hacienda Marcela Lamelza	Consejo Editor Virginia Manzano, Flora Hilert; Carlos Topuzian,
Vicedecano Ricardo Manetti	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	María Marta García Negroni
Secretaria Académica Sofía Thisted	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Fernando Rodríguez, Gustavo Daujotas; Hernán Inverso, Raúl Illescas
Secretaria de Extensión Ivanna Petz	Subsecretaria de Transferencia y Desarrollo Silvana Campanini	Matías Verdecchia, Jimena Pautasso; Grisel Azcuy, Silvia Gattafoni
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Dirección de Imprenta Rosa Gómez	Rosa Gómez, Rosa Graciela Palmas; Sergio Castelo, Ayelén Suárez
Secretaria de Investigación Marcelo Campagno		
Secretario General Jorge Gugliotta		

---

## Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Romanticismos traducidos #2

Imagen de tapa: Hoffmann, E. T. A., *Autorretrato como el Kapellmeister Johannes Kreisler en traje de casa*, 1815. Dibujo a pluma con pintura de color opaco.

Recuperado de: SBB, I R 65. <https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/historische-sammlungen/e-t-a-hoffmann/#group-c3242-13>

Maquetación: Griselda Marrapodi

ISSN 2953-514X

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2021

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - [info.publicaciones@filo.uba.ar](mailto:info.publicaciones@filo.uba.ar)

[www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)

---

# Índice

- 7     Introducción. Sir Walter Scott como crítico literario  
30    Sobre la presente edición  
31    Bibliografía

## **ACERCA DE LO SOBRENATURAL EN COMPOSICIONES DE FICCIÓN, Y PARTICULARMENTE EN LAS OBRAS DE ERNEST THEODORE WILLIAM HOFFMANN**

---

- 37    Acerca de lo sobrenatural en composiciones  
      de ficción, y particularmente en las obras de  
      Ernest Theodore William Hoffmann

## **ANEXO**

---

- 103   *On the Supernatural in Fictitious Composition;  
      and particularly on the Works of  
      Ernest Theodore William Hoffman*



# Introducción

## Sir Walter Scott como crítico literario

Comprendiblemente, los ensayos sobre literatura constituyen la faceta menos estudiada de Sir Walter Scott (1771-1832), que, a partir de la publicación de las novelas de *Waverley* (1814), se convirtió en el escritor más popular de su época (y de todas las épocas anteriores). Fue el mismo autor quien inauguró la desestimación de su labor como crítico literario cuando, en una advertencia a una edición de sus ensayos en 1827, sostuvo:

Quizás sea necesario destacar que las Vidas, realizadas con los materiales más accesibles, no reclaman el mérito de una investigación extensa, y que las Opiniones Críticas son algo que se le ha ocurrido sin estudio amplio ni profundo a alguien que pasó la mayor parte de su tiempo en esa “encantadora tierra de hadas”, los seductores laberintos de la ficción narrativa.<sup>1</sup> (Scott, 1968: 18)

Desde entonces, el primer y único libro enteramente dedicado a este tema es el de Margaret Ball, *Sir Walter Scott as a critic of literature*, de 1907, al que se le suman pocos artículos desde mediados del siglo pasado. El hito más importante en esta rama de los estudios del autor escocés es, sin duda, la publicación de una selección de sus ensayos recopilada y prologada por Ioan Williams en 1968 (la única

---

<sup>1</sup> “It may be necessary to observe, that the Lives do not lay claim to the merit of much research, being taken from the most accessible materials; and that the Critical Opinions are such as have occurred without much or profound study to one, too much of whose time has been spent in that ‘delightful land of faerie’, the seducing mazes of fictitious narrative”. Las traducciones son mías cuando no se indica otra cosa en las referencias.

que se realizó desde los tomos decimonónicos de las *Miscellaneous Prose Works*). Siguiendo la división propuesta por Williams, podemos agrupar los escritos sobre literatura de Scott en tres grupos: los ensayos biográficos —originalmente, prólogos realizados para una colección de novelas editada por John Ballantyne (*Ballantyne's Novelists Library*) entre 1821 y 1824—; los artículos o reseñas publicados en revistas (casi todos en la *Edinburgh Review* o *The Quarterly Review*) entre 1803 y 1831; y algunos pasajes en los prólogos a sus propias obras.<sup>2</sup>

La forma de estos ensayos y artículos repite un esquema típico: comienzan con una semblanza biográfica, a la que siguen la reseña argumental de una o varias obras, la evaluación de méritos y errores, y la conclusión benévola —elogiosa o conciliatoria—. En cuanto a su base teórica, como señalan los estudios que se dedicaron a analizar este corpus, Scott nunca desarrolla un sistema estético, sino que es más bien un crítico impresionista, pragmático, práctico.<sup>3</sup> A diferencia de Coleridge, por ejemplo, que intenta ampliar los horizontes de la estética con un nuevo sistema, el autor de *Ivanhoe* se circunscribe a trabajar con los presupuestos del siglo anterior;<sup>4</sup> por eso, en términos

<sup>2</sup> Debemos aclarar, sin embargo, que este tranquilizador esquema no abarca completamente la crítica literaria de Scott, que se mezcla y difumina con textos de carácter histórico en varios de sus trabajos como editor (por ejemplo, en las biografías que escribe para su edición de las obras de Dryden y Swift, o en las introducciones a las reediciones de *Minstrelsy of the Scottish Border* y *The Lay of the Last Minstrel*). A su vez, al panorama anterior deben agregársele dos de los tres artículos con los que contribuye al suplemento de la cuarta edición de la *Enciclopedia Británica*: "Drama" (1819) y "Romance" (1824). Con sus treinta volúmenes, *The Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott, Bart.* (Edimburgo: Robert Cadell / Londres: Whittaker and Co., 1834-36) sigue siendo la recopilación más amplia de los ensayos literarios del autor.

<sup>3</sup> Cfr. Ball (1907), Lauber (1963), Williams (1968), Criscuola (1981).

<sup>4</sup> Margaret Ball compara oportunamente a estos dos escritores en su papel de críticos literarios: "Coleridge comenzó por los cimientos, construyendo un conjunto de principios de acuerdo con lo que parecía requerir el nuevo impulso en literatura. Scott prefería lo concreto, y era estimulado por el libro particular a expresar opiniones que nunca habrían surgido en su mente como resultado de una sucesión de ideas incorpóreas. Los juicios de Coleridge, además, no estaban afectados por la opinión general del público, pues él apuntaba a encontrarlos en la consciencia espiritual y filosófica que existe fuera de la multitud. Scott, en cambio, estaba listo para usar la opinión

generales, puede decirse que su crítica literaria “representa el fin de una tradición: es la última expresión del posicionamiento neoclásico por parte de un gran escritor” (Lauber, 1963: 554). Sin embargo, Scott no podría haber valorado —como lo hizo— a varios autores contemporáneos, ante todo los de novelas góticas, por ejemplo, si no se hubiese apartado en cierto grado de aquella tradición. Aun sin haber contribuido a la reflexión sobre la literatura como lo hacían en su época los teóricos del Romanticismo, en su crítica literaria se expresa una visión personal que introduce variaciones o cambios de énfasis en los principios neoclásicos. Para poder reconocer esto, es necesario que repasemos algunas características salientes de la crítica literaria en Inglaterra durante el siglo XVIII.

## I

Como demuestra Ian Watt en su clásico *The Rise of the Novel*, las obras de Defoe, Richardson y Fielding inauguran, en la primera mitad del siglo XVIII en Inglaterra, un nuevo género de la prosa narrativa: la novela. A diferencia del romance, destinado a un público aristocrático, la novela, que halla su público lector en las incipientes clases medias, se caracteriza por su realismo formal, lo que implica la representación de la experiencia humana cotidiana, con una trama, caracteres y marcos detallados (Watt, 1957). Inicialmente, el mérito de estas obras a los ojos de los contemporáneos se funda en un argumento típicamente neoclásico: según lo resume Ioan Williams, estas novelas lograrían combinar el placer con la instrucción ética, al mismo tiempo que describen la vida en toda su plenitud (1970: 8 y ss.).

---

popular como una prueba importante de sus juicios. [...] Podríamos decir quizás que Coleridge era afín a las ideas y Scott a los objetos; entonces, Coleridge era un crítico de principios literarios y teorías; y Scott, uno de libros y escritores particulares” (1907: 137).

No obstante, junto al éxito de ventas del nuevo género crece también la desconfianza. El estado general de la crítica de la novela a mediados del siglo XVIII en Inglaterra puede resumirse con un ejemplo representativo e influyente (aun para Scott): el artículo de Samuel Johnson para el cuarto número de *The Rambler* (31 de marzo de 1750). Aquí, en primer lugar, Johnson reconoce el surgimiento de un nuevo género de la prosa narrativa diferente al romance tradicional (aunque aún no lo define con el nombre de *novela*, sino como la *comedia del romance*):<sup>5</sup>

Las obras de ficción, con las que la generación actual parece más particularmente encantada, son las que exhiben la vida en su estado real, diversificada solo por hechos que ocurren diariamente en el mundo, e influenciada por pasiones y cualidades que se encuentran efectivamente en el trato con la humanidad. [...] Su competencia es hacer surgir hechos naturales con medios sencillos y sostener la curiosidad sin la ayuda de prodigios; por eso, les están vedados los artefactos y recursos del romance heroico.<sup>6</sup>

La nueva forma, al tiempo que crece su popularidad, resulta pre-ocupante para esta crítica conservadora y paternalista que ve al

<sup>5</sup>La oposición con los términos *novela-romance* se cristalizaría recién a fines de siglo, y el significado de cada uno puede resumirse con una cita del artículo "Romance" que Scott escribió para la *Enciclopedia Británica*, donde ofrece una definición convencional (muy próxima a la que ya diera Clara Reeve en *The Progress of Romance* en 1785): "Nos inclinariamos a describir el *Romance* como 'una narración ficcional en prosa o en verso, cuyo interés descansa sobre hechos maravillosos e infrecuentes'; y se opone así al término relacionado *Novela*, que Johnson describió como un 'relato sereno, generalmente de amor', pero que nosotros describiríamos como una 'narración ficcional que se diferencia del *Romance* porque las acciones se acomodan al conjunto de las acciones humanas corrientes y al estado moderno de la sociedad'" (1824: 435).

<sup>6</sup>"The works of fiction, with which the present generation seems more particularly delighted, are such as exhibit life in its true state, diversified only by accidents that daily happen in the world, and influenced by passions and qualities which are really to be found in conversing with mankind. [...] Its province is to bring about natural events by easy means, and to keep up curiosity without the help of wonder; it is therefore precluded from the machines and expedients of the heroic romance".

público lector como una masa de “mentes carentes de ideas y, por eso, fácilmente susceptibles a las impresiones”. A diferencia de los romances, continúa Johnson, en los que “cada acción y cada sentimiento eran tan remotos a todo lo que sucede entre los hombres que el lector corría muy poco riesgo de aplicarlos a sí mismo”, en las nuevas obras (novelas) el protagonista “actúa en las escenas del drama universal como cualquier otro hombre”, y los ingenuos lectores “fijan sus ojos en él con mayor atención y esperan regular su propia conducta observando el comportamiento y el éxito de aquel”. Por esto, Johnson concluye que el contenido de las novelas debe ser regulado: en la medida de lo posible, “solo los mejores ejemplos deberían ser exhibidos”, y, cuando deba retratarse el vicio, este tiene que producir disgusto y aparecer castigado. Es decir, si estas obras han de ser provechosas para el lector —y aún no se concibe otra justificación para el arte—, el realismo está condicionado a ser un realismo selectivo, pues, si la literatura fuese “un espejo que muestra todo lo que aparece sin discriminación”, más valdría “posar la mirada directamente sobre la humanidad” (en Williams, 1970: 142 y ss.). Recién en 1830 le será dado a la novela ser un espejo que “tan pronto refleja el azul del cielo ante vuestros ojos, como el barro de los barrizales” (Stendhal, 1980: 386); el juicio estético de Walter Scott está a mitad de camino entre el espejo de Johnson y el de Stendhal, conserva la noción pragmática y moralista del primero, pero con una mayor amplitud temática.

Pero este fugaz resumen permanece parcial si solo consideramos el ascenso y la recepción de la novela realista. En la segunda mitad del siglo XVIII, como detalla E. J. Clery en *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800* (1995) —en evidente diálogo con el clásico de Watt—, en paralelo al surgimiento de aquella forma narrativa proliferan un conjunto de obras literarias de temas sobrenaturales. La hipótesis es que lo sobrenatural, expulsado de la creencia por la razón ilustrada,

se asienta como espectáculo en la ficción, y con el mayor éxito en la novela gótica. En la década de 1790, este género, cuyo primer exponente es *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, llega a ser el más popular, y los críticos contemporáneos lo reciben con una mezcla de desaprobación *highbrow*, dudas puritanas y admiración incómoda.<sup>7</sup> Una reseña publicada en *The Gentleman's Magazine* en 1798 nos provee un ejemplo representativo de la condena moralista contra la ficción sobrenatural:

En vez de descripciones de la Naturaleza y retratos de la Vida [...] tenemos narraciones de torres embrujadas, viejos Barbazules y Barbarrojas, espectros, espíritus, apariciones, negros estandartes ondeando en las almenas de los castillos, voces extrañas, velas encendidas que son apagadas de un momento a otro por una mano desconocida, ruidos misteriosos, destellar de relámpagos y aullido de vientos [...] Seriamente, no conocemos ningún propósito útil que puedan producir semejantes novelas. Solo pueden tender a infundir las ideas más alocadas y ridículas en las mentes de los jóvenes, llenarlos de temores infundados, hacerlos imaginar que cada *cámara oscura* está embrujada y asustarse de sus propias sombras.<sup>8</sup>

Vemos aquí que, como en el artículo de Johnson, la condena moral parte del supuesto de un lector indefenso y peligrosamente influenciable, y se concentra en el contenido de la obra (antes ciertas facetas de la realidad, ahora los macabros temas sobrenaturales). A su vez,

<sup>7</sup> Cfr. Punter (2013: I, 55).

<sup>8</sup> "Instead of pictures sketched from Nature, and portraits drawn from Life [...] we have narrations of haunted towers, old Blue Beards and Red Beards, spectres, sprites, apparitions, black banners waving on the battlements of castles, strange voices, tapers burning one moment and extinguished by some unknown hand the next, clandestine noises, flashing of lightning, and howling of winds. [...] To be serious; we know of no useful purpose novels of such a nature can produce. They can only tend to infuse the most wild and ridiculous ideas into the minds of young people; fill them with groundless fears; make them imagine every *dark chamber* to be haunted, and even to be startled at their own shadows".

en esta reseña se trasluce una visión dicotómica —que no estaba en Johnson y que se ha consolidado en el transcurso del siglo— según la cual, sobre un esquema valorativo y nostálgico, se opone una literatura alta o seria (la ficción realista de mediados de siglo) a otra baja o vulgar (la ficción sobrenatural). Esto se aprecia sobre todo al final del artículo, cuando el reseñador alcanza un nivel hiperbólico (incluso para la época) de preocupación puritana:

¡Dios Santo! ¡A qué nivel de depravación ha conducido el tiempo los estudios de la primera obra de la Creación, mujeres delicadas y sensibles! Las peores pasiones de los peores hombres, veneno, puñales, fuego y lujuria, horror, consternación y la Inquisición son puestos delante de nosotros en todas las formas imaginables. [...] ¡Cuánto ha de lamentarse que nuestros escritores no dirijan sus pensamientos a escenas tales como las de Fielding, Richardson, Smollet y Cumberland! En el nombre de la humanidad, dejemos que los cadáveres se descompongan en la tierra y que el espíritu sea guiado por el Todopoderoso.<sup>9</sup> (en Williams, 1970: 446 y ss.)

## II

Esta breve exposición es suficiente para medir el grado de innovación de Scott como crítico literario. En el conjunto de sus ensayos sobre literatura, podemos reconocer tres principios teóricos en los que se aparta de la tradición del siglo anterior y por los que alcanza una visión original y más amplia. El primero se refiere a la función

<sup>9</sup>“Good Heaven! To what a pitch of deformity have the times led the studies of the first work of Creation, soft and tender-passioned females! The worst passions of the worst of men, poison, daggers, fire, and lust, horror, dismay, and the Inquisition, are dragged before us in every shape that can be thought of. [...] How much is it to be lamented, that our writers will not turn their thoughts to such scenes as Fielding, Richardson, Smollet, and Cumberland, have done! In the name of humanity, let us leave carcasses to decay in the earth, and the spirit to the Almighty’s good direction”.

de la literatura, y su formulación más explícita se da en el ensayo sobre Henry Fielding, de 1821. Aquí, Scott ofrece una de sus afirmaciones más generales acerca de la ficción literaria:

Nos inclinamos a pensar que lo peor que puede temerse de la lectura de novelas es que el hábito tienda a generar una indisposición frente a la historia real y la literatura útil, y que lo mejor que puede esperarse es que a veces puedan instruir a las mentes jóvenes con verdaderos cuadros de la vida y, a veces, despertar lo mejor de su afecto y compasión con trazos de abundante sensibilidad y relatos de desgracia ficticia. Más allá de este punto son una mera elegancia, un lujo destinado al entretenimiento de la vida refinada y la gratificación de esa moderada pasión por la literatura que atraviesa todas las clases en un estado avanzado de la sociedad, y son leídas más por entretenimiento que con la mínima esperanza de derivar de ellas algún tipo de instrucción.<sup>10</sup> (Scott, 1968: 54)

La despreocupación ante los efectos negativos que puedan causar las novelas y —su contracara— la desestimación de su utilidad formativa son diferencias notorias con respecto al artículo de Johnson de 1750. Si bien se admite que, en el mejor caso, la narrativa ficcional puede llegar a instruir, esta finalidad recae más específicamente en la historia, mientras que las novelas se asocian con fines menos serios, como el entretenimiento. Así, al perder importancia, la ficción literaria puede ganar libertad en cuanto a sus contenidos, que ya no se restringen a satisfacer un realismo moralmente controlado.

<sup>10</sup> “[W]e are inclined to think, the worst evil to be apprehended from the perusal of novels is, that the habit is apt to generate an indisposition to real history, and useful literature; and that the best which can be hoped is, that they may sometimes instruct the youthful mind by real pictures of life, and sometimes awaken their better feelings and sympathies by strains of generous sentiment, and tales of fictitious woe. Beyond this point they are a mere elegance, a luxury contrived for the amusement of polished life, and the gratification of that half love of literature, which pervades all ranks in an advanced stage of society, and are read much more for amusement, than with the least hope of deriving instruction from them”.

El siguiente paso en esta dirección se vincula con el segundo principio, que se refiere al papel del lector. Mientras que en los ejemplos anteriores este aparecía como un sujeto pasivo, ahora se reconocen su capacidad de abstracción ficcional y su madurez. La idea aparece claramente expresada en el ensayo sobre Horace Walpole, de 1823:

El lector, a quien se le solicita admitir la creencia en poderes sobrenaturales, entiende precisamente lo que se le pide y, si en verdad es un lector amable, dispone su mente en la actitud más conveniente para consentir el engaño que se ofrece para su entretenimiento, y acepta, por el tiempo que dura la lectura, las premisas en las que se asienta la trama.<sup>11</sup> (ibíd.: 90)

De este modo, Scott se aparta decididamente de la preocupación moralista del siglo anterior y puede considerar dignas de análisis y elogios —a diferencia del reseñador de *The Gentleman's Magazine*— las novelas góticas de Horace Walpole y Ann Radcliffe, entre otros. La mención de estos dos autores no es aleatoria, porque nos permitirá ejemplificar la aplicación de este segundo principio teórico e introducir el tercero. Walpole y Radcliffe son dos autores frecuentemente comparados por Scott, que en varios ensayos remite a una oposición estructural entre ambos con relación al uso de lo sobrenatural, y manifiesta reiteradamente su preferencia por el primero. El aspecto central que desaprueba constantemente en el estilo de Radcliffe, más allá de sus señalamientos habituales sobre la falta de precisión histórica, es la explicación racional de los acontecimientos sobrenaturales en el desenlace de sus novelas, lo cual solo logra que el lector se indigne “al descubrir que ha sido engañado para creer en

---

<sup>11</sup> “The reader, who is required to admit the belief of supernatural interference, understands precisely what is demanded of him; and, if he be truly a gentle reader, throws his mind into the attitude best adapted to humour the deceit which is presented for his entertainment, and grants, for the time of perusal, the premises on which the fable depends”.

terrores que finalmente se explican como habiendo procedido de unas causas muy simples” (Scott, 1968: 89). Para Scott, entonces, el sobrenaturalismo explicado —a partir del principio anterior— es una precaución innecesaria en una obra de ficción y, además, perjudica la verosimilitud interna de la narración, pues “los sustitutos para la agencia sobrenatural son frecuentemente tan improbables como la maquinaria que deben explicar y suplantar” (ibíd.: 90).

Con esto llegamos al tercer principio de la crítica de Scott, que se relaciona con el contenido de la ficción literaria. La justificación del contenido ya no depende de ninguna condición *a priori* (la descripción realista, la moralidad ejemplar), sino que se deriva de la lógica interna de cada obra particular. Esta idea se encuentra mayormente desarrollada en el ensayo sobre Ann Radcliffe, de 1824. En este artículo, Scott se opone a la crítica que descalifica la obra de la autora sobre la base de una condena moral de la temática gótica:

En ese tiempo se proclamaba —y ha sido repetido ocasionalmente desde entonces— que los romances de la Sra. Radcliffe, y los aplausos con que eran recibidos, eran signos malignos de la época e indicaban una degradación enorme y creciente del gusto del público, que, en vez de deleitarse como antes con escenas de pasión como las de Richardson, o de vida y costumbres como en las páginas de Smollett y Fielding, regresaba ahora a la dieta de la guardería y devoraba las ficciones alocadas e improbables de una imaginación sobreexcitada.<sup>12</sup> (ibíd.: 111)

<sup>12</sup> “It was the cry at the period, and has sometimes been repeated since, that the romances of Mrs. Radcliffe, and the applause with which they were received, were evil signs of the times, and argued a great and increasing degradation of the public taste, which, instead of banqueting as heretofore upon scenes of passion, like those of Richardson, or of life and manners, as in the pages of Smollett and Fielding, was now coming back to the fare of the nursery, and gorged upon the wild and improbable fictions of an overheated imagination”.

Este pasaje parece una respuesta directa a la reseña de 1798 que citamos antes. Lejos de una visión dicotómica semejante, que lamenta nostálgicamente el abandono de la novela realista clásica, Scott sostiene que la obra debe juzgarse únicamente de acuerdo con el efecto que se propone producir:

El verdadero y único punto es si, considerada como una especie de escritura separada y distinta, aquella introducida por la Sra. Radcliffe tiene mérito y proporciona placer; pues, siendo admitidas estas premisas, es tan poco razonable quejarse por la ausencia de ventajas ajenas a su plan y estilo y propias de los de otro tipo de composición, como lamentar que el duraznero no produzca uvas, o la vid, duraznos.<sup>13</sup> (ibíd.: 112)

En otras palabras, el criterio inductivo reemplaza a la tradición deductiva y normativa. Por otra parte, la visión pragmática de la literatura, su justificación por un efecto ulterior, se mantiene, aunque modificada, ya que la finalidad no está preestablecida, sino que se deriva de los rasgos específicos de cada obra. Como veremos más adelante, esto determina teóricamente que Scott pueda valorar las obras de Walpole o Radcliffe o Mary Shelley, pero no las de Hoffmann. Por el momento, podemos concluir que, con los tres principios que resumimos, Scott alcanza cierto grado de originalidad y mayor amplitud de miras respecto de la tradición crítica anterior representada por Samuel Johnson. No obstante, esto no ocurre mediante la afirmación de la autonomía estética, sino por

<sup>13</sup> "The real and only point is, whether, considered as a separate and distinct species of writing, that introduced by Mrs. Radcliffe possesses merit, and affords pleasure; for, these premises being admitted, it is as unreasonable to complain of the absence of advantages foreign to her style and plan, and proper to those of another mode of composition, as to regret that the peach-tree does not produce grapes, or the vine peaches".

un desplazamiento del énfasis dentro de los límites neoclásicos, del *prodesse* al *delectare*.

### III

Wrought again at Hoffmann, infructuously  
I fear, unwillingly I am certain.

*The Journal of Sir Walter Scott*,  
domingo 6 de mayo de 1827

“Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción; y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann”<sup>14</sup> es el más singular de los ensayos de Scott y, paradójicamente (o quizás justamente por eso), es apenas mencionado en los estudios específicos sobre la ensayística del autor. Las primeras particularidades saltan a la vista al considerar simplemente el título del artículo, que, a diferencia de todos los otros, no se limita al nombre de un autor y una obra, sino que anuncia un tema general (lo sobrenatural). Además, este es el único ensayo dedicado a un escritor alemán, pues Scott no suele ocuparse más que de autores británicos.<sup>15</sup> Hoffmann,

<sup>14</sup> “On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffman [sic]”, *The Foreign Quarterly Review*, vol. 1, núm. 1, 1827, pp. 60-98. En su adultez, Hoffmann cambió su tercer nombre, Wilhelm, por el de Amadeus, en honor a su admirado Mozart. Scott optó por restituir el nombre original, adaptado al inglés.

<sup>15</sup> Son pocas las excepciones: el prólogo sobre Alain Le Sage para el cuarto volumen de la BNL en 1822, el artículo sobre Molière en *The Foreign Quarterly Review* en 1828. El interés de Walter Scott por Alemania puede remontarse a 1792, cuando, junto con seis compañeros, forma un grupo de estudio sobre lengua y cultura alemana bajo la dirección de A. F. N. Willich, médico y divulgador de la filosofía de Kant en Inglaterra. Además del ensayo sobre Hoffmann y del “Essay on Imitations of the Ancient Ballad” (1830), donde Scott analiza brevemente el estilo alemán y recuerda los comienzos de la recepción de la literatura alemana en Edimburgo en la década de 1780, cabe destacar sus trabajos como traductor. Entre las más importantes por su popularidad e influencia en la obra literaria de Scott se cuentan sus traducciones de *Lenore* y *Der Wilde Jäger*, de Bürger (*The Chase, and William and Helen*, 1796), y del *Götz von Berlichingen*, de Goethe (*Goetz of Berlichingen, with the iron hand: a tragedy*, 1799).

por su parte, que muere en Berlín en 1822, no es por entonces un escritor consagrado, más bien todo lo contrario: apenas se lo conoce fuera de Alemania, donde también se encamina al olvido. Al aceptar el encargo de Robert Pearce Gillies, el primer traductor de Hoffmann al inglés y editor de *The Foreign Quarterly Review*, Scott se adentra en un terreno prácticamente inexplorado por la crítica, lo que supone otra característica singular de este ensayo frente a los demás, que se ocupan mayormente de autores célebres y largamente discutidos. Su principal fuente es la biografía de Hoffmann escrita un año después de su muerte por Julius Eduard Hitzig (*née* Isaac Elias Itzig), un cofrade de las tertulias berlinesas de los hermanos serapiones (junto a Contessa, Koreff y Chamisso, entre otros) que había conocido al autor durante su época de funcionario judicial en Varsovia, en 1804. Con su perspectiva pequeñoburguesa, Hitzig descalifica y exagera distintas actitudes de Hoffmann para describirlo como una personalidad excéntrica y descarriada.<sup>16</sup> Esta imagen, que se funde y se potencia con los prejuicios sobre el genio romántico, será exitosa y ampliamente repetida, sobre todo, tras ser apuntalada y desarrollada en “Acerca de lo sobrenatural...”, donde logra una presentación condensada y eficaz, así como una repercusión impensable para la biografía alemana. Y por si la fama de Scott no hubiese sido suficiente, el ensayo reaparece incompleto y traducido en el primer número de la *Revue de Paris* y como introducción a la primera edición de las obras completas de Hoffmann en francés (1829) y, en Alemania, es reseñado y recomendado por Goethe, que traduce al alemán los pasajes más incriminatorios (1827/1833).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Hitzig (1823), Steinecke (2009).

<sup>17</sup> “Du Merveilleux dans le roman” (*Revue de Paris*, núm. 1, 1829, pp. 25-33); “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques” (en: E. T. A. Hoffmann, *Oeuvres complètes traduites par M. Loève-Weimars*, París: Renduel, 1829-1830); “*The Foreign Quarterly Review*. Nr. 1. Juli 1827” (en Goethe’s Werke. *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, vol. 46, Stuttgart / Tübingen: Cotta, 1833, 263-267.).

En el ámbito anglosajón, las escasas referencias a Hoffmann se reducen a las pocas traducciones de sus obras y las reseñas sobre estas en revistas literarias; y en ningún caso se ofrece un análisis detallado del escritor alemán antes del artículo de Scott. Su primera obra traducida al inglés es *Los elixires del diablo*, en 1824, a la que se suman cuatro narraciones en volúmenes colectivos de autores alemanes en 1826 y 1827.<sup>18</sup> Las respectivas reseñas no se ocupan específicamente de Hoffmann, sino que se limitan a resumir los argumentos de las obras, elogiar al traductor u ofrecer consideraciones generales sobre la literatura alemana sobre la base de toda una serie de lugares comunes de la época que vinculan lo germánico con la barbarie y el terror macabro.<sup>19</sup> El único ensayo de cierta extensión y enteramente dedicado a Hoffmann es la “noticia biográfica y crítica” de Carlyle que prologa su traducción de *El caldero de oro* (1827). Este prefacio, como anuncia su autor, es mayormente un resumen de la biografía de Hitzig sobre Hoffmann en el que se

<sup>18</sup> *The Devil's Elixir. From the German of E. T. A. Hoffmann* (trad.: Robert Pierce Gillies, Edimburgo: Blackwood / Londres: Cadell, 1824); *Mademoiselle de Scuderi y Rolandsitten or the Deed of Entail (El mayorazgo)* aparecen en *German Stories* (trad.: Robert Pierce Gillies, Edimburgo: Blackwood / Londres: Cadell, 1826); *Master Flea (Maese Pulga)* en *Specimens of German Romance* (Londres: Davison, 1826); y *The Golden Pot (El caldero de oro)* en la colección editada y traducida por Carlyle, *German Romance: Specimens of its chief Authors; with biographical and critical notices* (Edimburgo: Tait, 1827).

<sup>19</sup> Un ejemplo escatológico pero típico de lo último puede leerse en la reseña de *Blackwood's Magazine* a la compilación *German Stories*: “los sueños de la demencia dispéptica no pueden ir más lejos y, de hecho, no parece tanto el producto de una fantasía sombría como el de la pesadilla y la indigestión; una indigestión tal como podemos imaginar que produce una dieta compuesta por bichos —por arañas, escarabajos, cortapicos y cucarachas—. En realidad, los libros de esta clase no entran tanto en el terreno de la crítica como en el de la medicina o la policía”. Es evidente la similitud entre el final de esta cita y uno de los comentarios de Scott sobre Hoffmann en su artículo; no obstante, en el pasaje citado se habla de las narraciones alemanas con casos de identidad doble en general, y no específicamente sobre Hoffmann y su obra *Los dobles*, como afirma Gudde (1926). De acuerdo con F. W. Stokoe (1963), el comienzo del interés por la literatura alemana en Inglaterra puede ubicarse en el último cuarto del siglo XVIII, en torno a obras como *Lenore*, *Werther* y *Die Räuber*. Inicialmente, lo que se valora en esta literatura extranjera es el sensacionalismo y el sentimentalismo; luego, a principios de siglo XIX, con la fundación de revistas literarias que proveen una opinión más informada (como *Edinburgh Review* y *Quarterly Review*) y la influencia de críticos individuales (por ejemplo, Madame de Staël, cuyo ensayo *De l'Allemagne* se publica en 1813 y se traduce al inglés el mismo año) se alcanza un panorama más amplio y comprensivo.

repan los acontecimientos salientes de su vida de manera distanciada y cronológica (las distintas ciudades donde vivió, sus trabajos, sus relaciones familiares, su supuesto alcoholismo). La parte final de “crítica” es muy breve: concluye con una visión general sobre la poética de Hoffmann sin analizar particularmente ninguna obra, e insiste en lo extravagante de su literatura como resultado de su vida licenciosa con una frase de acusados ecos de quinceanos que resuena en Scott con mayor énfasis (dice que las narraciones de Hoffmann “se asemejan menos a la creación de un poeta que al sueño de un comedor de opio”), pero finaliza en tono exculpatorio y compasivo, recomendando su lectura (Carlyle, 1827: 198-199).<sup>20</sup> A diferencia de estos antecedentes, el ensayo de Scott abandona la presentación convencional y cronológica de la vida de Hoffmann y realiza una selección estratégica de momentos representativos; además, analiza y evalúa narraciones específicas y, por último —y en marcado contraste con el tono mesurado de sus otros ensayos—, concluye con una desaprobación decidida y enérgica de la persona y la obra del autor alemán.

“Acerca de lo sobrenatural...”, más allá de su singularidad entre los ensayos literarios de Scott y su influencia en la recepción de la obra de Hoffmann, merece un lugar privilegiado en la historia de la crítica literaria por sus consideraciones inaugurales sobre la literatura fantástica, lo que se ha atribuido erróneamente a la crítica francesa de principios del siglo XIX.<sup>21</sup> El malentendido surge, probablemente, del estudio clásico de Pierre-Georges Castex, *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951), donde se rastrea la primera aplicación de lo fantástico en literatura y para referirse a la obra de

<sup>20</sup> La figura del comedor de opio, con su vigorosa fantasía, era conocida desde la publicación de las *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), de Thomas De Quincey.

<sup>21</sup> Así, por ejemplo, en Krahl y Wünsch (2010).

Hoffmann en un artículo de 1828 de Jean-Jacques Ampère en *Le Globe*.<sup>22</sup> Ese es el comienzo en París de lo que se dio en llamar la *vogue d'Hoffmann*: en pocos años, se traduce casi toda su obra al francés, los artículos y reseñas favorables inundan las revistas de mayor prestigio, y toda una generación de jóvenes escritores se consideran sus epígonos. Castex cita el artículo de Scott de la *Revue de Paris* de 1829 ignorando que se trata de una traducción del original inglés de 1827 y, entonces, se apresura a elucubrar un ataque personalizado e interesado por parte del autor escocés contra el romántico alemán que pretende disputarle *post mortem* su corona de popularidad.<sup>23</sup>

Antes de observar la definición de lo fantástico ofrecida por Scott en este ensayo, intentemos *historizarla*. El tratamiento de lo fantástico en “Acerca de lo sobrenatural...” debe entenderse en el marco de las limitaciones inherentes de su autor, que son de dos clases. La primera se debe al sustrato neoclásico del pensamiento estético de Scott, que le impide contemplar la obra literaria desvinculada de su efecto y determina su aversión contra un género al que no le reconoce ninguna finalidad. La segunda limitación está dada por su momento histórico. La literatura fantástica que Scott pretende definir no solo carece de antecedentes críticos, sino que apenas existe; en 1827, él solo puede conocer a los iniciadores de un género que haría escuela pocos años después. Y si bien recién a mediados del siglo XX, y con una cantidad suficiente de *ejemplar*, la crítica literaria ofrecería las primeras sistematizaciones del género —o modo, si se quiere— fantástico, algunos de sus postulados clásicos pueden encontrarse prefigurados en “Acerca de lo sobrenatural...”.

<sup>22</sup> Cfr. Castex (1962: 7).

<sup>23</sup> “[Walter Scott] ve en el cuentista berlinés un rival a abatir, y entabla contra aquellos que pretendían aclimatarlo en Francia una batalla cuyas primeras fases podemos seguir, en 1829, en la *Revue de Paris*” (Castex, 1962: 46). Puede leerse más sobre esta “batalla” en Castex (1951).

Como la mayoría de los teóricos posteriores, Scott define lo fantástico a partir de su delimitación frente a lo maravilloso, señala que la mejor manera para producir un efecto de miedo es utilizar de manera dosificada los elementos sobrenaturales (una exposición breve e indefinida), y reconoce que la condición histórica para el surgimiento de una literatura de ficción de este tipo se vincula con un cambio en el sistema de creencias que comienza con la Ilustración.<sup>24</sup> Además, Scott instala definitivamente la asociación entre lo fantástico y la obra de Hoffmann que, como ya aclaramos, se reafirma durante la *vogue d' Hoffmann* en Francia y se mantiene en los estudios del siglo XX (más allá de los infaltables precursores: Cazotte, por ejemplo).<sup>25</sup> Por último, y de manera prácticamente inconsciente, al destacar la capacidad de observación de Hoffmann (sus descripciones realistas) —una característica de este autor que Heinrich Heine remarcará pocos años después en *La escuela romántica*—, Scott sobrevuela otro pilar de las teorías del fantástico: su dependencia del realismo, ese “[t]elón de fondo necesario a la irrupción del acontecimiento desconcertante” (Caillois, 1970: 31).<sup>26</sup> Cabe recordar, sin embargo, que existe una diferencia embrionaria entre los estudios del fantástico del siglo XX y el ensayo de Scott. “Acerca de lo sobrenatural...” pretende analizar la obra de Hoffmann y no persigue, como los otros, el objetivo principal de definir lo fantástico; de hecho, la introducción de esta categoría parece surgir

<sup>24</sup> Para un balance de las teorías clásicas sobre lo fantástico (Castex, Caillois, Vax, Todorov, Bessière, *et al.*), cfr. Penning (1980). Sobre las condiciones históricas para el surgimiento del género, Roger Caillois sostiene que la literatura fantástica “es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometido a una causalidad rigurosa” (1970: 21), y Rosemary Jackson habla del pasaje de una economía sobrenatural de ideas a otra natural o secular (1986: 21 y ss.). Como se ve al comienzo de su ensayo, Scott es consciente de este tipo de transformación.

<sup>25</sup> Hoffmann es llamado “el iniciador alemán” y ocupa un lugar protagónico en el libro de Castex (1962).

<sup>26</sup> Como señala Penning (1980), el principal consenso en la bibliografía teórica sobre el fantástico consiste en describir su estructura básica a partir del conflicto entre dos órdenes —uno racional o empírico y otro espiritual o sobrenatural—. La exposición canónica de esta tesis corresponde a Tzvetan Todorov (1981 [1970]).

como un procedimiento *ad hoc* destinado a circunscribir y aislar lo incomprensible: la literatura de Hoffmann.

## IV

“Acerca de lo sobrenatural...” puede dividirse claramente en dos partes, que se corresponden con los temas anunciados en el título: la primera trata sobre los usos de lo sobrenatural en la ficción literaria, y la segunda, sobre Hoffmann. El artículo comienza con una defensa de lo sobrenatural como tema literario; el argumento de Scott es que la creencia en hechos sobrenaturales es una característica intrínseca a la naturaleza humana y se vincula con la posibilidad de trascender los límites de nuestra percepción.<sup>27</sup> El recurso a lo maravilloso surge de la necesidad de comprender y representar los misterios del mundo, y aparece sistematizado en el discurso religioso; luego, con el avance de la Ilustración, el conocimiento científico desplaza cada vez más al mito y a la religión, y lo sobrenatural se asienta en el ámbito artístico. Aquí, la mejor versión de lo sobrenatural, según Scott, es aquella que logra producir “ese nivel de interés estremeceador que se acerca al miedo” y, para lograr esto, el autor ofrece una serie de recomendaciones estilísticas: la repetición, la extensión y la explicitación perjudican el efecto de lo sobrenatural, cuya aparición, en el mejor de los casos, debería ser ocasional, breve e indistinta.

A continuación, Scott presenta una clasificación de cinco “estilos compositivos” (hoy diríamos *géneros literarios*) que incorporan elementos sobrenaturales y que define a partir de ejemplos de

<sup>27</sup> Este comienzo, sobre todo, pero también los comentarios sobre el miedo y sobre algunos autores específicos como La Motte-Fouqué (o Radcliffe, en el artículo sobre esta autora de 1824) resuenan en el ensayo de H. P. Lovecraft “El horror sobrenatural en literatura” (“Supernatural horror in literature”, 1927).

obras representativas y mediante dos parámetros básicos o pares de oposiciones (que nunca explícita ni aplica del todo sistemáticamente): si la obra surge de la fantasía o de la imaginación, y si su finalidad es entretener o instruir. En los dos casos, el segundo término de la disyuntiva es el más valorado. La diferencia entre fantasía e imaginación (*fancy-imagination*) tiene su formulación teórica en la *Biographia Literaria* (1817) de Coleridge, que Scott sigue muy *grosso modo*. Para Coleridge, tanto la fantasía como la imaginación son facultades que intervienen en la composición poética (aunque Scott también las aplica al lector, a la recepción), pero, mientras que la primera es solo pasiva y “debe recibir todos sus materiales ya conformados por la ley de asociación” (Coleridge, 1983: I, 91), la segunda puede operar de otra manera: puede disolver y volver a crear los objetos de su percepción, es decir, es creativa y activa. El par entretenimiento-instrucción representa los dos extremos del pragmatismo estético de Scott. Dentro de los límites de esta dicotomía, el ideal instructivo de la estética neoclásica funciona como un salvoconducto para destacar un tipo de literatura útil y seria frente a una masa de literatura escapista y trivial; sin embargo, el autor nunca precisa cómo se alcanza la posibilidad de instruir (a veces, también, de conmover o interesar), sino que esta se sustenta vagamente en un análisis inespecífico del contenido de la obra: si ofrece descripciones humanas o históricas moralmente edificantes. Resumamos, entonces, los cinco géneros literarios que define Scott antes de presentar la literatura fantástica. En primer lugar, menciona los cuentos orientales o *Contes de Fées*, cuyos ejemplos representativos son *Las mil y una noches* o la antología de C. J. Mayer *Cabinet des Fées*; se dirigen a la fantasía y al entretenimiento, y son consumidos originalmente por un público infantil. El segundo género surge a partir de la parodia de la tradición anterior y constituye la variante más trivial de lo sobrenatural literario, pues solo aspira a entretener, sin afectar la fantasía del lector; el modelo son los cuentos satíricos

de Anthony Hamilton, y su herencia se rastrea en Voltaire y Wieland. En tercer lugar, Scott presenta con admiración las recopilaciones de leyendas populares, cuyo prototipo son las *Deutsche Sagen* de los hermanos Grimm. Al considerar esta obra como una transcripción fiel de sus fuentes, “sin afectación de dicción ornamental ni episodios retocados”, Scott puede colocar en el mismo grupo el relato de un supersticioso maestro de escuela escocés. En su conjunto, este tercer tipo de narraciones que incorporan lo sobrenatural, al carecer de retoques artísticos, posee un grado de verosimilitud que, cuando interviene activamente la imaginación del lector, logra suscitar interés. El cuarto género es la variante artística del grupo anterior, es decir, la leyenda popular retocada, y el ejemplo paradigmático ofrecido son los *Völksmärchen* de Musäus, los cuales se asemejan a los cuentos satíricos de Hamilton, pero se diferencian por la fuente de su material y por su superior interés. En el caso de los cuentos satíricos, el material era inventado *ex nihilo*, en cambio, Musäus parte de una leyenda popular previamente existente, a la que modifica y adorna con su estilo personal. El quinto género agrupa aquellas obras que combinan elementos sobrenaturales con la reconstrucción histórica de épocas pasadas, y el autor representativo es Friedrich de la Motte-Fouqué. La conexión establecida entre la *Ondina* de Fouqué y el *Diable Amoureux* de Cazotte es especialmente atinada tanto a nivel genérico (esta *nouvelle* de Cazotte representa para Castex como para Todorov el primer ejemplo en la historia de la literatura fantástica) como temático (la duplicidad de los espíritus elementales);<sup>28</sup> por otra parte, Scott no se esfuerza en disimular que Fouqué es su *Doppelgänger* desmejorado, y que “la especie más legítima de ficción romántica” alude a su propia invención —la novela histórica—.

<sup>28</sup> Cfr. Castex (1962), Todorov (1981), Sage (2016).

A estos cinco géneros, Scott agrega un modo específicamente alemán del uso de lo sobrenatural en la ficción literaria: el modo fantástico —o, como también lo llama más adelante, el *grotesco sobrenatural*—, “en el cual le es dada la licencia más salvaje e ilimitada a una fantasía irregular, y todo tipo de combinaciones, por más ridículas o por más escandalosas que sean, son intentadas y ejecutadas sin escrúpulos”. Por un lado, esta clara valoración negativa de lo fantástico se equipara convenientemente con la imagen excéntrica de Hoffmann, su prototipo, y, más en general, con aquel *topos* sobre “el apego de los alemanes por lo misterioso”. Por otro lado, esta modalidad excede los propios parámetros clasificatorios, en tanto no se deja circunscribir al funcionamiento regular de la fantasía ni de la imaginación, y tampoco se orienta a una finalidad determinada (ni sería ni trivial), por lo que representa una forma degradada respecto de los géneros anteriores. Obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley, o *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, que se acercan al modo fantástico, eluden la condena porque persiguen una finalidad ulterior al hecho sobrenatural, porque se puede “extraer de ellas razonamiento filosófico y verdad moral”; el modo fantástico, en cambio, utiliza lo sobrenatural de manera arbitraria, caprichosa, por el mero regodeo en lo extravagante.

La descripción de lo fantástico funciona en la estructura del ensayo como un puente entre un terreno conocido y otro inexplorado y, a través de él, ingresamos ahora en la segunda parte del artículo, enteramente dedicada al principal exponente de este modo, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Scott no hace caso del reemplazo del tercer nombre del autor). El método de análisis en esta parte consiste en establecer un paralelismo explicativo entre, por un lado, la vida y la personalidad del autor alemán y, por otro, las características de sus obras, en las distintas disciplinas que practicó. La hipótesis es que los acontecimientos de una vida supuestamente llena de excesos y

accidentes marcan a Hoffmann como una personalidad excéntrica, enfermiza, y esto determina los rasgos exagerados y grotescos de su literatura. De manera similar al modo en que aisló la literatura fantástica de otros usos de lo sobrenatural en la ficción, Scott recurre, para caracterizar a Hoffmann, a la comparación contrastiva con otros artistas. Esto ocurre, en primer lugar y de manera más velada, en el *excursus* sobre la batalla de Dresden. Aquí, Scott vuelve a evidenciar su visión dicotómica sobre la literatura, al mismo tiempo que incurre (nuevamente) en la autofelicitación al contraponer de manera implícita su posición como escritor a la de Hoffmann. Para el escocés, la historia debería ser un material privilegiado en literatura para fomentar la instrucción del lector (y recordemos que, además de las novelas históricas, Scott escribió y editó varias obras de historia, entre ellas, una monumental biografía de Napoleón Bonaparte que se publicó en nueve volúmenes el mismo año que este ensayo); Hoffmann, en cambio, que es testigo de una batalla decisiva para el futuro del continente, prefiere ignorarla y continuar escribiendo obras de *diablerie* para la diversión pasajera. En segundo lugar, el autor del ensayo construye el siguiente entramado de relaciones: Hoffmann se asocia con el caricaturista italiano Jacques Callot, su “espíritu afín”, y juntos se oponen en sendas disciplinas a Wordsworth y Hogarth. Las obras de estos artistas ingleses son producto de una imaginación fértil y controlada, son captadas por el entendimiento del receptor y resultan agradables o útiles; las obras de Hoffmann y de Callot, en cambio, son producto de una imaginación igualmente fértil pero desbordada, son composiciones absurdas y grotescas que no pueden ser captadas por el entendimiento y se limitan a excitar nuestra fantasía.

Después de esta extensa parte biografista, Scott procede a resumir extensamente y analizar dos narraciones de Hoffmann: *El mayorazgo*

(*Das Majorat*) y *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*); cada una ejemplifica, respectivamente, la mejor y la peor versión del autor (y del modo fantástico). *El mayorazgo*, en coincidencia con la valoración de Willibald Alexis (1823) en el epílogo al libro de Hitzig, es destacada como la obra más interesante de la producción hoffmanniana. Para Scott, la mayor cualidad de Hoffmann como escritor es su capacidad de observación, que en esta novela corta alcanza su mejor aplicación en la descripción del abogado V. Este personaje es visto como una figura típica y como un modelo de conducta, lo que le permite a Scott valorar positivamente la obra: como los acontecimientos sobrenaturales son accesorios a una finalidad superior, *El mayorazgo* representa un ejemplo aceptable del modo fantástico. A pesar de esta concesión, Scott, fiel al tono predominante en todo el artículo, finaliza enfatizando la faceta extravagante y desquiciada del autor alemán, que evidencia con el análisis de la siguiente obra. *El hombre de la arena* es un ejemplo del modo fantástico en el que no se puede extraer ninguna finalidad redimible, donde la locura y lo grotesco se manifiestan de manera descontrolada, sin posibilidad de dirigirse al entendimiento, sin buscar lo agradable ni lo útil. El crítico no tiene herramientas teóricas para comprender este tipo de narraciones más que como una aberración patológica, recurriendo a la exitosa metáfora de la enfermedad. Obras como esta, diagnóstica, “son los sueños febriles de un paciente delirante”, “se asemejan tanto a las ideas producidas por el uso inmoderado de opio que no podemos evitar considerar su caso como uno que requiere la asistencia de la medicina más que de la crítica”. Irónicamente, en cierta forma la historia de la recepción de esta *Novelle* le daría la razón. Casi cien años después, Sigmund Freud recoge el guante donde Scott había abandonado, y su análisis de *El hombre de la arena* en “Lo ominoso” (“Das Unheimliche”, 1919) ofrecerá una lectura en clave psicoanalítica que colonizaría los estudios sobre Hoffmann con un éxito persistente.

## Sobre la presente edición

Para la traducción del ensayo de Sir Walter Scott hemos utilizado la primera edición del texto:

“On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffman [sic]”, *The Foreign Quarterly Review*, vol. 1, núm. 1, 1827, pp. 60-98.

En el Anexo se incluye la transcripción de esta versión. Por otra parte, hemos aprovechado también la edición anotada del ensayo realizada por Ioan Williams (en Scott, 1968). En la traducción, decidimos corregir o actualizar la ortografía de los nombres propios de personajes históricos o ficticios, que pueden leerse en su forma original en el Anexo. Las notas pretenden clarificar el uso de términos confusos, así como aportar información sobre autores y obras citados por Scott.

GABRIEL D. PASCANSKY  
Buenos Aires, julio de 2020

## Bibliografía

- » Alexis, W. (1823). Zur Beurtheilung Hoffmann's als Dichter. Hitzig, J. E. (ed.), *Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß*, pp. 325-357. Ferdinand Dümmler.
- » Ball, M. (1907). *Sir Walter Scott as a critic of literature*. Columbia UP.
- » Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación* (trad.: D. Sierra y N. Sánchez). Sudamericana.
- » Carlyle, Th. (ed.). (1827). *German Romance: Specimens of its chief Authors; with biographical and critical notices (vol. II). Containing Tieck and Hoffmann*. Tait.
- » Castex, P.-G. (1951). Walter Scott contre Hoffmann. Les Épisodes d'une Rivalité littéraire en France. En VV. AA., *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Daniel Mornet*, pp. 169-176. Nizet.
- » — (1962 [1951]). *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.
- » Clery, E. J. (1995). *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge UP.
- » Coleridge, S. T. (1983). *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Engell, J. y Jackson Bate, W. (eds.), 2 vols. Princeton UP.
- » Criscuola, M. M. (1981). Originality, Realism and Morality: Three Issues in Sir Walter Scott's Criticism of Fiction. *Studies in Scottish Literature*, vol. 16, núm. 1, pp. 29-49.
- » Gudde, E. G. (1926). E. Th. A. Hoffmann's Reception in England. *PMLA*, vol. 41, núm. 4, pp. 1005-1010.

- » Hitzig, J. E. (1823). *Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß, hg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners*. Ferdinand Dümmler.
- » Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión* (trad.: C. Absatz). Catálogos.
- » Krah, H. y Wunsch, M. (2010). Phantastisch/Phantastik. Barck, K. et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe*, vol. IV, pp. 798-814. Metzler.
- » Lauber, J. (1963). Scott on the Art of Fiction. *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 3, núm. 4, pp. 543-554.
- » Penning, D. (1980). Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. Thomsen, Ch. y Fischer, J. M. (eds.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, pp. 34-51. Darmstadt, WBG.
- » Punter, D. (2013). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. 2 vols. Routledge.
- » Sage, V. (2016). The Romantic and the Gothic in Europe: The Elementary Spirits in France and Germany as a Vehicle for the Transmission and Development of the Fantastique, 1772-1835. En Wright, A. y Townshend, D., *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, pp. 247-66. Edinburgh UP.
- » Scott, W. (1824). Romance. *Supplement to the Encyclopaedia Britannica*, tomo 6, pp. 435-456. Archibald Constable and Company.
- » — (1968). *On Novelists and Fiction*. Williams, I. (ed.). Barnes & Noble.
- » Steinecke, H. (2009). E. T. A. Hoffmann in seiner Zeit. En Kremer, D. (ed.), *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, pp. 1-17. De Gruyter.
- » Stendhal. (1980). *Rojo y negro. Crónica de 1830* (trad.: E. Calatayud). Bruguera.

- » Stokoe, F. W. (1963). *German Influence in the English Romantic Period 1788-1818. With Special Reference to Scott, Coleridge, Shelley and Byron*. Russell & Russell.
- » Todorov, T. (1981 [1970]). *Introducción a la literatura fantástica* (trad.: S. Delpy). Premia.
- » Watt, I. (1957). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press.
- » Williams, I. (1968). Introduction. En Scott, W., *On Novelists and Fiction*, pp. 1-12. Barnes & Noble.
- » — (1970). *Novel and romance, 1700-1800. A Documentary Record*. Routledge & Kegan Paul.



**Walter Scott**

**ACERCA DE LO SOBRENATURAL EN COMPOSICIONES  
DE FICCIÓN, Y PARTICULARMENTE EN LAS OBRAS  
DE ERNEST THEODORE WILLIAM HOFFMANN**



## Acerca de lo sobrenatural en composiciones de ficción, y particularmente en las obras de Ernest Theodore William Hoffmann

1. *Hoffmann's Leben und Nachlass*. 2 vols. Berlin, 1823.
2. *Serapions-brüder*. 6 vols. 1819-26.
3. *Nachtstücke*. 2 vols. 1816.<sup>1</sup>

No hay ninguna fuente de la ficción romántica,<sup>2</sup> ni modo alguno de suscitar los sentimientos de interés que los autores desean producir en ese campo de la literatura, que parezcan más directamente accesibles que el amor por lo sobrenatural. Es común a toda clase de hombres, y quizás a ninguno sea tan familiar como a aquellos que adoptan un cierto grado de escepticismo sobre el tema; como el lector a menudo debe haber observado en la conversación, la persona que pretende ser más incrédula en materia de historias maravillosas suele terminar sus observaciones gratificando a sus oyentes con alguna anécdota bien atestiguada que es difícil o imposible explicar según los principios de absoluto escepticismo del propio narrador. La creencia misma, aunque puede ser llevada fácilmente hasta la superstición y el absurdo, tiene su origen no solamente en los hechos en los que está fundada nuestra santa religión, sino en los principios de nuestra naturaleza, que nos enseñan que mientras estamos a prueba en este estado sublunar somos vecinos del mundo sombrío y estamos circundados por él, nuestras facultades mentales son

<sup>1</sup> Los libros que usó Scott para escribir la reseña. El primero, *Leben und Nachlass*, es la biografía de Hoffmann escrita por Hitzig: *Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß, hg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners*, Berlin: Ferdinand Dümmler, 1823. Los otros dos, con errores en las fechas de publicación, son compilaciones de relatos publicadas en vida de Hoffmann: *Los hermanos de san Serapión* (1819-1821) y *Nocturnos* (1816-1817).

<sup>2</sup> Scott se refiere a los romances como género de la prosa narrativa, y no al movimiento romántico. Sobre la diferencia entre *romance* y *novela*, cfr. nuestra Introducción, esp. el apartado I.

demasiado oscuras para comprender sus leyes, y nuestros órganos corporales, demasiado toscos y brutos para percibir a sus habitantes.

Todos los que profesan la Religión Cristiana creen que hubo un tiempo en el que el Poder Divino se mostraba en la tierra más visiblemente que en nuestros días, controlando y suspendiendo, según su propia intención, las leyes corrientes del universo; y la Iglesia Católica Romana, al menos, tiene por artículo de fe que los milagros llegan hasta el presente. Sin entrar en esa controversia, es suficiente que una creencia firme en las grandes verdades de nuestra religión haya inducido a hombres sabios y buenos, incluso en países protestantes, a suscribir a las dudas del Dr. Johnson respecto de las apariciones sobrenaturales:

Que los muertos ya no son vistos, dijo Imlac, es algo que no intentaré sostener contra el coincidente e invariable testimonio de todas las épocas y de todas las naciones. No hay pueblo, bruto o educado, en el cual las apariciones de los muertos no sean relatadas o creídas. Esta opinión, que quizás prevalece allí donde se extiende la naturaleza humana, puede volverse universal solo por su verdad; aquellos que nunca se conocieron no podrían haber estado de acuerdo en un relato que solo la experiencia puede hacer creíble. Que sea puesto en duda por críticos aislados puede debilitar muy poco la evidencia general; y algunos que lo niegan con sus lenguas lo confiesan con sus miedos.<sup>3</sup>

Sobre principios como estos se sostiene, incluso en el corazón de los filósofos, una resistencia a decidir dogmáticamente sobre un punto acerca del cual no poseen y no pueden poseer ninguna evidencia,

<sup>3</sup> Samuel Johnson, *The History of Rasselas, Prince of Abyssinia* (La historia de Rasselas. Príncipe de Abisinia, 1759), cap. XXXI. [La traducción es mía cuando no se indica otra cosa].

salvo negativa. Pero esta inclinación a creer en lo maravilloso se debilita gradualmente. Los hombres no pueden sino notar que (desde que los milagros de las Escrituras han cesado) la creencia en prodigios y eventos sobrenaturales ha declinado gradualmente de manera proporcional al avance del conocimiento humano; y que desde que la era se ha vuelto ilustrada, la aparición de anécdotas de carácter sobrenatural tolerablemente bien atestiguadas es tan escasa que es más probable que los testigos hayan actuado bajo algún engaño extraño y temporal, y no que las leyes de la naturaleza hayan sido alteradas o suspendidas. En esta etapa del conocimiento humano, lo maravilloso está tan identificado con lo fabuloso como para ser generalmente considerado perteneciente a la misma clase.

No es así en la historia antigua, que está llena de hechos sobrenaturales; y aunque ahora usemos la palabra *romance* como sinónimo de *composición ficcional*, aun cuando originalmente solo quería decir poema u obra en prosa vertida en lengua romance, apenas puede dudarse de que los valientes caballeros que oían las canciones del juglar “consideraban toda historia extraña devotamente verdadera”,<sup>4</sup> y que las hazañas caballerescas que él narraba, entremezcladas con historias de magia e intervención sobrenatural, eran consideradas tan veraces como las leyendas de los monjes, con las que guardaban una clara semejanza. Este estadio de la sociedad, sin embargo, debe haber concluido mucho antes de que el novelista comenzara a seleccionar y reordenar la naturaleza de los materiales a partir de los cuales construía su historia. No fue cuando la sociedad, si bien diferenciada en grado y posición, fue nivelada y confundida por una oscura nube de ignorancia, que envolvió a nobles y malvados por igual, cuando debe considerarse escrupulosamente a qué clase de personas se dirigía el autor, o con qué tipo de decoración

<sup>4</sup> William Collins, *Ode to fear*.

ornamentaba su historia. “[H]omo era un nombre común a todos los hombres”,<sup>5</sup> y todos estaban igualmente satisfechos con el mismo estilo compositivo. Esto, sin embargo, fue alterándose gradualmente. A medida que el conocimiento al que antes hemos aludido progresaba de manera más general, se volvía imposible mantener la atención de la clase más instruida en las simples y vulgares fábulas, a las que la generación actual solo oiría durante la infancia, aunque ellas hubiesen sido estimadas por sus padres durante la juventud, adultez y vejez.

También se descubrió que lo sobrenatural en composiciones de ficción requiere ser manejado con considerable delicadeza, ya que la crítica comienza a estar más alerta. El interés que despierta es en verdad una fuente poderosa, pero particularmente susceptible de ser agotada por el manejo grosero y la insistencia repetitiva. Es también de un carácter extremadamente difícil de sostener, y en el que una porción muy pequeña puede considerarse mejor que el resto. Lo maravilloso, más que cualquier otro rasgo de la narrativa de ficción, pierde su efecto cuando se coloca demasiado a la vista. La imaginación del lector debe ser estimulada, en lo posible, sin ser gratificada. Si, como Macbeth, nos hemos “saciado de horrores”,<sup>6</sup> nuestro gusto por el banquete se termina, y la sensación de terror con la que escuchamos o leemos sobre un chillido nocturno se pierde en esa colmada indiferencia con la que el tirano llegó a escuchar las más hondas catástrofes que podían afectar a su estirpe. Generalmente, los rasgos de un carácter sobrenatural son los de una naturaleza oscura e indefinible, como la que se da en la mente de la Dama en la mascarada de *Comus*, rasgos a los que nuestros miedos adscriben más

<sup>5</sup> *Enrique IV*, primera parte, II acto, escena 1. William Shakespeare, *Obras completas*. Trad.: L. Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1951, p. 418 [La traducción fue levemente modificada].

<sup>6</sup> *Macbeth*, V Acto, escena 5. Shakespeare, *op. cit.* p. 1625.

consecuencias en tanto no podemos discernir exactamente qué es lo que contemplamos o qué debe ser aprehendido:

Mil fantasías

de súbito se agolpan en mi mente:

entes claman, azúzanme unas sombras,

lenguas de aire que nombres vociferan

en las playas, las costas y el desierto.<sup>7</sup>

Burke observa que la oscuridad es necesaria para volver algo terrible, y señala “cuánto impresionan las nociones de fantasmas y duendes, de las que nadie puede formarse ideas claras, a aquellas mentes que dan crédito a los cuentos populares concernientes a este tipo de seres” (2005: 87)<sup>8</sup>. También sostiene que nadie

parece haber comprendido mejor que Milton el secreto de realzar o poner cosas terribles [...] más en evidencia, mediante una oscuridad acertada. Su descripción de la muerte en el segundo libro está admirablemente estudiada; es sorprendente con qué pompa tenebrosa, y con qué incertidumbre significativa y expresiva de trazos y colorido concluyó el retrato del rey de los terrores:

“La otra forma,

si forma pudiera llamarse aquella forma que no era

distinguible, como miembro, colectivo o individual;

o si sustancia pudiera llamarse aquella forma parecida;

---

<sup>7</sup> John Milton, *Comus*. Trad.: M. Murgia. México D.F., Axial, 2012, p. 55.

<sup>8</sup> Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad.: M. Gras Balaguer. Madrid, Alianza, 2005, p. 87.

a cualquiera de ellas se parece;  
negra se mantuvo como la noche;  
fiera como diez furias, terrible como el infierno,  
y blandía un venablo mortal. En lo que parecía su cabeza  
el trasunto de una corona regia portaba”.

En esta descripción todo es oscuro, incierto, confuso, terrible y sublime hasta el máximo grado. (2005: 87-88)<sup>9</sup>

La única cita que merece mencionarse junto al pasaje que acabamos de transcribir es la bien conocida aparición del libro de Job, que es introducida en circunstancias terroríficamente oscuras:

El asunto también me era a mí oculto; mas mi oído ha percibido algo de ello. En imaginaciones de visiones nocturnas, cuando el sueño cae sobre los hombres, me sobrevino un espanto y un temblor, que estremeció mis huesos; y al pasar un espíritu por delante de mí, hizo que se erizara el pelo de mi cuerpo. Paróse delante de mis ojos un fantasma, cuyo rostro yo no conocí, y quedo, oí que decía...<sup>10</sup>

A partir de estas autoridades sublimes y decisivas, es evidente que la exhibición de apariciones sobrenaturales en la narrativa de ficción debe ser ocasional, breve, indistinta, y de tal manera que pueda resultarnos tan incomprensible y tan diferente de nosotros mismos que no podamos conjeturar exactamente de dónde viene o por qué propósito, ni podamos percibir de manera regular o distintiva sus atributos. Por esto, sucede habitualmente que el primer contacto con lo sobrenatural es siempre el más efectivo, y que este, más que reforzado, es debilitado y difuminado con la recurrencia posterior

---

<sup>9</sup> Burke, *op cit.*, pp. 87-88. Y Burke cita a John Milton, *Paradise Lost*, libro II, vv. 666-673.

<sup>10</sup> Libro de Job, 4: 12-16.

de episodios similares. Incluso en *Hamlet*, la segunda entrada del fantasma no es ni con mucho tan impresionante como la primera; y podríamos mencionar muchos romances en los que el ser sobrenatural pierde todo derecho a reclamar nuestro miedo y veneración al condescender a aparecer demasiado a menudo, a mezclarse demasiado en los acontecimientos de la historia y, sobre todo, a volverse demasiado locuaz o, como se dice familiarmente, *charlatán*. De hecho, tenemos grandes dudas respecto de si un autor obra con sabiduría al permitirle a su duende hablar en absoluto, cuando al mismo tiempo lo somete a la visión humana. Shakespeare, de hecho, ha logrado poner en boca de la enterrada majestad de Dinamarca un lenguaje que corresponde a un ser sobrenatural y que, por su estilo, se diferencia claramente del de los personajes vivos del drama. En otro pasaje, ha tenido la osadía de sugerir, mediante dos expresiones de similar fuerza, de qué manera y con qué tono se expresarían los seres sobrenaturales: “y los difuntos, envueltos en sus mortajas, vagaban por las calles de Roma *dando alaridos y confusas voces*”.<sup>11</sup>

Pero el intento en el que el genio de Shakespeare ha triunfado probablemente hubiese resultado ridículo en cualquier mano más torpe; y por eso sucede que, en muchas de nuestras modernas historias de terror, nuestros sentimientos de miedo han cesado antes de la conclusión, bajo la influencia de aquella familiaridad que produce desprecio.

La sensación de que el efecto de lo sobrenatural, en su aplicación más obvia, se agota fácilmente, ha provocado el esfuerzo de los autores modernos por abrir nuevos caminos y avenidas a través del bosque encantado, y por revivir, si es en alguna medida posible, la debilitada impresión de sus horrores.

<sup>11</sup> *Hamlet* I acto, escena 1. Shakespeare, *op cit.* p. 1339. Subrayado en Scott.

El modo más obvio y natural de alcanzar este fin es acrecentar y exagerar los episodios sobrenaturales de la historia. Pero lejos de incrementar su efecto, los principios que hemos planteado nos demuestran que la impresión suele debilitarse con la descripción exagerada y laboriosa. En estos casos, la elegancia se echa a perder, y la acumulación de superlativos con los que la narración es sobrecargada la vuelve tediosa o, quizás, ridícula, en vez de tornarla impresionante o grandiosa.

Hay, de hecho, un estilo compositivo, del cual lo sobrenatural forma una parte considerable, que se dirige más a la fantasía que a la imaginación, y que apunta más a entretener que a conmover o interesar al lector. A esta especie de composición pertenecen los cuentos orientales que tanto contribuyen al entretenimiento de nuestra juventud y que son recordados, cuando no releídos, con mucho placer en nuestra adultez. Hay pocos lectores con imaginación que no hayan simpatizado alguna que otra vez en su vida con el poeta Collins,<sup>12</sup> “quien”, dice el Dr. Johnson,

estaba sumamente encantado con aquellas ilusiones que pasan los límites de la naturaleza y con las cuales la mente se reconcilia solo mediante la aquiescencia pasiva en la tradición popular. Amaba las hadas, los genios, gigantes y monstruos; lo complacía vagar por las praderas del hechizo, observar la magnificencia de los palacios dorados, reposar junto a las cataratas en los campos elíseos.<sup>13</sup>

Son mayormente los jóvenes y los indolentes a quienes les gusta ser tranquilizados por obras de este tipo, que requieren poca atención en la lectura. En nuestra edad madura las recordamos como a las

<sup>12</sup> William Collins (1721-1759).

<sup>13</sup> Samuel Johnson, *Life of Collins*.

alegrías de nuestra infancia, no porque aún nos resulten entretenidas, sino porque alguna vez las amamos. La extravagancia de la ficción pierde su encanto para nuestro juicio maduro; y a pesar de que estas locas ficciones contienen mucho de hermoso y están llenas de fantasía, aun así, desconectadas como están entre ellas, y al no ofrecer nada al entendimiento, las pasamos de largo, como la campeona Britomart al recorrer la playa lujosa:

Y al sobrepasarla,  
 Vio todo cubierto de ricos adornos,  
 Perlas y piedras preciosas de gran valor,  
 Y toda la arena mezclada con oro:  
 Donde se asombró mucho, pero no se demoró  
 Una hora por oro, perlas o piedras preciosas;  
 Sino que lo despreció todo, pues todo estaba en su poder.<sup>14</sup>

Junto a esta clase de composición sobrenatural puede alinearse, si bien es inferior en interés, lo que los franceses llaman *Contes des Fées*;<sup>15</sup> título con el que se los distingue de los cuentos de hadas comúnmente populares que son habituales en la mayoría de los países. El *Conte des Fées* es una composición muy diferente, y las hadas involucradas son de una clase distinta de aquellas cuyos divertimentos son danzar alrededor del hongo a la luz de la luna y confundir al campesino atrasado. La *Feé* francesa se parece más a la *Peri* de la poesía oriental, o a la *Fata* de la italiana.<sup>16</sup> Es un ser superior que tiene la naturaleza de un espíritu elemental y posee poderes mágicos que le permiten, hasta cierto punto, hacer tanto

<sup>14</sup> Edmund Spenser, *The Faerie Queene* (1590), Libro III, canto 4, estrofa 18.

<sup>15</sup> 'Cuentos de hadas', en francés en el original.

<sup>16</sup> Una *Peri* es un ser sobrenatural generalmente benigno en la mitología persa; la *Fata* es una mujer con poderes sobrenaturales en el folclore italiano.

el bien como el mal. Pero más allá de todo el mérito que este tipo de obras haya podido alcanzar en algunas manos hábiles, bajo el manejo de otros se ha vuelto uno de los más absurdos, llanos e insípidos posibles. De todo el *Cabinet des Fées*,<sup>17</sup> más allá de nuestros viejos conocidos de la infancia, apenas podemos seleccionar cinco volúmenes, de alrededor de cincuenta, con alguna probabilidad de recibir placer de ellos.

Sucede a menudo que, cuando cualquier estilo particular se vuelve algo anticuado y obsoleto, alguna caricatura o imitación satírica de él da origen a una nueva especie de composición. Así, la ópera inglesa surgió de la parodia del teatro italiano, diseñada por Gay en *The Beggar's Opera*.<sup>18</sup> De igual modo, cuando el público había sido inundado *ad nauseam* de cuentos árabes, cuentos persas, cuentos turcos, cuentos mongoles, y leyendas de todas las naciones al este del Bósforo, y cuando además fue exasperado por la creciente publicación de todo tipo de cuentos de hadas, entonces, el conde Anthony Hamilton,<sup>19</sup> como un segundo Cervantes, irrumpió con sus cuentos satíricos, destinados a derrocar el imperio de *dives, geniis*,<sup>20</sup> Peris, *et hoc genus omne*.<sup>21</sup>

Demasiado licenciosos para una era más refinada, los *Cuentos* del conde Hamilton subsisten como un bello ejemplo de que la materia literaria, así como la tierra del agricultor, aun cuando parece más desgastada y consumida, puede ser renovada y vuelta a cultivar

<sup>17</sup> Se refiere a la compilación de C. J. Mayer (1751-1825), *Cabinet des Fées, or Collection choisie des Contes des Fées, et autres Contes Merveilleux*, publicada entre 1785 y 1786 en 41 volúmenes, con obras de autores ingleses, franceses y alemanes. Scott tenía este libro en su biblioteca.

<sup>18</sup> John Gay, *The Beggar's Opera* (1728).

<sup>19</sup> Los cuentos satíricos de Anthony Hamilton (1646?-1720) son *Le Béliier, Histoire de Fleur d'Épine* y *Les Quatres Facardins*, y se publicaron en 1730.

<sup>20</sup> Los *dives* y *geniis* son espíritus en la demonología persa.

<sup>21</sup> Latín: 'y todos [los seres] de ese género'.

satisfactoriamente mediante una nueva dirección. El ingenio del conde Hamilton, como abono aplicado a un campo deteriorado, volvió el cuento oriental más estimulante, cuando no más edificante, de lo que lo era antes. Se ha escrito mucho en imitación del estilo del conde Hamilton, y este fue seguido particularmente por Voltaire, quien de este modo hizo del romance sobrenatural uno de los vehículos más aptos para distribuir su sátira. Este, entonces, puede ser llamado el lado cómico de lo sobrenatural, en el cual el autor simplemente declara su propósito de tornar en broma los milagros que relata, y aspira a provocar sensaciones divertidas sin afectar la fantasía del lector, mucho menos excitar sus pasiones. A partir de esta descripción, el lector percibirá que el estilo de escritura sobrenatural está completamente travestido y tomado en broma, en vez de ser objeto de respetuosa atención, u oído con al menos esa especie de entusiasmo imperfecto con el que escuchábamos un cuento de hadas maravilloso. Esta especie de sátira (pues a menudo tiene propósitos satíricos) nunca fue más felizmente implementada que como lo hicieron los autores franceses; aunque Wieland y muchos otros escritores alemanes, siguiendo los pasos de Hamilton, añadieron la gracia de la poesía al ingenio y los prodigios con los que adornaron esta especie de composición. *Oberon*, en particular, se ha asimilado con nuestra literatura a partir de la excelente traducción de Mr. Sotheby, y es casi tan conocido en Inglaterra como en Alemania.<sup>22</sup> Sin embargo, nos alejaríamos demasiado de nuestro actual propósito si consideráramos la poesía cómico-heroica que pertenece a esta clase, y que incluye las famosas obras de Pulci, Berni, y quizás, hasta cierto punto, las del mismo Ariosto,<sup>23</sup> quien,

<sup>22</sup> *Oberon* (1780), de Christoph Martin Wieland (1733-1813), fue traducido al inglés por William Sotheby en 1798.

<sup>23</sup> Luigi Pulci (1432-1484), autor de *Morgante Maggiore, an Epic Romance* (1481). Francesco Berni (1490-1536), autor de *Orlando Innamorato* (1541), una adaptación de la obra homónima de Boiardo.

al menos en algunos pasajes, levanta su caballeresca visera lo suficiente como para ofrecer un vistazo momentáneo de la sonrisa que cubre su semblante.

Una mirada general a la geografía de esta tan placentera “tierra de hadas” nos conduce a otra provincia que, aunque parezca ruda e inculta, y quizás por eso mismo, tiene algunas escenas llenas de interés. Hay una especie de anticuarios que, mientras otros trabajaban para reunir y adornar favorablemente las tradiciones antiguas de su país, asumieron el trabajo (*antiquos accedere fontes*)<sup>24</sup> de visitar las fuentes antiguas y las raíces de aquellas leyendas populares que, albergadas por el gris y supersticioso Elde,<sup>25</sup> habían sido largamente olvidadas en los altos círculos, pero que ahora son recuperadas y reclaman, como las viejas baladas de un país, un cierto interés, incluso en su rústica simplicidad. Las *Deutsche Sagen* de los hermanos Grimm<sup>26</sup> son una admirable obra de este tipo que reúne, sin afectación de dicción ornamental ni episodios retocados, las distintas tradiciones existentes en diferentes partes de Alemania acerca de las supersticiones populares y los eventos atribuidos a agentes sobrenaturales. Hay otras obras del mismo tipo en la misma lengua, reunidas con gran cuidado y aparente fidelidad. Algunas veces trilladas; otras, tediosas; otras, infantiles, las leyendas que estos autores han reunido con tan infatigable celo constituyen, sin embargo, un avance en la historia de la raza humana; y, cuando se las compara con colecciones similares de otros países, se infieren rastros de una descendencia común que ha colocado un conjunto general de

<sup>24</sup> “Los antiguos se acercan a las fuentes”. Es una cita aproximada de *De Rerum Natura*, de Lucrecio, reformulada según la versión de Sir William Temple (1628-1699) en su *Essay upon ancient and modern learning*. LO ENCONTRÉ COMO ESSAY “ON”, NO “UPON”. POR FAVOR, VER CON EL AUTOR. GRACIAS.

<sup>25</sup> Río del norte de Alemania.

<sup>26</sup> Jacob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) y Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) publicaron las *Deutsche Sagen* (*Sagas alemanas*) entre 1816 y 1818.

supersticiones al alcance de las múltiples tribus de la humanidad. ¿Qué deberíamos pensar al ver al hindú y al finlandés contándoles a sus hijos las mismas tradiciones que se cuentan en la infancia al español y el italiano; o cuando reconocemos, en nuestro propio ámbito, que las tradiciones de Irlanda o Escocia se corresponden con aquellas de Rusia? ¿Debemos suponer que las similitudes surgen de la naturaleza limitada de la invención humana, y que el mismo tipo de ficción se presenta en la imaginación de diferentes autores en países remotos, así como las mismas especies de plantas se encuentran en diferentes regiones sin la posibilidad de haber sido propagadas por su transporte de un lugar a otros? ¿O debemos, mejor, remitir las similitudes a una fuente común, cuando la humanidad no formaba sino una misma y gran familia, y suponer que, así como los filólogos rastrean en diversos dialectos los fragmentos rotos de un lenguaje general, del mismo modo los anticuarios pueden reconocer en países distantes las partes de lo que una vez fue una reserva común de tradiciones? No nos detendremos en esta pregunta, ni observaremos más que de manera general que, al recolectar estas tradiciones, los laboriosos editores han arrojado luz no solo a la historia de sus propios países en particular, sino a la de la humanidad en general. En la leyenda oral hay generalmente algo de verdad mezclada con abundante mentira y más abundante exageración y, muchas veces, inesperadamente, aquella puede confirmar o refutar el magro testimonio de alguna crónica antigua. A menudo, también, la leyenda de la gente común, al asignar rasgos particulares, lugares y especificidades a los episodios que guarda en la memoria, da vida y espíritu a la narración fría y seca que solo cuenta el hecho sin los particulares que lo vuelven memorable o interesante.

Sin embargo, es desde otro punto de vista que deseamos considerar aquellas tradiciones populares en su forma recopilada, a saber: como un modo distintivo de exhibir lo maravilloso y lo sobrenatural en

una composición. Y aquí debemos reconocer que aquel que lee una larga colección de historias de demonios, de fantasmas y de prodigios con la esperanza de despertar en su mente ese nivel de interés estremecedor que se acerca al miedo, y que es el triunfo más valioso de lo sobrenatural, probablemente se vea decepcionado. Una colección entera de historias de fantasmas nos predispone tan poco al miedo como un libro chistoso a la risa. Muchas narraciones que se enfocan en un mismo propósito son propensas a agotarlo: del mismo modo que, en una extensa colección de cuadros, el ojo ordinario se deslumbra tanto ante la variedad de colores brillantes o resplandecientes que se vuelve menos apto para reconocer el mérito en aquellas obras que sí lo tienen.

Pero, a pesar de esta gran desventaja, inseparable del tipo de publicaciones consideradas, un lector con imaginación, que tiene el poder de liberarse de las cadenas de la realidad y de producir en su propia mente los complementos con los que la simple y tosca leyenda popular debe ser acompañada, notará, a menudo, que esas publicaciones poseen puntos de interés, de naturaleza y de efecto que, si bien irreconciliables con la sobria verdad, conllevan algo que la mente no es reacia a creer; en síntesis, algo de verosimilitud que, aun cuando el poeta o el novelista hacen su mejor intento, les resulta imposible alcanzar. En un caso de este tipo, un ejemplo puede ser más divertido para el lector que la mera disquisición, y seleccionamos uno de una carta, recibida ya hace muchos años, de parte de un caballero amable y refinado, fallecido hace algún tiempo, y no más reconocido por su amor a la ciencia que por su afición a la literatura en todas sus ramas:

Fue en la noche del 14 de febrero de 1799, creo, cuando llegó desde el sudeste una temible tormenta de viento y nieve que se sintió duramente en la mayor parte de Escocia. El día anterior, un tal

capitán M., acompañado por otros tres hombres, había salido a cazar ciervos en esa vasta área de montañas que se extiende al oeste de Dalnacardoch. Como no regresaron a la noche, no se supo nada de ellos. Al día siguiente, se los mandó a buscar no bien amainó la tormenta. Tras una larga búsqueda, los cuerpos fueron hallados sin vida entre las ruinas de un *bothy*<sup>27</sup> (un refugio provisional), en el que al parecer el capitán M. y su grupo se habían resguardado. El refugio había sido destruido por la tempestad y de una manera asombrosa. Había sido construido a partir de piedras y fuertes postes de madera clavados en la tierra; no fue meramente derribado, sino más bien hecho pedazos. Piedras grandes, que habían formado parte de las paredes, fueron encontradas yaciendo a distancia de cien o doscientas yardas del sitio de la construcción, y los postes de madera parecían haber sido arrancados por una fuerza que los había contorsionado como al romper un palo robusto. Por la manera en que estaban los cuerpos cuando se los encontró, daba la impresión de que estaban yendo a descansar en el momento en que los sorprendió la calamidad. Uno de los cuerpos, en efecto, fue encontrado a una distancia de varias yardas del refugio; otro de los hombres fue encontrado en el lugar donde había estado emplazado el refugio sin una media, como si se hubiese estado desvistiendo; el capitán M. yacía sin ropa en la miserable cama que el refugio había proporcionado, con la cara contra el piso y las rodillas recogidas. Todo parecía indicar que la destrucción había sido repentina; sin embargo, el estado de la construcción prometía seguridad contra la máxima violencia del viento. Se encontraba en un recoveco estrecho, al pie de una montaña cuyos declives escarpados y elevados la protegían por todos lados, excepto por el frente, y aquí, también, se levantaba una pequeña colina, aunque con una pendiente menos empinada. Esta destrucción extraordinaria de un edificio en

---

<sup>27</sup> 'Refugio' en escocés.

semejante sitio condujo a la gente común a atribuirla a la acción de poderes sobrenaturales. Algunas personas que hacía alrededor de un mes habían estado cazando con el capitán M. recordaron que, mientras descansaban en el refugio, un joven pastor había ido a la puerta y preguntado por el capitán M., y que el capitán salió con el pastor y se alejaron caminando juntos, dejando al resto del grupo en el refugio. Después de un tiempo, el capitán M. regresó solo; no dijo nada sobre lo que había pasado entre él y el joven, pero se veía muy serio y pensativo, y desde ese momento se vio que lo acechaba una preocupación misteriosa. Se recordó que una tarde, después del crepúsculo, cuando el capitán M. estaba en el refugio, algunos de los de su grupo que estaban parados frente a la puerta vieron un fuego brillando en la cima de la colina que se eleva frente a ella. Estaban muy sorprendidos de ver un fuego en un lugar tan solitario y a semejante hora, y se dispusieron a investigar la causa de eso, pero cuando llegaron a la cima de la colina, ¡no se veía ningún fuego! Se recordó, también, que el día anterior a la noche fatal, el capitán M. había mostrado una obstinación singular para continuar con la expedición. Ninguna mención sobre la inclemencia del clima y sobre los peligros a los que se expondría pudo retenerlo. Dijo que *debía* ir, y estaba resuelto a ir. También se recordó el carácter del capitán M.: que había sido popularmente acusado como un hombre sin principios, rapaz y cruel; que había conseguido dinero procurándose reclutas de las *highlands*, un modo impopular de adquirir riqueza; y que, entre otras medidas fundamentales para este propósito, había ido tan lejos como para dejar un monedero en el camino y amenazar al hombre que lo hubiese levantado con una denuncia por robo si no se enlistaba.<sup>28</sup> Nuestro informante no agregó nada más; no

---

<sup>28</sup> Es innecesario decir que este era un mero relato popular, que puede tergiversar enormemente el carácter del desafortunado sufriente. [Nota de Scott].

nos contó su propia opinión ni la de la región, sino que nos dejó pensando en la manera en que el bien y el mal son recompensados en esta vida, para aludir al Autor del triste evento. El asunto parecía impresionarlo con un asombro supersticioso, y dijo: "Nunca se vio nah' igual en to' Escocia". El hombre está entrado en años y es maestro de escuela en el barrio de Rannoch. Fue contratado por nosotros como guía en Schehallion, y nos contó la historia un día mientras caminábamos delante de nuestros caballos, concluyendo lentamente el tramo del declive norte de Rannoch. Desde este terreno elevado dominábamos una perspectiva amplia sobre las temibles montañas al norte, y entre ellas nuestro guía nos señaló aquella al pie de la cual estaba la escena de su temible historia. El recuento es, hasta donde puedo recordarlo, igual a como lo recibí de mi guía. En algunos particulares insignificantes, por defecto de mi memoria, puedo haber tergiversado o agregado algo para conectar los hechos principales; y temo, también, que algo puede haber sido olvidado. ¿Usted podría preguntarle a Mr. P. si el capitán M., al dejar el refugio después de su conversación con el joven pastor, no dijo que debía regresar allí un mes después? Tengo la leve idea de que fue así y, si es cierto, sería una pena olvidarlo. Mr. P. podrá, quizás, ser capaz de corregirme o engrosar mi historia con más hechos para usted.

El lector, creemos, será de nuestra opinión en que el sentimiento de asombro supersticioso anexo a la catástrofe contenida en esta interesante narración no podría haber sido mejorado por ninguna circunstancia de horror adicional que hubiese podido inventar un poeta; que los acontecimientos y la sombría simplicidad de la narración son mucho más llamativos de lo que hubiese podido ofrecer la descripción más brillante; y que el viejo maestro de las *highlands*, el contorno de cuya historia está tan juiciosamente conservada por el narrador, fue un mejor medio para comunicar semejante historia

que lo que lo hubiese sido la manera de Ossian, si este hubiese podido levantarse de entre los muertos a propósito.

Sin embargo, puede decirse realmente sobre la musa de la ficción romántica, “Mille habet ornatus”.<sup>29</sup>

El profesor Musäus<sup>30</sup> y otros de lo que podemos llamar su escuela, concibiendo, quizás, que la simplicidad de la leyenda popular sin adornos podía obstruir su popularidad, y sintiendo, como observamos previamente, que si bien las historias individuales a veces son exquisitamente impresionantes, aun así las colecciones de este tipo eran susceptibles de resultar algo llanas y pesadas, emplearon sus talentos en ornamentarlas con hechos, en atribuirles a los principales agentes un carácter especial, y en volver lo maravilloso más interesante por la singularidad de aquellos en cuya historia ocurre. Dos volúmenes fueron transcritos de los *Volksmärchen* de Musäus por el difunto Dr. Beddoes, y fueron publicados bajo el título de *Cuentos populares de los alemanes*, que pueden ofrecerle al lector inglés una buena idea del estilo de aquella interesante obra. En efecto, pueden compararse con los *Cuentos* del conde Anthony Hamilton ya mencionados, pero hay mucho para diferenciar. *Le Belier* y *Fleur d'Épine* son meras parodias surgidas de la fantasía, pero por su interés están en deuda con el ingenio del autor. Musäus, por otra parte, toma la narración de la leyenda común, la adorna según su propio estilo y describe, de acuerdo con su gusto, los personajes de su drama. Hamilton es un cocinero que elabora su banquete a partir de materiales usados por primera vez; Musäus recupera tradiciones antiguas como la carne fría de ayer de la despensa y, a fuerza de talento y condimento, le da un nuevo gusto para la comida de

<sup>29</sup> Tibulo, *Elegías*, Libro III, viii, 14: “tiene mil adornos”.

<sup>30</sup> Johann Karl August Musäus (1735-1787).

hoy. Por supuesto que el mérito de la adaptación caerá de manera dividida en este caso entre el efecto logrado por la obra-base de la historia y aquel que es agregado por el arte del narrador. En la historia sobre el *Niño maravilloso*, por ejemplo, lo que puede llamarse el material crudo es breve, simple, y apenas se alza sobre las sorpresas de un cuento de nodrizas, pero es tanto más animado por la vívida descripción del viejo padre egoísta, que permuta a sus cuatro hijas por huevos de oro y sacos de perlas, y así da interés y sabor a toda la historia. *El barbero fantasma* es otro de estos cuentos populares que, en sí mismo singular y fantástico, se vuelve animado e interesante por el personaje de un alegre ciudadano de Bremen, bienintencionado y cabeza dura, cuyo ingenio se agudiza por la adversidad, hasta que gradualmente aprende a mejorar las circunstancias mientras ocurren y, finalmente, recupera su perdida prosperidad a fuerza de coraje, junto con algún grado de sagacidad adquirida.

Aún hay otro tratamiento de lo maravilloso y sobrenatural que, en nuestra época, ha revivido el romance de una época temprana, con su historia y sus antigüedades. El barón de La Motte-Fouqué<sup>31</sup> se ha distinguido en Alemania por un tipo de escritura que requiere a la vez el trabajo del académico y los talentos del hombre de genio. Los esfuerzos de este consumado autor apuntan a un modo de composición más elevado que el del novelista popular. Él se esfuerza por recordar la historia, la mitología, las costumbres de épocas pasadas, y por ofrecerle al tiempo presente una descripción gráfica de aquel que ya pasó. *Los viajes de Thioldolf*, por ejemplo, inician al lector en ese inmenso depósito de superstición gótica que se encuentra en la *Edda* y en las sagas de las naciones del norte; y para volver más notable el carácter audaz, honesto, valiente de su galante joven escandinavo, el autor lo ha contrastado convincentemente con la

<sup>31</sup> Friedrich, barón de La Motte-Fouqué (1777-1843), autor de *Undine* (Ondina, 1811).

caballería del sur, sobre la cual afirma su superioridad. En algunas de sus obras, el barón ha sido quizás algo profuso en su sabiduría histórica y anticuaria; merodea donde el lector no tiene la suficiente capacidad para seguirlo, y perdemos interés en la pieza porque no comprendemos las escenas a través de las cuales somos conducidos. Este es el caso con algunos de los volúmenes donde el interés se vuelve sobre la historia alemana antigua, para cuya comprensión hace falta un conocimiento mucho más profundo sobre las anti-güedades de aquel período que el que se encuentra en general en la mayoría de los lectores. Creemos que sería una buena regla, en este estilo de composiciones, que el autor limitase sus materiales históricos a aquellos que sean generalmente entendidos en cuanto se los menciona o, al menos, que puedan ser explicados con pocos inconvenientes en un grado tal como para hacer comprender la historia al lector. De tales asuntos alegre y felizmente elegidos, el barón de La Motte-Fouqué también ha mostrado un gran dominio en otras ocasiones. Su historia *Sintram y sus compañeros* es admirable en este aspecto; y el relato de su ondina, náyade o ninfa acuática es exquisitamente hermoso. La angustia del relato —y, aunque se relacione con un ser fantástico, es una *angustia real*— se presenta de la siguiente manera: un espíritu elemental renuncia a su derecho de libertad sobre las pasiones humanas para volverse la esposa de un galante joven caballero que la retribuye con infidelidad e ingratitud. La historia es, a la vez, el contrario y el *pendant* del *Diable amoureux* de Cazotte,<sup>32</sup> pero está completamente libre del tono de *polissonnerie*<sup>33</sup> que ofende el buen gusto en su muy animado prototipo.

El alcance del romance, según ha sido escrito por este autor profusamente inventivo, se extiende de las épocas medio iluminadas de

<sup>32</sup> Jacques Cazotte (1719-1792), autor de *Le Diable amoureux* (*El diablo enamorado*, 1772).

<sup>33</sup> En francés, 'proposición o acto licencioso'.

la historia antigua hasta las fronteras cimerias de la vaga tradición y, cuando es trazado con una pluma de tanta verdad y espíritu como la de Fouqué, logra escenas de elevado interés, y constituye —no puede ser puesto en duda— la especie más legítima de ficción romántica, acercándose en alguna medida a la épica en poesía, y capaz en alto grado de exhibir bellezas similares.

De este modo, hemos rastreado ligeramente los varios modos en que lo maravilloso y lo sobrenatural pueden ser introducidos en la narrativa ficcional; pero el apego de los alemanes por lo misterioso ha inventado otra especie de composición que, quizás, difícilmente podría haber surgido en cualquier otro país o lenguaje. Esta puede ser llamada el modo *Fantástico* de escritura, en el cual se le da la licencia más salvaje e ilimitada a una fantasía irregular, y todo tipo de combinaciones, por más ridículas o por más escandalosas que sean, son intentadas y ejecutadas sin escrúpulos. En los otros modos de tratar lo sobrenatural, esa región mística está aún sujeta a algunas leyes, si bien leves; y la fantasía, al deambular a través de ella, está regulada por algunas probabilidades en el sentido más amplio. No es así en el estilo de composición fantástico, que no tiene limitaciones, salvo aquella que pueda encontrar en última instancia en la agotada imaginación del autor. Este estilo guarda la misma relación con el más habitual romance, ridículo o serio, que la farsa o, mejor, la pantomima mantiene con la tragedia y la comedia. Se introducen transformaciones repentinas de la especie más extraordinaria y son provocadas mediante los medios más inadecuados; no se hace ningún intento por suavizar su absurdo o por reconciliar sus inconsistencias; el lector debe contentarse con observar las cabriolas del autor como si presenciara los saltos voladores y las incongruentes transmutaciones de Arlequín, sin intentar descubrir su significado ni su finalidad más allá de la sorpresa del momento.

Nuestro severo gusto inglés no adoptará fácilmente este tono salvaje y fantástico en nuestra propia literatura; no, quizás incluso apenas lo tolere en traducciones. La única obra que se le acerca es el poderoso romance de *Frankenstein*,<sup>34</sup> y allí, si bien la conformación de un ser pensante y sensible mediante una técnica científica es un acontecimiento de carácter fantástico, el interés de la obra no está determinado por la maravillosa creación del monstruo de Frankenstein, sino por las sensaciones y sentimientos que esa criatura debe expresar como hartos naturales (si podemos usar esta frase) para su condición y origen no naturales. En otras palabras, el milagro no es presentado para el mero asombro, sino que es diseñado para hacer surgir una serie de actuaciones y razonamientos en sí misma justa y probable, aunque el *postulatum* en el que se basa es extravagante en el más alto grado. Hasta aquí, entonces, *Frankenstein* se asemeja a *Los viajes de Gulliver*,<sup>35</sup> que supone la existencia de las ficciones más extravagantes para extraer de ellas razonamientos filosóficos y verdades morales. En estos casos, la aceptación de lo maravilloso expresamente se asemeja a una especie de precio de entrada abonado en la puerta de una sala de conferencias: es una concesión que debe hacerse al autor, y por la cual el lector recibirá su valor en instrucción moral. Pero el *fantástico* del que ahora tratamos no se encumbra con tales condiciones, y no reclama ningún objeto más que sorprender al público por el asombro mismo. El lector es descarriado por un duende estafalario que no tiene ni fin ni propósito en los juguetes que exhibe, y cuya rareza debe constituir su propia recompensa. El único ejemplo de esta especie de escritura que conocemos en lengua inglesa es la absurda escena en el cuento *El dragón valiente*, de Mr. Geoffrey Crayon,<sup>36</sup> en la cual los muebles bailan al son de un violi-

<sup>34</sup> *Frankenstein; or, the modern Prometheus (Frankenstein o el Prometeo moderno, 1818)*, de Mary Wollstonecraft Shelley.

<sup>35</sup> *Gulliver's Travels (1726)*, de Jonathan Swift.

<sup>36</sup> Geoffrey Crayon era uno de los seudónimos de Washington Irving (1783-1859). "The Bold

nista fantasmal. Las otras historias de fantasmas de este conocido y admirado autor se hallan dentro de los límites legítimos de lo que Glanville,<sup>37</sup> junto con otros autores serios y establecidos, adscribe a los oscuros reinos de los espíritus; pero suponemos que Mr. Crayon debe haber cambiado su lápiz en la siguiente escena para probar que los panduros,<sup>38</sup> así como las fuerzas regulares del mundo fantasmal, estaban asimismo bajo su comando:

A la luz del fuego vio a un hombre pálido, de cara arrugada, en una bata larga de franela y con un alto gorro de noche con una borla. Estaba sentado junto al fuego con un fuelle bajo el brazo a modo de gaita, desde el que forzaba la música asmática que había molestado a mi abuelo. Mientras tocaba, además, se movía nerviosamente con mil contorsiones extrañas, asintiendo con la cabeza y balanceando su gorra con borla.

Desde el lado opuesto de la habitación, una silla de respaldo alto y patas arqueadas, cubierta de cuero y tachonada vistosamente con clavos de latón, se puso en movimiento de repente, extendió primero un pie en forma de garra, luego un brazo torcido y, finalmente, haciendo una reverencia, se deslizó con gracia hasta una silla rústica de brocado deslustrado, con un agujero en el fondo, y la sacó galantemente a bailar un minué fantasmagórico por la habitación.

El músico tocaba ahora cada vez más fuerte, y agitaba su cabeza y su gorra con borla como loco. De a poco, la manía danzante pareció extenderse a todos los otros muebles. Los antiguos sillones

---

Dragoon" es uno de los cuentos de *Tales of a Traveller* (1824).

<sup>37</sup> Joseph Glanvill (1636-1680), autor de *Saducismus Triumphatis* (1681).

<sup>38</sup> Unidad de infantería en el ejército de los Habsburgo.

se agruparon en parejas y condujeron una danza campestre; una banqueta de tres patas bailó una *hornpipe*,<sup>39</sup> aunque terriblemente desconcertada por su pata supernumeraria; mientras, las amorosas tenazas tomaban a la pala por la cintura y la giraban por la habitación en un vals alemán. En breve, todos los objetos móviles se pusieron en movimiento, haciendo piruetas, las manos entrelazadas, a derecha e izquierda, como tantos diablos; todos excepto un gran armario que, como una viuda, permanecía haciendo una reverencia tras otra en una esquina, exactamente al ritmo de la música, siendo demasiado corpulento para bailar o, quizás, por falta de una pareja.<sup>40</sup>

Esta ligera descripción, de la mano de un maestro, es todo lo que poseemos en Inglaterra correspondiente al estilo de composición fantástico del que ahora tratamos. *Peter Schlemihl*, *Los elixires del diablo* y otras obras alemanas del mismo estilo lo han hecho conocido para nosotros mediante traducciones.<sup>41</sup> El autor que marcó el camino en este campo de la literatura fue Ernest Theodore William Hoffmann, la peculiaridad de cuyo genio, temperamento y hábitos lo adecuaban para destacarse allí donde la imaginación debía ser forzada al límite de la rareza y lo extravagante. Parece haber sido un hombre de singular talento, un poeta, un artista y un músico, pero, desgraciadamente, de una disposición hipocondríaca y errática que lo llevó a los extremos en todos sus proyectos; así, su música se volvió caprichosa; sus dibujos, caricaturas; y sus cuentos, según su propia denominación, extravagancias fantásticas. Criado originalmente para el derecho, en distintos momentos disfrutó, bajo el gobierno

<sup>39</sup> Una danza folclórica de las islas británicas, usualmente realizada por una sola persona y originalmente acompañada por un instrumento de viento del mismo nombre.

<sup>40</sup> *Tales of a Traveller*, i.

<sup>41</sup> *Peter Schlemihl* (1814), de Adelbert von Chamisso (1781-1838), así como *Los elixires del diablo* (1815), de Hoffmann, fueron traducidos al inglés en 1824.

de Prusia y de otros, los pequeños cargos de un magistrado subordinado; en otros momentos fue abandonado completamente a sus propios esfuerzos y se mantuvo como compositor musical para el escenario, como autor o como dibujante. Los cambios, la incertidumbre, la naturaleza precaria de este tipo de existencia tuvieron su efecto, sin dudas, sobre una mente que la naturaleza había hecho peculiarmente susceptible a la euforia y la depresión; y su temperamento, ya variable de por sí, lo fue aún más por los frecuentes cambios de lugar y de ocupación, así como por la incertidumbre de sus asuntos. Además, nutrió su genio fantástico con vino en cantidades considerables y se consintió con liberalidad en el uso de tabaco. Incluso su apariencia externa manifestaba el estado de su sistema nervioso: era un hombre muy pequeño, con gran cantidad de pelo castaño oscuro y unos ojos que miraban a través de sus mechones de elfo, y que “como azor gris observaban salvajes”,<sup>42</sup> e indicaban ese rasgo de trastorno mental, del cual él mismo parece haber sido consciente cuando ingresó el siguiente temible memorándum en su diario: “¿Por qué, durmiendo y despierto, pienso tan a menudo en la demencia? La salida de las ideas salvajes que surgen de mi cabeza puede funcionar quizás como el sangrado de una vena”.<sup>43</sup>

Surgieron circunstancias en el curso de la desarraigada y vagabunda vida de Hoffmann que, según su propia aprehensión, lo marcaron como uno que “no estaba en la lista de los hombres comunes”. Estas circunstancias no eran tan extraordinarias como su fantasía las consideraba. Por ejemplo: estuvo presente en un juego fuerte en una taberna, en compañía de un amigo deseoso de arriesgarse por una cantidad del oro que yacía sobre la mesa. Entre la esperanza

<sup>42</sup> Elizabeth Wardlaw (1677-1727), *Hardyknute*, v. 241.

<sup>43</sup> Scott cita siempre de Hitzig, *Leben und Nachlass*; aquí vol. II, p. 62. Es la entrada del 6 de enero de 1811 del diario de Hoffmann.

de ganar y el miedo a perder, desconfiando al mismo tiempo de su propia suerte, finalmente puso seis piezas de oro en la mano de Hoffmann y le pidió que apostara por él. La fortuna fue propicia con el joven visionario, aunque era totalmente inexperimentado en el juego, y ganó para su amigo alrededor de treinta Federicos de oro.<sup>44</sup> La noche siguiente, Hoffmann decidió probar fortuna por cuenta propia. Este propósito, comenta, no era una determinación previa, sino que le fue sugerido repentinamente cuando su amigo le pidió que asumiera la carga de apostar en su lugar una segunda vez. Avanzó hacia la mesa por su propia cuenta y depositó en una de las cartas los únicos dos Federicos de oro que poseía. Si la suerte de Hoffmann había sido notable en la ocasión anterior, ahora parecía como si un poder sobrenatural estuviese aliado con él. Cada intento que hacía tenía éxito, cada carta salía oportunamente:

Sentí un verdadero vértigo, [dice,] [c]uando me hacía con más oro era como si me encontrase en un sueño del que fuese a despertar en el momento en que empezase a guardarlo. Al dar las dos, el juego se dio por terminado, según la costumbre. En el momento en que me disponía a abandonar la sala, un veterano oficial me asió por los hombros y me dijo, mientras clavaba en mí su penetrante mirada, enérgica y fría: "Joven, si hubiera entendido usted de esto, habría hecho saltar la banca. Pero si al fin acaba usted aprendiendo, ocurrirá lo que a los demás, que se los acaba llevando el diablo". Y diciendo esto, se alejó sin esperar a que pudiese replicarle. Ya estaba bien entrado el día cuando entré en mi cuarto y procedí a sacar de mis bolsillos el dinero ganado, que fui depositando sobre la mesa. Imaginaos la sensación de un joven que se ve obligado a depender de una exigua paga semanal para satisfacer sus caprichos y que de repente, como por arte de magia, se encuentra en

---

<sup>44</sup> *Fredericks d'or* en el original; fue la moneda de oro usada en Prusia desde 1741 hasta 1855.

posesión de una cantidad suficiente como para que la considere una enorme riqueza. En cuanto vi aquel montón de oro sentí que mi espíritu entero era presa de una zozobra, de un extraño desasosiego, que me produjo un sudor frío. Las palabras del veterano militar adquirieron entonces un terrible significado. Para mí fue como si aquel oro que reverberaba sobre la mesa fuese el pago saldado por los poderes infernales a cambio de mi alma, que ya no podría escapar a la perdición. La flor de mi juventud me pareció estar ya corroída por un gusano ponzoñoso, y todo aquello me condujo a un desconsuelo que me fue deprimiendo.<sup>45</sup>

Luego, el rojizo amanecer comenzó a brillar a través de la ventana, bosque y llanura fueron iluminados por sus rayos, y el visionario comenzó a experimentar la bendita sensación de la fuerza restablecida para combatir las tentaciones y para protegerse contra la propensión infernal que debía haber sido acompañada de la destrucción total. Bajo la influencia de tales sentimientos, Hoffmann hizo el voto de nunca más tocar una carta, y lo mantuvo hasta el final de su vida. “La lección del oficial”, dice Hoffmann, “fue buena, y su efecto, excelente”. Pero en la peculiar disposición de Hoffmann, esto actuó sobre su mente más como un remedio de un empírico que como el de un médico normal. Renunció al juego no tanto por la convicción de las desdichadas consecuencias morales de semejante hábito, sino porque efectivamente le temía al Espíritu Maligno en persona.

<sup>45</sup> Esta es una cita del personaje de Theodor en *Los hermanos de san Serapión* (*Die Serapionsbrüder*), en el marco narrativo al relato *La suerte del jugador* (*Spielerglück*). Scott sigue aquí nuevamente a Hitzig (*Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, vol. I, pp. 141 y ss.), que presenta la anécdota como un acontecimiento real de la vida de Hoffmann durante su estancia en Glogau (1796-1798), y expande la interpretación biográfica. Nosotros citamos la versión en español: E. T. A. Hoffmann, “*La suerte del jugador*”. Trad.: J. Sierra. En: *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*. Madrid: Cátedra, 2014, pp. 1271-1299, aquí pág. 1296.

En otra parte de su vida, Hoffmann tuvo ocasión de mostrar que su fantasía singularmente salvaje y exagerada no era dada a ese grado de timidez conectado con la locura al cual los poetas, al ser “todo imaginación”,<sup>46</sup> se supone que suelen ser peculiarmente propensos. El autor estuvo en Dresden durante el memorable período en que la ciudad casi fue tomada por los aliados, pero se preservó de serlo por el repentino regreso de Bonaparte y sus guardias de las fronteras de Silesia.<sup>47</sup> Entonces vio de cerca cómo se desarrollaba la obra de la guerra, aventurándose a menos de cincuenta pasos de la escaramuza entre los tiradores franceses y los de los aliados frente a Dresden. Tuvo experiencia de un bombardeo: uno de los cartuchos explotó ante la casa en la que Hoffmann y Keller, el comediante, miraban desde una ventana elevada el desarrollo del ataque, con jarras llenas en las manos para mantener alto el ánimo. La explosión mató a tres personas; Keller dejó caer su vaso; Hoffmann tuvo más filosofía, lanzó su jarra y moralizó: “¡Qué es la vida!”, dijo, “¡y qué frágil el cuerpo humano que no puede soportar una astilla de hierro calentado!”. Vio el campo de batalla cuando estaban abarrotando con cuerpos desnudos las inmensas fosas que forman la tumba del soldado; el campo cubierto con muertos y heridos, con caballos y hombres; carros de pólvora que habían explotado, armas rotas, chacós, sables, cajas de cartuchos y todos los restos de una lucha desesperada. Vio también a Napoleón en el medio de su triunfo, y lo oyó gritarle a un asistente, con la mirada y la voz profunda del león, la palabra “*voiyons*”. Es de mucho lamentar que Hoffmann conservara solo pocas anotaciones de las memorables semanas que pasó en Dresden durante este período, y de las cuales su habilidad para la observación y la descripción poderosa le habrían permitido dar una

<sup>46</sup> *Sueño de una noche de verano*, V acto, escena 1. Teseo dice: “El loco, el amante y el poeta son todo imaginación”. Shakespeare, *op. cit.*, p. 936.

<sup>47</sup> El 26 y 27 de agosto de 1813 tuvo lugar la batalla de Dresden entre el ejército de Napoleón y los ejércitos aliados de Prusia, Rusia y Austria.

imagen tan precisa. En general, puede decirse de las descripciones sobre asuntos bélicos que se parecen más a planos que a pinturas; y que, si bien son precisos para instruir al táctico, son poco calificados para interesar al lector general. Un soldado, particularmente, si es interrogado sobre las acciones que ha visto, está mucho más dispuesto a contarlas en el estilo seco y abstracto de una gaceta que a adornarlas con las circunstancias notables y pintorescas que atraen al público general. Esto surge del sentimiento natural de que, al hablar de lo que han presenciado en cualquier tono que no sea seco y profesional, pueden ser sospechados de un deseo de exagerar sus propios peligros (una sospecha en la cual, más que en cualquier otra, un hombre valiente teme incurrir, y que, además, el ánimo actual de la profesión militar considera de mal gusto). Por eso, es especialmente desafortunado que cuando una persona desconectada del ámbito de la guerra, aunque bien calificada para describir sus terribles peculiaridades, llega a presenciar eventos tan notables como aquellos a los que Dresden estuvo expuesta en el memorable 1813, no haya hecho un registro de lo que no podría haber dejado de ser profundamente interesante. La batalla de Leipzig, que siguió poco después, tal como fue ofrecida al público por un testigo presencial (M. Shoberl, si no recordamos mal), es un ejemplo de lo que podríamos haber esperado de una persona del talento de Hoffmann al dar cuenta de su experiencia personal respecto de los temibles eventos que presenció. Bien podríamos haber prescindido de algunas de sus grotescas obras de *diablerie* si nos hubiesen suministrado, en su lugar, la descripción genuina del ataque sobre Dresden y de la retirada del ejército aliado en el mes de agosto de 1813. Fue la última ventaja decisiva que obtuvo Napoleón y, siendo rápidamente sucedida por la derrota de Vandamme y la pérdida de todo su *corps d'armée*,<sup>48</sup> fue

---

<sup>48</sup> Dominique René Vandamme (1770-1830), conde de Unsebourg, fue derrotado y capturado con diez mil hombres en la batalla de Kulm el 29 y 30 de agosto de 1813.

el punto desde el cual su visible descenso podría ser correctamente fechado. Hoffmann también fue un enérgico patriota: un verdadero, honesto, auténtico alemán que había ansiado con todo su ser la liberación de su país, y que habría narrado con sentimiento auténtico las ventajas que este obtuvo sobre su opresor. Sin embargo, no fue su destino intentar ninguna obra, ni siquiera levemente, de carácter histórico, y la retirada del ejército francés pronto lo dejó con sus hábitos usuales de industria literaria y disfrute jovial.

Puede suponerse, sin embargo, que una imaginación que siempre estaba al límite recibió un nuevo impulso de las escenas de dificultad y peligro por las que nuestro autor había pasado recientemente. Otra calamidad de naturaleza doméstica debe haber tendido también al incremento de la sensibilidad mórbida de Hoffmann. Durante un viaje en un coche público, sucedió que este fue derribado, y la esposa del autor sufrió una herida formidable, por la que padeció un largo tiempo.

Todos estos acontecimientos, junto con el nerviosismo natural de su propio carácter, tendieron a arrojar a Hoffmann a un estado de ánimo muy favorable, quizás, para alcanzar el éxito en su particular modo de composición, pero lejos de aquel estado que es propio de la existencia humana recta y equilibrada, en el cual los filósofos ven la posibilidad de alcanzar el más alto grado posible de felicidad humana. Los nervios que son accesibles para ese mórbido grado de precisión, por el cual la mente es estimulada no solo sin el consentimiento de nuestra razón, sino también en contra de sus dictados, caen bajo la condición criticada en la hermosa "Oda a la Indiferencia".<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> "A Prayer for Indifference" (1759), de Frances Greville, que Scott llama "Ode to indifference" y cita con algunos cambios de palabras.

Ni paz, ni tranquilidad, puede conocer el corazón,  
Que, como la aguja que apunta al norte,  
Gira al sentir felicidad o asombro,  
Pero, al girar, también tiembla.

El dolor, que en un caso es causado por un grado excesivo de sensibilidad corporal, es en el otro la consecuencia de nuestra propia imaginación excitada; y no es fácil determinar en cuál de los dos se impone de manera más severa el castigo de demasiada precisión o intensidad de la percepción. Los nervios de Hoffmann, en particular, estaban tensados hasta el punto más doloroso que pueda suponerse. Una severa fiebre nerviosa, alrededor del año 1807, había incrementado enormemente la fatal sensibilidad bajo la cual trabajaba y, actuando primero sobre el cuerpo, rápidamente afectó a la mente. Él mismo había anotado una especie de escala graduada con respecto al estado de su imaginación que, como la de un termómetro, indicaba la exaltación de sus sentimientos hasta un estado no muy distante, probablemente, del verdadero trastorno mental. Quizás no sea fácil encontrar expresiones en inglés correspondientes a las peculiares palabras bajo las cuales Hoffmann calificaba sus percepciones, pero podemos observar que, para describir su humor, un día registra una profunda disposición hacia lo romántico y religioso; un segundo día, la percepción del humorista exaltado o excitado; un tercer día, aquella del humorista satírico; un cuarto día, aquella del sentido musical excitado o extravagante; un quinto día, un humor romántico vuelto hacia lo desagradable y lo horrible; un sexto día, amargas propensiones satíricas excitadas hasta el punto más romántico, caprichoso y exótico; un séptimo día, un estado de quietismo mental abierto a recibir las impresiones más hermosas, castas, agradables e imaginativas de un carácter poético; en un octavo día, un humor igualmente excitado, pero accesible solo a las ideas más

desagradables, más horribles, más desenfundadas y, al mismo tiempo, más atormentadas. En otros momentos, los sentimientos que son registrados por este desafortunado hombre de genio son de una tendencia exactamente opuesta a aquellos que él señala como característicos de su estado de excitación nerviosa. Indican una depresión de los ánimos, una insensibilidad mental a aquellas sensaciones a las cuales la mente es en otros momentos más consciente, acompañada con esa melancolía y sentimiento impotente que siempre caracteriza el estado de quien recuerda placeres pasados por los que ya no es capaz de sentir alegría. Este tipo de parálisis mental es, creemos, una enfermedad que afecta más o menos a todos, desde el pobre mecánico, que siente que su “mano”, como él lo expresa, “no responde”, que no puede despachar su tarea habitual con su presteza acostumbrada, hasta el poeta, cuya musa lo abandona cuando él quizás más deseaba su ayuda. En casos semejantes, los hombres sabios han recurrido al ejercicio o al cambio de estudios; el ignorante y el caprichoso buscan medios más groseros para desviar el paroxismo. Pero lo que para una persona cuya mente está en un estado saludable es solo un sentimiento transitorio, si bien desagradable, se vuelve una verdadera enfermedad en mentes tales como la de Hoffmann, que están condenadas a experimentar la influencia de una imaginación sobreexcitada en percepciones demasiado vívidas en excesos recurrentes, y más frecuente y persistentemente en percepciones dolorosas. Es a mentes así conformadas a las que Burton dedica su resumen sobre la melancolía, presentando alternativamente las alegrías y las penas que surgen de la influencia de la imaginación. Los versos son tan pertinentes para nuestros propósitos que no podemos describir mejor este sistema mental cambiante e hipocóndrico que insertándolos:

Cuando en soledad actúo y sonrío,  
Con pensamientos agradables paso el tiempo,

Junto a un arroyo o un bosque tan verde  
Nadie me oye, me busca o me ve,  
Me bendicen mil placeres,  
Y coronan mi alma con felicidad;  
Todas mis otras alegrías son locuras,  
Ninguna tan dulce como la melancolía

Cuando me recuesto, siento, o camino solo,  
Suspiro, me lamento entre gemidos,  
En un soto oscuro o un antro irritante,  
Con descontento y furia; entonces  
Mil miserias a la vez  
Cubren mi apesadumbrado corazón y mi alma;  
Todas mis penas parecen alegres,  
Ninguna tan amarga como la melancolía.

Creo oír, creo ver,  
Dulce música, asombrosa melodía,  
Pueblos, palacios y bellas ciudades;  
Aquí y ahora, entonces, entonces, el mundo es mío,  
Bellezas extrañas, galantes doncellas brillan,  
Todo lo que es encantador o divino;  
Todas las otras alegrías parecen locuras,  
Ninguna tan dulce como la melancolía.

Creo oír, creo ver,  
Fantasmas, duendes, demonios; mi fantasía

Me presenta miles de formas horribles,  
 Osos decapitados, negros y simios,  
 Lúgubres quejidos y visiones tenebrosas  
 Atemorizan mi triste alma deprimida;  
 Todas mis penas parecen alegres,  
 Ninguna tan maldita como la melancolía.<sup>50</sup>

En general el temperamento doloroso y lúgubre de la mente incurre en el sentimiento trascendental de excitación descrito en estos versos más comúnmente que aquel que es genial, agradable o encantador. Todo el que quiera considerar atentamente el funcionamiento de su propio pecho podrá certificar fácilmente la verdad de esta afirmación, que en efecto parece un acompañamiento necesario del imperfecto estado de la humanidad que usualmente nos presenta, con relación a la anticipación del futuro, tanto más lo desagradable que lo deseable; en otras palabras, en el cual el temor tiene un reino mucho menos limitado que el opuesto sentimiento de esperanza. Era la desgracia de Hoffmann ser peculiarmente sensible a la primera pasión, y combinar casi instantáneamente con cualquier sensación agradable, cuando se presentaba, la idea de consecuencias inquietantes o peligrosas. Su biógrafo ha brindado un ejemplo singular de esta infeliz disposición a no solo aprehender lo peor cuando había un motivo real para esperar lo maligno, sino también a mezclar esa aprehensión, caprichosa e inoportunamente, con incidentes que eran en sí mismos inofensivos y agradables. “El diablo”, solía decir, “pondrá su pezuña en cualquier lado, por más bueno que sea al comienzo”. Un ejemplo trivial y anecdótico podrá establecer mejor la naturaleza de esta infeliz propensión a esperar lo peor. Hoffmann,

<sup>50</sup> Robert Burton, “The Author’s Abstract of Melancholy”, en *The Anatomy of Melancholy (Anatomía de la melancolía, 1621)*.

un observador preciso de la naturaleza, llegó a ver un día a una niña pequeña dirigirse al puesto de una mujer del mercado para comprar alguna fruta que había captado su mirada y despertado su deseo. La recelosa comerciante quiso saber primero cuánto podía gastar en la compra y, cuando la pobre niña, una hermosa criatura, mostró exultante y orgullosa una cantidad de dinero muy pequeña, la mujer del mercado le dio a entender que no había nada en su puesto que estuviese en el rango del monedero de su cliente. La pobre doncella, mortificada y ofendida, y también decepcionada, se estaba retirando con lágrimas en los ojos cuando Hoffmann la llamó de regreso y, arreglando el asunto con la comerciante, llenó el regazo de la niña con la fruta más hermosa. Pero, apenas había tenido tiempo para disfrutar la idea de que había alterado completamente la expresión del rostro juvenil de la mortificación al extremo encanto y felicidad, cuando comenzó a torturarse con la idea de que él podría ser la causa de la muerte de la niña, pues la fruta que le había obsequiado podría ocasionar un atracón o alguna otra enfermedad fatal. Este presentimiento lo acechó hasta que llegó a la casa de un amigo, y era semejante a muchos otros que lo persiguieron durante su vida, sin dejarlo nunca disfrutar la satisfacción de una acción amable o benévola, y envenenando con la incierta perspectiva de la maldad imaginaria cualquier cosa que en su resultado inmediato fuese causante de placer presente o prometedora de felicidad futura.

No podemos evitar contrastar aquí el carácter de Hoffmann con el del enormemente imaginativo poeta Wordsworth, muchos de cuyos breves poemas reflejan una sensibilidad afectada por tales pequeños incidentes como los mencionados arriba, con esta notable diferencia: que la virtuosa y viril y bien regulada disposición del autor lo llevan a derivar reflexiones agradables, tiernas y consoladoras de aquellas circunstancias que inducían a Hoffmann a anticipar consecuencias de un carácter diferente. Semejantes pequeños incidentes

pasan desapercibidos a personas de mentes ordinarias. Los observadores con imaginación poética, como Wordsworth y Hoffmann, son los químicos que pueden destilarlos en elixires o venenos.

No pretendemos decir que la imaginación de Hoffmann era malvada o corrupta, sino solamente que estaba mal regulada y tenía una excesiva tendencia a lo horrible e inquietante. Así, era perseguido, especialmente en sus horas de soledad y estudio, por el temor a peligros misteriosos, a los cuales se consideraba expuesto; y toda la tribu de demigorgonas, apariciones, y extravagantes espectros y duendes de todas las especies con la que llenó sus páginas, si bien de hecho eran hijos de su propia imaginación, le eran tan perturbadores como si hubiesen tenido una existencia real y verdadera influencia sobre él. Se dice que las visiones que despertaba su imaginación eran a menudo tan vívidas, que él no era capaz de soportarlas; y por las noches, que era a menudo su momento de estudio, acostumbraba frecuentemente a despertar a su mujer para que se sentara a su lado mientras escribía, y lo protegiera con su presencia de los fantasmas conjurados por su propia imaginación excitada.

En efecto, el inventor o, al menos, el primer artista distinguido que exhibió el fantástico o grotesco sobrenatural en sus composiciones estaba tan próximo al borde de la verdadera locura como para asustarse de los seres creados por su propia fantasía. No es ninguna sorpresa que, a una mente tan vívidamente permeable a la influencia de la imaginación, tan poco bajo el dominio de la sobria razón, se le pueda ocurrir una serie tan numerosa de ideas en la cual la fantasía tenía una gran parte y la razón ninguna en absoluto. De hecho, lo grotesco en sus composiciones se asemeja en parte a lo arabesco en pintura, donde se introducen los monstruos más extraños y complicados, semejantes a centauros, grifos, esfinges, quimeras, *rocs*, y todas las otras criaturas de la imaginación romántica, deslumbrando

al observador como por la fertilidad desatada de la imaginación del autor, y saciándolo con el rico contraste de todas las variedades de forma y color, mientras que en realidad allí no hay nada para satisfacer el entendimiento o informar el juicio. Hoffmann pasó su vida, que no pudo ser feliz, tejiendo redes de este carácter salvaje e imaginativo, por las cuales después de todo obtuvo mucho menos crédito entre el público que lo que su talento habría logrado si se hubiese empleado bajo la restricción de un mejor gusto o un juicio más sólido. Hay muchas razones para pensar que su vida fue acertada no solo por su condición mental, cuya cualidad propia es impedir la digestión y destruir el uso saludable de las funciones del estómago, sino también por las indulgencias a las que recurría para protegerse contra la melancolía que afectaba tan profundamente su constitución mental. Esto era tanto más reprochable pues, a pesar de los sueños de una imaginación sobrecalentada, por los cuales su gusto parece haberse desviado tan extrañamente, Hoffmann parece haber sido un hombre de una disposición excelente, un observador agudo de la naturaleza, y uno que, si esta enfermiza y perturbadora serie de pensamientos no lo hubiese llevado a confundir lo sobrenatural con lo absurdo, se habría distinguido como pintor de la naturaleza humana, de la cual en realidad él era un observador y un admirador.

Hoffmann era particularmente talentoso para describir personajes originados en su propio país, en Alemania. No hay uno de sus numerosos autores que haya diseñado mejor ni más fielmente la justa honestidad y la firme integridad que se encuentran en todas las clases que descienden de la antigua estirpe teutónica. Hay un personaje en particular, en el cuento llamado *Der Majorat*<sup>51</sup> (*El mayoralzgo*), que es quizás típico de Alemania, y que produce un magnífico

---

<sup>51</sup> Sic. El título correcto en alemán es *Das Majorat*.

contraste con la misma clase de personajes como son descritos en los romances, y como existen quizás en la vida real en otros países. El abogado V. tiene aproximadamente el mismo cargo en la familia del barón Roderich von R., un noble poseedor de vastos territorios en Curlandia, que el bien conocido oficial Macwheeble ocupaba en las tierras del barón de Bradwardine.<sup>52</sup> El abogado, por ejemplo, era el representante del señor en sus cortes de justicia feudales, administraba sus ingresos, regulaba y controlaba sus propiedades y, por su larga experiencia con los asuntos de la familia, tenía derecho a intervenir tanto con su consejo como con su asistencia en cualquier caso de necesidad particular. En un personaje semejante, el autor escocés se permitió introducir una veta de la picardía que se supone que es propia de las clases inferiores de la ley, un ingrediente nada antinatural quizás. El oficial es malvado, sórdido, un tramposo y un cobarde, solo redimido de nuestra antipatía y desprecio por las ridículas cualidades de su carácter, por un considerable nivel de astucia, y por el tipo de afinidad casi instintiva hacia su maestro y su familia, que parecen contrapesar cualitativamente el egoísmo natural de su disposición. El abogado de R. es el justo opuesto de este personaje. Es en verdad original: tiene las particularidades de la vejez y algo de su satírica irritabilidad; pero en sus cualidades morales es bien descrito por La Motte-Fouqué como un héroe de los tiempos antiguos en el camisón y las pantuflas de un viejo abogado de los tiempos presentes. El valor innato, la independencia y el resuelto coraje del abogado parecen ser más aumentados que disminuidos por su educación y su profesión, que supone naturalmente un conocimiento preciso de la humanidad, y que, si se practica sin honor ni honestidad, es el fraude más despreciable y peligroso con que un individuo puede engañar al público. Quizás unas pocas líneas de Crabbe puedan describir la tendencia general de la mentalidad

---

<sup>52</sup> El oficial Macwheeble es un personaje de *Waverley* (1814), de Scott.

del abogado, aunque marcada, como mostraremos, por rasgos más nobles que aquellos que el poeta inglés le ha asignado al hombre de leyes de su distrito:

Él, generalmente honesto, ha sido desde hace tiempo una guía  
 En los negocios del condado en el lado ganador;  
 Y vio tanto en los dos lados y durante tanto tiempo  
 Que cree que el prejuicio del hombre se equivoca:  
 Así, aunque es amistoso, se mantiene severo,  
 Hosco, aunque amable, desconfiadamente sincero:  
 Vio tantas bajezas de la mente,  
 Que si bien es amigo del hombre, desprecia a la humanidad;  
 Conoce el corazón humano y ve con terror  
 Cómo los fuertes son guiados por la más ligera tentación;  
 Sabe cómo el interés puede destruir  
 El vínculo de los padres, maestros, guardianes, amigos,  
 Para formar un nuevo lazo degradante  
 Entre el vicio insistente y la villanía tentadora.<sup>53</sup>

El abogado de Hoffmann, sin embargo, es de un carácter superior a la persona descrita por Crabbe. Habiendo conocido dos generaciones de la casa del barón en la que trabaja, ha entrado en posesión de sus secretos familiares, algunos de los cuales son de una naturaleza misteriosa y terrible. Esta situación confidencial, pero mucho más la nobleza y la energía de su propio carácter, le dan al viejo una especie de autoridad incluso sobre su propio patrón, aunque el barón es una

<sup>53</sup> George Crabbe, *The Borough*, 1810, vi. Professions, Law.

persona de modales imponentes y ocasionalmente manifiesta un temperamento violento y altivo. Nos detendría demasiado comunicar un bosquejo de la narración, si bien es, en nuestra opinión, la más interesante entre las ensoñaciones del autor. Sin embargo, debemos decir algo para hacer inteligibles los breves pasajes que pretendemos reproducir, principalmente para ilustrar el carácter del abogado.

La parte principal del territorio del barón consistía en el castillo de R...sitten, un mayorazgo o propiedad heredada, que le da nombre a la historia y que, por serlo, el barón tenía la necesidad de convertirlo en su lugar de residencia por un cierto número de semanas cada año, aunque no tenía nada atrayente en su aspecto ni en sus habitantes. Era un enorme y viejo edificio que sobresalía suspendido sobre el mar Báltico, silencioso, lúgubre, casi inhabitado, y rodeado no por jardines y tierras de recreo, sino por bosques de pinos y abetos negros que llegaban hasta las mismas murallas. El principal entretenimiento del barón y sus visitantes era cazar durante el día los lobos y osos que ocupaban estos bosques, y concluir la tarde con una especie de festividad bulliciosa en la que los esfuerzos hechos en favor de la alegría e hilaridad apasionadas probaban, al menos de parte del barón, que estas no existían realmente. Parte del castillo estaba en ruinas; una torre destinada a la astrología y construida por uno de sus viejos poseedores, el fundador del mayorazgo en cuestión, se había derrumbado, y en su caída había hecho una profunda grieta que se extendía desde la torre más alta hasta el calabozo del castillo. La caída de la torre había resultado fatal para el desafortunado astrólogo; el abismo que ocasionó no lo fue menos para su hijo mayor. Hubo un misterio alrededor del destino de este, y todos los hechos conocidos o conjeturados con relación a la causa de su fatal final eran los siguientes.

El barón había sido convencido por algunas expresiones de un viejo administrador de que los tesoros pertenecientes al fallecido astrólogo yacían enterrados en la brecha que la torre había creado con su caída. La entrada a este horrible abismo se encontraba en el caballeresco vestíbulo del castillo, y la puerta, que aún permanecía allí, solía dar acceso a la escalera de la torre, pero desde su caída solo se abría a un enorme abismo lleno de piedras. Al fondo de este abismo, el cuerpo del segundo barón, de quien hablamos, fue encontrado aplastado y sosteniendo una vela firmemente en la mano. Se creyó que se había levantado a buscar un libro de una biblioteca a la que también se accedía desde el vestíbulo y, confundiendo una puerta con la otra, encontró su destino al caer dentro del abismo abierto. De esto, sin embargo, no podía haber certezas.

Este doble accidente y la melancolía natural asociada al lugar provocaban que el actual barón Roderick residiera durante tan poco tiempo allí; pero el título por el que poseía la propiedad lo obligaba a hacerla su residencia por unas pocas semanas cada año. Aproximadamente al mismo tiempo que el barón se mudaba allí, el abogado solía ir también a fin de hacerse cargo de la administración judicial y gestionar sus otros asuntos oficiales. Al comenzar el cuento, este se pone en camino a R...sitten acompañado por un sobrino, el narrador del cuento, un hombre joven, completamente inexperto en el mundo, entrenado algo así como en la escuela de Werther (romántico, entusiasta, con alguna disposición a la vanidad), un músico, un poeta, y un necio; a fin de cuentas, sin embargo, un muchacho amable, con un gran respeto por su tío abuelo, el abogado, por quien es visto con ternura, pero también como blanco de bromas. El viejo lo lleva consigo, en parte, para que lo ayude en su labor profesional, en parte, para que pueda ser robustecido, en cierta manera, al sentir el viento frío del norte soplando en sus oídos, y al soportar la fatiga y los peligros de una caza de lobos.

Llegan al castillo en el medio de una tormenta de nieve, la cual acrecienta el carácter lúgubre del lugar, y que quedó apilada densamente delante de la misma puerta por la que debían entrar. Todos los llamados a la puerta que intentó el criado fueron en vano; y aquí dejaremos a Hoffmann contar su propia historia:

El viejo hizo resonar su potente y amenazadora voz:

—¡Franz, Franz! ¿Dónde demonios os escondéis? ¡Venga, moveos! ¡Nos estamos helando en la puerta! ¡La nieve nos está acuchillando el rostro! ¡Por todos los diablos, moveos!

Entonces comenzó a ladrar un mastín y vimos oscilar una luz en la planta baja. Oímos ruido de llaves y enseguida rechinaron las pesadas hojas del portón.

—¡Ah! ¡Bienvenido! ¡Bienvenido, señor procurador!, ¡ah, qué tiempo tan desagradable! —así exclamaba el viejo Franz alzando el quinqué de tal manera que toda la luz caía sobre su arrugado rostro en el que se dibujaba extrañamente una amable mueca sonriente. El carruaje entró en el patio, nos apeamos, y entonces pude contemplar entera la curiosa figura del viejo criado, enfundado en una ancha y anticuada librea de cazador extraordinariamente ataviada con numerosas trenzas. Sobre la amplia y blanca frente le caían dos mechones grises; la parte inferior de su rostro tenía el color robusto propio de los cazadores y, a pesar de las arrugas que deformaban su rostro dándole un aspecto casi misterioso y novelesco, su expresión era en conjunto conciliadora debido a esa bondad un tanto cándida que desprendían sus ojos y su boca.

—Y bien, querido Franz —comenzó a decir mi tío en la antecámara mientras se sacudía la nieve del abrigo de piel—, y bien, querido

Franz, ¿está todo listo?, ¿se les ha quitado el polvo a los tapices?, ¿se han dispuesto las camas y calentado mis estancias como es debido?

—No —replicó Franz impasible—, no, distinguido señor procurador, no ha sido posible.

—¡Por Dios! —exclamó mi tío en un tono colérico—, escribí con suficiente antelación y siempre llego en la fecha anunciada; ¡y que tenga que alojarme ahora en unos aposentos helados, vaya torpeza!

—Sí, distinguido señor procurador —continuó hablando Franz al tiempo que, con sumo cuidado y valiéndose de las despabiladeras, cortaba un trozo de mecha llameante y lo extinguía pisándolo—, sí, mire usted, todo eso, en especial lo referente a la calefacción, no habría servido de mucho pues el viento y la nieve penetran a través de los cristales rotos y...

—¿Cómo? —le interrumpió mi tío, sacudiéndose muy despacio el abrigo y poniendo los brazos en jarras—. ¿Cómo?, ¿los cristales están rotos y vos, el mayordomo de la casa, no habéis ordenado repararlos?

—Sí, distinguido señor procurador —prosiguió el anciano tranquilo e impasible—, solo que apenas se puede entrar a causa de la cantidad de escombros, piedras y ladrillos amontonados en las habitaciones.

—¿Cómo entran, por todos los santos, escombros y piedras en mis aposentos? —gritó mi tío abuelo.

—Salud, señorito —dijo el anciano alzando la voz e inclinándose

cortésmente al haber estornudado yo, pero añadiendo acto seguido—: Se trata de las piedras y de la cal de la pared divisoria que se vino abajo debido a la gran sacudida.

—¿Habéis tenido un terremoto? —le espetó mi tío con una risa airada.

—Nada de eso, distinguido señor procurador —replicó el anciano, dibujándose en su cara una amplia sonrisa—, sino que hace tres días se desplomó con un violento estruendo el pesado artesonado del techo del salón de audiencias.

—¡Maldita sea! —Mi tío, que era por naturaleza arrebatado e irascible, iba a soltar un juramento, pero se contuvo de repente mientras alzaba la mano derecha y se quitaba con la izquierda la gorra de piel de zorro. Se volvió hacia mí y dijo en voz alta echándose a reír—: ¡De veras, tocayo! Mejor cerrar el pico y no preguntar nada más, de lo contrario acabará por contarnos otras desgracias mayores o la mansión entera acabará por derrumbarse sobre nuestras cabezas. Pero —prosiguió girándose hacia el viejo—, pero Franz, ¿no fuisteis lo suficientemente sensato como para ordenar que limpiaran y calentaran otra estancia para mí? ¿No preparasteis alguna sala del edificio principal para la audiencia?

—Todo eso sí ha sido posible —dijo el viejo señalando amablemente la escalera y comenzando a subir seguidamente.

—¡Hay que ver qué tipo tan raro! —exclamó mi tío mientras seguíamos al viejo. Andábamos a través de largos corredores de elevadas bóvedas. La trémula luz de Franz arrojaba extraños reflejos en la densa penumbra. Columnas, capiteles y arcos iban apareciendo como flotando en el aire; nuestras sombras progresaban

gigantescas a nuestro lado y las curiosas formas que se deslizaban rápidas por las paredes parecían temblar y balancearse. Era como si sus voces murmuraran con el eco vibrante de nuestros pasos: “¡No nos despertéis, no despertéis al mundo encantado que duerme entre estas viejas piedras!”. Por fin, tras atravesar una serie de frías estancias oscuras, abrió Franz la puerta de un salón bien iluminado por el fuego de una chimenea que nos acogió con su alegre crepitar como si estuviéramos en nuestra propia casa. Fue entrar y sentirme de golpe animado; sin embargo, mi tío se quedó parado en medio del salón, miró a su alrededor y dijo en un tono serio, casi solemne:

—¿Es aquí donde se va a impartir justicia?

Franz, elevando el quinqué en dirección a una amplia pared de tono oscuro en la que saltaba a la vista una mancha clara, del tamaño de una puerta, dijo con voz ronca y dolida:

—¡Ya se hizo justicia en este lugar!

—¡Qué cosas se os ocurren, viejo! —exclamó mi tío despojándose de la chaqueta y acercándose al fuego.

—Me ha salido así, sin querer —dijo Franz. Encendió las velas y abrió la habitación contigua que había sido preparada de manera acogedora para nuestra llegada. Unos instantes después la mesa estaba servida delante de la chimenea. El viejo trajo varias fuentes exquisitas a las que siguió una copa rebosante de ponche caliente, preparado al auténtico estilo del norte y que tanto a mi tío como a mí nos apetecía de buen grado. Cansado del viaje, el viejo, terminada la cena, se fue a acostar. La novedad, la rareza del lugar, e incluso el ponche, habían excitado demasiado mi alma como para

pensar en dormir.

Franz retiró la mesa, avivó el fuego y se despidió con una amable reverencia.

Me encontraba pues solo, sentado en la espaciosa y alta sala de ceremonias. La nieve había dejado de arremolinarse y la tormenta había cesado de silbar dando paso a un cielo despejado. La luz resplandeciente de la luna llena penetraba a través de las ventanas arqueadas iluminando mágicamente todos los oscuros rincones de aquella singular construcción, adonde no llegaba la débil luz de las velas ni de la lumbre. Tal como todavía es posible encontrar en las viejas mansiones, los muros y el techo de la sala aparecían adornados a la antigua usanza, aquí con un sólido artesanado, allí con pinturas fantásticas y con doradas tallas policromadas. De los grandes retablos que, en su mayoría, representaban escenas sangrientas de la caza del oso y del lobo por una multitud delirante, sobresalían en relieve algunas cabezas de hombres y animales talladas en madera y colocadas sobre los cuerpos pintados de tal manera que el conjunto, gracias al reflejo de las llamas y al resplandor centelleante de la luna, adquiriría una siniestra verosimilitud. Entre estos retablos estaban colgados los retratos de caballeros, a tamaño natural, con sus atuendos de cazador, avanzando con solemnidad sobre sus monturas. Se trataba probablemente de los antepasados de la familia, aficionados a la caza. Tanto las pinturas como las tallas mostraban esa tonalidad oscura que el paso del tiempo imprime en las cosas. Por esta razón resultaba aún más llamativa la mancha clara de cal en la misma pared que daba acceso a las habitaciones contiguas a través de dos puertas; evidentemente, se trataba de una antigua puerta que fue tapiada y que nadie se había preocupado en disimular con las pinturas o los adornos del resto de la pared. ¿Quién no conoce el misterioso

poder que se adueña del espíritu cuando nos alojamos en un lugar insólito y extraño? Incluso la fantasía más apática despierta de su sueño indolente en medio de un valle rodeado de impresionantes peñascos o entre los sombríos muros de una iglesia. Si a esto añado el hecho de que tenía veinte años y de que había bebido varias copas de ponche, se comprenderá entonces el estado de ánimo en que me encontraba en aquella sala.

Piénsese en el silencio y en la paz de la noche donde el bramido sordo del mar y el extraño silbar del viento reproducían los tonos de un armonio que fuera tocado por algún espíritu; las fugitivas nubes, claras y resplandecientes, parecían gigantes que pasaran rozando y miraran a través de las temblorosas ventanas arqueadas.

Por fuerza tenía que sentir, en ese suave estremecimiento que se agitaba en mí, que un mundo extraño podía hacerse visible y perceptible en cualquier momento. Sin embargo, esta sensación escalofriante se parecía a la que se siente en los relatos de apariciones cuando la narración está contada vivamente, sensación que es, también, placentera. En ese momento se me ocurrió que aquella era la atmósfera más propicia para leer el libro que llevaba yo en el bolsillo, como uno más de tantos admiradores entregados al romanticismo en aquella época. Era *El visionario*, de Schiller.<sup>54</sup> A medida que leía, se iba enardeciendo mi fantasía. Llegué al pasaje del banquete de bodas del conde de V., contado con una magia extraordinaria. En el preciso instante en que hace su aparición el espectro ensangrentado de Jerónimo, se abre de repente, dando un golpe violento, la puerta que conducía a la antecámara. Me levanto aterrorizado, el libro se me cae de las manos... Pero en ese mismo instante, todo vuelve a la calma y me avergüenzo de mi

---

<sup>54</sup> *El visionario*, de Friedrich Schiller, se publicó entre 1787 y 1789 en la revista *Thalia*.

terror infantil. “Probablemente, una corriente de aire ha abierto la puerta de esa manera. No es nada. Mi imaginación, sobreexcitada, transforma cualquier fenómeno natural en sobrenatural”. Alentándome de ese modo, recojo el libro del suelo y me siento de nuevo en el sillón. Entonces se oyen, suaves y lentos, unos pasos comedidos a través de la sala, y entre paso y paso, suspiros y gemidos, y en ese suspirar y gemir podía reconocerse el más profundo de los sufrimientos humanos, el dolor más inconsolable. “¡Ah, bueno!, debe tratarse de algún animal enfermo encerrado abajo”. Ya conocemos la ilusión acústica de la noche que nos hace parecer cercanos los sonidos distantes. “¿Por qué asustarse por algo así?”. Con estos pensamientos me doy ánimo nuevamente, pero de pronto se escuchan como arañosos en la pared tapiada acompañados de otros suspiros más claros, más profundos, terribles como la agonía de un moribundo. “El pobre animal debe de estar encerrado. Ahora hablaré en voz alta, daré unas patadas fuertes en el suelo y en seguida volverá todo a la calma o se podrá escuchar al animal con mayor claridad y naturalidad”. Eso es lo que pienso, pero la sangre se me coagula en las venas. Un sudor frío recorre mi frente. Horrorizado, permanezco sentado en el sillón sin atreverme a levantarme y menos aún a abrir la boca. Por fin cesan los horribles arañosos. Se vuelven a percibir las pisadas. Siento de pronto como si volviera a la vida, doy un salto y avanzo unos pasos. Una fría corriente de aire pasa a través de la sala y en ese mismo instante la luna arroja su brillo claro sobre la imagen de un hombre de aspecto muy serio, casi lúgubre. Como en un murmullo, por entre el bramido de las olas y el silbar del viento, escucho con toda claridad su voz admonitoria:

—¡No sigas! ¡No sigas o caerás en el espantoso abismo de los espíritus!

La puerta se cierra con el mismo golpe seco de antes. Escucho perfectamente las pisadas en la antecámara, escaleras abajo. Se abre la puerta principal de la mansión con un ruido áspero y vuelve a ser cerrada con llave. Entonces parece como si alguien sacara un caballo del establo y al poco rato lo volviera a entrar. ¡Luego todo queda en calma! En ese mismo instante escuché a mi tío suspirar y lanzar quejidos angustiados en la habitación contigua. Esto me hizo volver en mí. Cogí el candelabro y entré corriendo. El viejo parecía estar luchando con una terrible pesadilla.

—¡Despierte! ¡Despierte! —le grité cogiéndole suavemente de la mano y alumbrando su rostro con las velas. Mi tío dio todavía un grito ahogado, luego abrió los ojos, me miró con una sonrisa y dijo:

—¡Has hecho bien en despertarme, tocayo! ¡Ay! estaba metido en un sueño horrible y todo por culpa de esta habitación y de la sala de al lado que han hecho que recordara el pasado y los extraños sucesos que acontecieron aquí. ¡Pero venga, durmamos ahora como Dios manda!

Con la mañana, comenzaron de nuevo los negocios del abogado. Pero, resumiendo el extenso relato del joven sobre lo sucedido, el terror místico de la noche anterior conservaba un efecto tan grande en su imaginación que se vio inclinado a encontrar rasgos sobrenaturales en cada cosa donde se posaran sus ojos; incluso dos respetables ancianas, tías del barón Roderick von R., y los únicos anticuados habitantes del anticuado castillo tenían, con sus gorras francesas y sedas de colores, una apariencia sombría y fantasmal para sus ojos sugestionados. El abogado se molesta con el extraño comportamiento de su asistente; comienza a amonestarle tan pronto como estuvieron en privado:

—¡Pero por Dios, tocayo!, ¿qué te ocurre? No ríes, no hablas, no comes, no bebes, ¿estás enfermo?, ¿te duele algo?

No vacilé un solo instante en contarle detalladamente todos los sucesos horripilantes de la pasada noche. No silencié nada, ni siquiera que había bebido mucho ponche y que me encontraba leyendo *El visionario*, de Schiller.

—He de confesar esto último —añadí—, pues solo así podrá creerse que mi fantasía sobreexcitada fuera capaz de crear todas esas apariciones, todos esos fenómenos que solo existían en el interior de mi mente.

Pensé que mi tío abuelo se burlaría del relato de mis visiones con pesadas bromas. Pero ocurrió todo lo contrario. Se puso muy serio, fijó la vista en el suelo, luego alzó la cabeza con un movimiento rápido y dijo mirándome con la mirada encendida de sus ojos:

—No conozco tu libro, tocayo. Sin embargo, ni su alma ni la del ponche tienen que ver con esa otra ánima. Has de saber que yo soñé lo mismo que tú viviste. En mi sueño estaba yo sentado en el sillón junto a la chimenea, como tú, pero lo que a ti se te manifestó por sonidos, lo pude ver yo claramente con los ojos del espíritu. Sí, vi entrar a ese extraño ser, lo vi arrastrarse desfallecido hacia la puerta tapiada y observé la desesperación con la que se puso a arañar la pared hasta que la sangre le empezó a manar por entre las uñas. Luego bajó la escalera, sacó el caballo del establo y lo volvió a entrar más tarde. ¿Oíste cantar al gallo a lo lejos, en algún corral del pueblo? Entonces me despertaste y pude librarme de ese espectro humano y repugnante que aún osa llenar de espanto nuestra alegre vida.

El viejo interrumpió su relato. Yo no quise preguntar nada pensando que me explicaría todo cuando lo creyera conveniente. Transcurridos unos instantes de profundo ensimismamiento prosiguió:

—Tocayo, ¿tienes el suficiente valor, ahora que conoces todo lo que sucede aquí, para enfrentarte al espectro, conmigo?

Como era natural le expliqué que me sentía en ese momento dispuesto a todo.

—Entonces —continuó diciendo—, velaremos juntos esta noche. Algo me dice en mi interior que ese espíritu maligno retrocederá no tanto ante mi autoridad espiritual como ante la valentía que me infunden la fe y la confianza. No es ninguna frivolidad sino una obra piadosa y valiente pretender con todas mis fuerzas exorcizar a ese espectro maligno que expulsa a los hijos de la mansión de sus antepasados. Tampoco se trata de ningún acto heroico. Únicamente la honradez y la fe piadosa que poseo hacen al verdadero héroe. Pero si fuera voluntad de Dios que el poder maligno me alcanzara, anuncia entonces que caí en lucha honrada y cristiana con el espíritu infernal que anda perturbando nuestra paz. Y tú, ¡mantente lejos! ¡Y no te ocurrirá nada!

Ocupados en diversos y distraídos quehaceres, llegó la noche. Lo mismo que el día anterior, Franz, después de recoger la mesa, nos sirvió el ponche. La luna llena aparecía nítida a través de las brillantes nubes, las olas del mar rugían y silbaba el viento de la noche haciendo temblar los cristales de las ventanas arqueadas. Nos obligábamos a conversar sobre cualquier tema, tal era nuestra excitación interior. Mi tío había puesto su reloj con carillón sobre la mesa. Dio las doce. Entonces se abrió de repente la puerta con

un espantoso estruendo y, como la víspera, fueron perceptibles el andar lento y comedido a través de la sala, y los suspiros y gemidos. El viejo palideció, pero su mirada irradiaba un fuego desacostumbrado. Se levantó del sillón. Erguido en todo su porte, el brazo izquierdo en jarra y el derecho completamente extendido hacia el centro de la sala, parecía un héroe soberbio. Los suspiros y gemidos eran cada vez más fuertes y comenzaron a escucharse los arañazos en la pared, resultando aún más horribles que la noche anterior. El viejo dio unos pasos en dirección a la puerta tapiada. Su pisar era tan rotundo que retumbaba el suelo. Muy cerca del lugar donde se escuchaban con mayor claridad los arañazos se detuvo y habló en un tono seco y solemne, como jamás le había oído yo:

—¡Daniel, Daniel! ¿Qué haces aquí a estas horas?

Entonces se escuchó un grito horrible y un sonido ahogado como cuando se desploma una carga al suelo.

—¡Busca la paz y la piedad ante el trono del Altísimo, ese es tu mundo y no este al que ya nunca podrás pertenecer!

Así gritó el viejo con una voz todavía más potente que antes, y entonces se escuchó como un lamento sostenido y suave que se elevaba por los aires y muriera en los bramidos de la tormenta que comenzaba a levantarse. El viejo se acercó a la puerta y la cerró con un golpe fuerte que se repitió como un eco por la desierta antecámara. En su forma de hablar y en sus gestos había algo de sobrehumano que me llenaba de un profundo horror. Cuando se sentó en el sillón tenía la mirada transfigurada. Juntó las manos y comenzó a rezar para sí. Así pasaron tal vez algunos minutos y entonces preguntó con esa dulce voz tan propia de él y que penetraba profundamente en el corazón:

—¿Y bien, tocayo?

Agitado por el miedo, el terror, la angustia, y colmado de veneración y amor divino, caí de rodillas y bañé con lágrimas calientes la mano que me extendió. El viejo me rodeó con sus brazos y estrechándome entrañablemente contra él, me dijo suavemente:

—¡Y ahora vayamos a dormir tranquilos, querido tocayo!<sup>55</sup>

El espíritu ya no regresó. Era el fantasma (como se habría podido anticipar) de un criado infiel, por cuya mano el antiguo barón había sido precipitado al abismo que se abría detrás de la nueva pared, tan frecuentemente mencionada en la narración.

Las otras aventuras en el castillo de R...sitten son de otro tipo, pero marcan fuertemente el poder de delinear el carácter humano que poseía Hoffmann. El barón Roderick y su mujer llegan al castillo con una serie de invitados. La dama es joven, hermosa, nerviosa, y llena de sensibilidad, le gustan la música suave, la poesía patética y los paseos a la luz de la luna; la ruda compañía de los cazadores, de los que el barón está rodeado, sus bulliciosos deportes por la mañana y su no menos bulliciosa diversión por la noche son por completo ajenas a la disposición de la baronesa Seraphine, que se inclina a buscar alivio en la compañía del sobrino del abogado, que puede hacer sonetos, reparar clavicémbalos, representar su parte en un dueto italiano o en una conversación sentimental. En síntesis, los dos jóvenes, sin planear positivamente nada malo, se encaminan directamente a volverse culpables y miserables, si no fuesen salvados de la trampa que su pasión les preparaba por la tranquila

<sup>55</sup> Hoffmann, *El mayorazgo*. Trad. de J. Seca y prólogo de M. Siguán. Madrid, Nórdica, 2013.

observación, el criterio firme y las insinuaciones satíricas de nuestro amigo el abogado.

Por lo tanto, puede decirse de este personaje que posee aquel carácter verdadero y honorable que podemos considerar que le da derecho a un mortal tanto a sobreponerse a los malévolos ataques de seres malignos del otro mundo, como a detener y controlar el curso del mal moral en el que habitamos; y el sentimiento elevado por el que Hoffmann atribuye honor e integridad a la masculinidad inmaculada es esa misma inmunidad ante el poder del mal que el poeta reclama para la pureza femenina:

Ningún monstruo, dicen, que ande de noche  
en bruma, fuego, lago o turbia balsa,  
lívida bruja o errante fantasma  
que lance un hechizo al doblar la campana,  
duende ninguno o elfo prieto del pozo,  
sobre castidad poder vil ejerce.<sup>56</sup>

Lo que admiramos, entonces, en los extractos que hemos ofrecido no es simplemente la parte maravillosa o terrible de la trama, si bien los acontecimientos están bien narrados; es la luz benigna en la que coloca al carácter humano como capaz de estar dotado de un fuerte sentido del deber y de oponerse, sin pretensión, pero con confianza, a un poder cuya fuerza no puede estimar, del cual tiene todos los motivos para desconfiar, y que ante la idea de confrontarlo nuestra naturaleza retrocede.

---

<sup>56</sup> Milton, *Comus*, *op. cit.*, p. 79 [la traducción ha sido levemente modificada].

Antes de dejar la historia de *El mayorazgo*, debemos destacar la conclusión, que está hermosamente narrada, y que recordará a la mayoría de los lectores que ya pasaron la flor de la vida sentimientos que ellos mismos deben haber experimentado ocasionalmente. Muchos, muchos años después de que la stirpe de barones de R. se hubiese extinguido, la suerte llevó al joven sobrino, ahora un hombre de edad avanzada, a las costas del Báltico. Era de noche, y su vista fue atraída por una luz fuerte que se expandía a lo largo del horizonte.

—¡Cochero!, ¿qué es ese fuego de allí enfrente? —pregunté al postillón.

—¡Ah! —replicó este—, eso no es un fuego, es el faro de R.

¡R.! Nada más escuchar este nombre me vinieron completamente vivos los recuerdos de aquellos funestos días de otoño que viví allí. Veía al barón, a Seraphine, pero también a las viejas y misteriosas tías, y a mí mismo con la cara muy pálida, bien peinado y empolvado, vestido en un tenue azul celeste. Sí, a mí, al enamorado, suspirando como un horno, componiendo lastimeras baladas, dedicadas a las cejas de su amada. Emocionado por la profunda nostalgia, rememoré las pesadas bromas de V. Pero ahora me parecían más divertidas que entonces. Movidio por una mezcla de dolor y de misterioso deseo, bajé del carruaje que paró ante el puesto de Correos. Era muy de mañana. Reconocí la casa del inspector y pregunté por él.

—Con su permiso —dijo el empleado quitándose la pipa de la boca y colocándose bien el gorro de dormir—, con su permiso, aquí no vive ningún inspector, esto es un despacho real y el señor delegado duerme todavía.

Seguí preguntando y me enteré de que hacía dieciséis años que

había muerto, sin descendencia, el barón Roderich von R., último propietario del mayorazgo. Este fue a parar a manos del Estado conforme a lo especificado en los documentos de la institución. Subí a la mansión. Estaba completamente derrumbada, en ruinas. Gran parte de las piedras se habían utilizado para la construcción del faro. Así me lo aseguró un viejo campesino que se acercó a mí saliendo del pinar. Hasta él conocía la historia del espíritu que debió habitar la mansión, y aseguró que, aún hoy en día, las noches de luna llena sobre todo, podían oírse horribles lamentos entre las piedras.<sup>57</sup>

Si el lector, en el ocaso de su vida, ha vuelto a visitar los escenarios de interés juvenil y ha recibido de boca de extraños un recuento de los cambios que tuvieron lugar, no será indiferente a la simplicidad de esta conclusión.

El pasaje que hemos citado, si bien muestra el salvajismo de la fantasía de Hoffmann, también evidencia que él poseía el poder que podría haberlo mitigado y aliviado. Desafortunadamente, su gusto y su temperamento lo condujeron con demasiada fuerza hacia lo grotesco y fantástico, lo llevaron muy lejos “*extra moenia flammantia mundi*”,<sup>58</sup> mucho más allá del campo no solo de la probabilidad sino incluso de la posibilidad, como para permitir que compusiera más en el mejor estilo que él fácilmente habría podido lograr. El romance popular, sin duda, tiene muchos caminos, y no deseamos en absoluto azuzar a los perros de la crítica contra aquellos cuyo objeto es meramente la diversión pasajera. Puede repetirse con verdad que, en este sendero de la literatura ligera, “*tout genre est permis hors les*

<sup>57</sup> Hoffmann, *El mayorazgo*, *op. cit.*

<sup>58</sup> “Más allá de los muros en llamas del mundo”. Cita aproximada de Lucrecio, *De rerum natura*, I, 74.

*genres ennuyeux*<sup>59</sup> y, por supuesto, un error de gusto no debe ser perseguido y cazado como si fuese una máxima falsa en moralidad, una hipótesis engañosa en ciencia o una herejía en la misma religión. El genio, nos consta, también es caprichoso, y debe permitírsele tomar su propio rumbo, por más que sea excéntrico, al menos por el bien del experimento. A veces, también, puede ser sumamente agradable mirar la rusticidad de un cuadro arabesco pintado por un hombre de abundante fantasía. Pero no deseamos ver al genio expandirse, o incluso agotarse, con temas que no pueden ser reconciliados con el gusto; y la mayor extensión que podemos consentirle al fantástico es aquella donde se limita a suscitar ideas agradables y placenteras.

No se nos convoca para ser imparcialmente tolerantes frente a tales *capriccios* que no solo son asombrosos por su extravagancia, sino también desagradables por su horrible significación. En la vida del autor hay momentos, y debe de haber habido, de agradable así como dolorosa excitación; y el champaña que burbujeaba en su copa habría perdido su benévola influencia si a veces no hubiera conducido su fantasía a emociones que eran agradables así como antojadizas. Pero como repetidamente la tendencia de todos los sentimientos sobrecargados se dirige a lo doloroso, y como los ataques de locura y las crisis de excitación indebida que se les aproximan son mucho más frecuentemente de un carácter desagradable que grato, es muy cierto que poseemos el poder de suscitar en nuestros pensamientos lo que es temible, melancólico, u horrible en un grado mucho mayor que aquello que es de carácter vivaz y agradable. Lo grotesco, también, tiene una alianza natural con lo horrible; porque aquello que está fuera de la naturaleza difícilmente puede reconciliarse con lo bello. Nada, por ejemplo, podría ser más

<sup>59</sup> En francés en el original: "cualquier género está permitido excepto los géneros aburridos". Es una cita aproximada del Prefacio de Voltaire a *L'Enfant Prodigue* (1736): "tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux".

desagradable para el ojo que el palacio de aquel lunático príncipe italiano, que estaba decorado con toda la clase de esculturas monstruosas que una imaginación depravada pudo sugerirle al artista. Las obras de Callot, si bien evidencian una maravillosa fertilidad mental, son de la misma manera observadas con sorpresa más que con placer. Si comparamos esa fertilidad con la de Hogarth, ambas se asemejan mucho; pero, en la satisfacción conseguida mediante un análisis atento, el inglés lleva una magnífica ventaja. Cada nuevo trazo que el observador detecta entre las ricas superfluidades de Hogarth es un capítulo en la historia de las costumbres humanas, si no también del corazón humano; mientras que, por el contrario, al examinar microscópicamente las diabluras de las piezas Callot, solo descubrimos nuevas instancias de ingenuidad echada a perder y de fantasía llevada al terreno del absurdo. Las obras de un pintor se asemejan a un jardín cuidadosamente cultivado, donde cada rincón contiene algo agradable o útil; mientras que las del otro son como el jardín del perezoso, donde un suelo igualmente fértil no produce más que hierbas salvajes y fantásticas.<sup>60</sup>

Hoffmann se ha identificado en alguna medida con el ingenioso artista que acabamos de censurar a través de su título “Fantasías a la manera de Callot”,<sup>61</sup> y para escribir un cuento como, por ejemplo, aquel llamado *El hombre de la arena*,<sup>62</sup> debió haber estado profundamente inmerso en los misterios de ese fantasioso artista con el que ciertamente comparte un espíritu afín. Hemos ofrecido un ejemplo de un cuento en el que lo maravilloso, en nuestra opinión, es introducido felizmente, porque está conectado y aplicado al interés humano y al sentimiento humano, e ilustra con fuerza poco común

<sup>60</sup> Alusión bíblica a Proverbios 24: 30.

<sup>61</sup> *Fantasías a la manera de Callot* (1814-1815) es la primera compilación de cuentos de Hoffmann.

<sup>62</sup> *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*) encabeza la segunda compilación de cuentos del autor: *Nocturnos* (*Nachtstücken*, 1816).

la altura a la cual las circunstancias pueden elevar el poder y la dignidad de la mente humana. La siguiente narración es de otra clase:

mitad horror y mitad capricho,  
como demonios alegres, ridículamente sombría.<sup>63</sup>

Nathanael, el héroe de la historia, nos familiariza con los hechos de su vida en una carta dirigida a Lothar, el hermano de Clara; uno es el amigo, la otra, su prometida. El escritor es un joven de temperamento fantasioso e hipocondríaco, poético y metafísico en un grado excesivo, precisamente con aquella condición nerviosa que es más proclive a la influencia de la imaginación. Les comunica a su amigo y a su mujer una aventura de su infancia. Era, al parecer, la costumbre de su padre, un honesto relojero, enviar ciertas noches a su familia a la cama más temprano que lo habitual, y la madre, al reforzar este orden, solía decir: “¡A-la-cama niños, que viene *el hombre de la arena!*”. En efecto, en estas ocasiones, Nathanael observaba que después de la hora de retirarse, se oía llamar a la puerta, el eco de pasos pesados en la escalera, alguna persona entrando al gabinete de su padre y, ocasionalmente, un vapor desagradable y sofocante era perceptible por la casa. Este, entonces, era el hombre de la arena; pero, ¿cuál era su ocupación, y cuál era su propósito? La niñera, al ser consultada, dio una explicación de niñera, dijo que el hombre de la arena era un hombre malo, que tiraba arena en los ojos de los niños pequeños que no se querían ir a dormir. Esto incrementó el terror del niño, pero al mismo tiempo aumentó su curiosidad. Se propuso esconderse en el gabinete de su padre y esperar la llegada del visitante nocturno; lo hizo, y el hombre de la arena demostró no ser otro que el abogado Coppelius, al que había visto a menudo en compañía de su padre. Era un personaje enorme, torpe, con una nariz larga, grandes orejas,

<sup>63</sup> No se conoce el origen de esta cita.

rasgos exagerados, y una especie de aspecto de ogro que había frecuentemente aterrorizado a los niños antes de que este desgarbado miembro de la ley fuese identificado con el temible hombre de la arena. Hoffmann ha dado un bosquejo a lápiz de esta ruda figura en el que ciertamente logró representar algo tan repugnante para los adultos como terrible para los niños. Fue recibido por el padre con una especie de humilde observancia; se abrió y se encendió un horno secreto, e instantáneamente comenzaron a hacer operaciones químicas de una condición extraña y misteriosa, pero que inmediatamente explicaron esa especie de vapor que había sido perceptible en otras ocasiones. Los gestos de los químicos se volvieron fantásticos, sus caras, incluso la del padre, parecieron volverse salvajes y terroríficas mientras proseguían sus labores; el niño se aterrorizó, gritó y dejó su escondite; fue detectado por el alquimista, pues eso era Coppelius, quien lo amenazó con arrancarle los ojos y, con alguna dificultad, fue impedido de poner cenizas ardientes en la cara del niño por la interferencia del padre. La imaginación de Nathanael resultó profundamente impresionada por el terror que había experimentado, y la consecuencia fue una fiebre nerviosa, durante la cual la horrible figura del discípulo de Paracelso era el espectro que atormentaba su imaginación.

Después de un largo intervalo, y cuando Nathanael se recuperó, se renovaron las visitas nocturnas de Coppelius a su pupilo, pero este prometió a su esposa que sería la última vez. Fue así, pero no en la manera en que el viejo relojero pretendía. Hubo una explosión en el laboratorio químico que le costó la vida al padre de Nathanael; su instructor en el arte fatal, del que había caído víctima, no se encontraba por ninguna parte. De estos incidentes, destinados a causar una impresión muy fuerte en una imaginación vivaz, resultó que Nathanael fue perseguido toda la vida por los recuerdos de este

horrible personaje, y Coppelius fue identificado en su mente con el principio maligno.

Cuando es presentado ante el lector, el joven está estudiando en la universidad, donde es repentinamente sorprendido por la aparición de su viejo enemigo, que ahora personifica a un vendedor ambulante italiano o tirolés, comerciante de lentes y bagatelas semejantes y, si bien se viste de acuerdo a su nueva profesión, sigue estando identificado con el antiguo adversario bajo el nombre italianizado de Giuseppe Coppola. Nathanael se aflige enormemente al ser incapaz de persuadir a su amigo y a su mujer de lo razonable de sus horribles aprehensiones, que concibe que deben extraerse de la supuesta identificación de este terrible jurisconsulto con su doble, el comerciante de barómetros. También está descontento con Clara, cuyo agudo y sensato sentido común rechaza no solo sus terrores metafísicos, sino también su estilo de poesía afectado y pomposo. Su mente se aparta gradualmente de la franca, sensible y afectuosa compañera de la infancia, y en la misma proporción aumenta su apego por la hija de un profesor llamado Spalanzani, cuya casa está enfrente de las ventanas de su habitación. Así, tiene la oportunidad de observar frecuentemente a Olimpia cuando se sienta en su departamento; y, aunque permanece allí por horas sin leer, trabajar o siquiera moverse, él igual se enamora de su extrema belleza, a pesar de lo insípido de una persona tan inactiva. Pero esta pasión fatal se desarrolla mucho más rápidamente cuando es inducido a comprarle un catalejo al vendedor ambulante, cuyo parecido con su antiguo causante de repulsión era tan perfecto. Engañado por la influencia secreta del medio de visión, se vuelve indiferente ante lo que es evidente para todos los otros que se acercan a Olimpia: una cierta rigidez de movimientos que la hace caminar como por impulso de una maquinaria, una escasez de ideas que la induce a

expresarse solo con unas pocas frases repetidas, en síntesis, frente a todo lo que indicaba que Olimpia era lo que finalmente demostró ser, una simple y literal marioneta, o una autómatas, creada por la habilidad mecánica de Spalanzani, y dotada con una apariencia de vida gracias a las artes diabólicas, debemos suponer, del alquimista, abogado, y vendedor de lentes Coppelius, alias Coppola. El enamorado Nathanael llega a esta extraordinaria y melancólica verdad al presenciar una terrible pelea entre los dos imitadores de Prometeo mientras se disputaban la participación de cada uno en el objeto de su poder creativo. Pronunciaron las más salvajes imprecaciones y, deshaciendo a la hermosa autómatas miembro por miembro, se atacaron mutuamente con los fragmentos de su figura mecánica. Nathanael, que ya antes no estaba muy lejos de la demencia, se volvió loco al presenciar este horrible espectáculo.

Pero estaríamos locos nosotros mismos si quisiéramos seguir más lejos estos delirios. El cuento concluye con el lunático estudiante intentando asesinar a Clara tirándola desde una torre. La pobre joven es rescatada por su hermano, y el lunático permanece solo en la terraza, gesticulando violentamente y recitando la cantinela que había aprendido de Coppelius y Spalanzani. En ese momento, y mientras la multitud de abajo piensa alguna manera de salvar al maniático, Coppelius aparece repentinamente entre los espectadores, les asegura que Nathanael bajará de inmediato por sí mismo, y cumple su profecía clavando en este una mirada de fascinación, cuyo efecto instantáneo es hacer que el desafortunado joven se tire de cabeza desde la terraza.

La salvaje y absurda historia es en alguna medida redimida por algunos rasgos del carácter de Clara, cuya firmeza, sencillo sentido común y franco afecto son puestos en agradable contraste con

la imaginación salvaje, las aprehensiones fantasiosas y la afección extravagante de su alocado admirador.

Es imposible someter cuentos de esta naturaleza a la crítica. No se trata de visiones de una mente poética, incluso apenas tienen la aparente autenticidad que las alucinaciones de la locura comunican al paciente; son los sueños febriles de un paciente delirante, a los que, si bien a veces pueden atraer por su peculiaridad o sorprender por su rareza, nunca nos sentimos dispuestos a conceder más que una atención momentánea. De hecho, las inspiraciones de Hoffmann a menudo se asemejan tanto a las ideas producidas por el uso inmoderado de opio que no podemos evitar considerar su caso como uno que requiere la asistencia de la medicina más que de la crítica; y si bien reconocemos que con un control más firme de su imaginación podría haber sido un autor de primer nivel, en la condición en la que se hallaba, y cediendo al estado enfermizo de su propio sistema, parece haber estado sujeto a aquella excesiva animación del pensamiento y la percepción de la cual el célebre Nicolai<sup>64</sup> fue tanto víctima como conquistador. La flebotomía y las purgas, junto con una sana filosofía y una observancia consciente, podrían, como en el caso de aquel célebre filósofo, haber llevado a un estado sano a una mente que no podemos sino considerar como enferma, y su imaginación, elevándose con vuelo parejo y estable, podría haber alcanzado el más alto nivel en la profesión poética.

La muerte de esta persona extraordinaria tuvo lugar en 1822. Fue atacado con la afección paralizante llamada *tabes dorsalis*, que gradualmente lo privó del uso de sus extremidades. Incluso en esta melancólica condición, dictó varias composiciones que muestran la fuerza de su fantasía, en particular, un fragmento titulado *La*

<sup>64</sup> Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811).

*recuperación*,<sup>65</sup> en el que hay muchas alusiones conmovedoras al estado de sus propios sentimientos en este período, y una novela llamada *El enemigo*,<sup>66</sup> en la cual trabajó hasta el último momento. Tampoco se abatió en ningún modo la fuerza de su coraje; pudo soportar la agonía física con firmeza, aunque no podía tolerar los terrores visionarios de su propia mente. Los médicos realizaron el drástico experimento de cauterizarle la espalda con un hierro ardiente para ver si así se restablecía la actividad del sistema nervioso. Estaba tan lejos de ser abatido por la tortura de este martirio médico que le preguntó a un amigo que había entrado a la habitación después de que se hubiese sometido al tratamiento si no olía la carne asada. El mismo espíritu heroico caracterizaba sus dichos, según los cuales “se contentaría perfectamente con perder el uso de sus extremidades, si pudiese tan solo retener la fuerza para trabajar constantemente con la ayuda de un amanuense”. Hoffmann murió en Berlín, el 25 de junio de 1822, dejando la reputación de un hombre notable, cuyo temperamento y cuya salud únicamente le evitaron llegar a un alto nivel de reputación, y cuyas obras, como ahora existen, deberían ser consideradas no tanto como modelos de imitación, sino como una advertencia sobre cómo la más fértil fantasía puede agotarse por la impetuosa prodigalidad de su poseedor.

---

<sup>65</sup> *Die Genesung* (1822, póstumo).

<sup>66</sup> *Der Feind* (1823, póstumo).

**ANEXO**



## On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman

1. Hoffmann's *Leben und Nachlass*, 2 vols. Berlin, 1823.
2. Hoffmann's *Serapions-brüder*. 6 vols. 1819-26.
3. Hoffmann's *Nachtstücke*. 2 vols. 1816

No source of romantic fiction, and no mode of exciting the feelings of interest which the authors in that description of literature desire to produce, seems more directly accessible than the love of the supernatural. It is common to all classes of mankind, and perhaps is to none so familiar as to those who assume a certain degree of scepticism on the subject; since the reader may have often observed in conversation, that the person who professes himself most incredulous on the subject of marvellous stories, often ends his remarks by indulging the company with some well-attested anecdote, which it is difficult or impossible to account for on the narrator's own principles of absolute scepticism. The belief itself, though easily capable of being pushed into superstition and absurdity, has its origin not only in the facts upon which our holy religion is founded, but upon the principles of our nature, which teach us that while we are probationers in this sublunary state, we are neighbours to, and encompassed by the shadowy world, of which our mental faculties are too obscure to comprehend the laws, our corporeal organs too coarse and gross to perceive the inhabitants.

All professors of the Christian Religion believe that there was a time when the Divine Power showed itself more visibly on earth than in these our latter days; controlling and suspending, for its

own purposes, the ordinary laws of the universe; and the Roman Catholic Church, at least, holds it as an article of faith, that miracles descend to the present time. Without entering into that controversy, it is enough that a firm belief in the great truths of our religion has induced wise and good men, even in Protestant countries, to subscribe to Dr. Johnson's doubts respecting supernatural appearances.

That the dead are seen no more, said Imlac, I will not undertake to maintain against the concurrent and unvaried testimony of all ages, and of all nations. There is no people, rude or learned, among whom apparitions of the dead are not related and believed. This opinion, which perhaps prevails as far as human nature is diffused, could become universal only by its truth; those that never heard of one another could not have agreed in a tale which nothing but experience can make credible. That it is doubted by single cavillers, can very little weaken the general evidence; and some who deny it with their tongues, confess it by their fears.

Upon such principles as these there lingers in the breasts even of philosophers, a reluctance to decide dogmatically upon a point where they do not and cannot possess any, save negative, evidence. Yet this inclination to believe in the marvellous gradually becomes weaker. Men cannot but remark that (since the scriptural miracles have ceased,) the belief in prodigies and supernatural events has gradually declined in proportion to the advancement of human knowledge; and that since the age has become enlightened, the occurrence of tolerably well attested anecdotes of the supernatural character are so few, as to render it more probable that the witnesses have laboured under some strange and temporary delusion, rather than that the laws of nature have been altered or suspended. At this period of human knowledge, the marvellous is so much identified

with fabulous, as to be considered generally as belonging to the same class.

It is not so in early history, which is full of supernatural incidents; and although we now use the word *romance* as synonymous with fictitious composition, yet as it originally only meant a poem, or prose work contained in the Romance language, there is little doubt that the doughty chivalry who listened to the songs of the minstrel, 'held each strange tale devoutly true', and that the feats of knighthood which he recounted, mingled with tales of magic and supernatural interference, were esteemed as veracious as the legends of the monks, to which they bore a strong resemblance. This period of society, however, must have long past before the Romancer began to select and arrange with care, the nature of the materials out of which he constructed his story. It was not when society, however differing in degree and station, was levelled and confounded by one dark cloud of ignorance, involving the noble as well as the mean, that it need be scrupulously considered to what class of persons the author addressed himself, or with what species of decoration he ornamented his story. 'Homo was then a common name for all men', and all were equally pleased with the same style of composition. This, however, was gradually altered. As the knowledge to which we have before alluded made more general progress, it became impossible to detain the attention of the better instructed class by the simple and gross fables to which the present generation would only listen in childhood, though they had been held in honour by their fathers during youth, manhood, and old age.

It was also discovered that the supernatural in fictitious composition requires to be managed with considerable delicacy, as criticism begins to be more on the alert. The interest which it excites is indeed

a powerful spring; but it is one which is peculiarly subject to be exhausted by coarse handling and repeated pressure. It is also of a character which it is extremely difficult to sustain, and of which a very small proportion may be said to be better than the whole. The marvellous, more than any other attribute of fictitious narrative, loses its effect by being brought much into view. The imagination of the reader is to be excited if possible, without being gratified. If once, like Macbeth, we ‘sup full with horrors’, our taste for the banquet is ended, and the thrill of terror with which we hear or read of a night-shriek, becomes lost in that sated indifference with which the tyrant came at length to listen to the most deep catastrophes that could affect his house. The incidents of a supernatural character are usually those of a dark and undefinable nature, such as arise in the mind of the Lady in the Mask of Comus, — incidents to which our fears attach more consequence, as we cannot exactly tell what it is we behold, or what is to be apprehended from it: —

A thousand fantasies

Begin to throng into my memory,

Of calling shapes and beck’ning shadows dire,

And aery tongues that syllable men’s names

On sands, and shores, and desert wildernesses.

Burke observes upon obscurity, that it is necessary to make anything terrible, and notices ‘how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings’. He represents also, that no person ‘seems better to have understood the secret of heightening, or of setting terrible things in their strongest light, by the force of a judicious obscurity, than Milton. His description of Death, in the second book, is admirably studied; it is astonishing

with what a gloomy pomp, with what a significant and expressive uncertainty of strokes and colouring, he has finished the portrait of the king of terrors.

The other shape, —  
If shape it might be called, which shape had none  
Distinguishable in member, joint, or limb:  
Or substance might be called that shadow seemed, —  
For each seemed either; black he stood as night;  
Fierce as ten furies; terrible as hell;  
And shook a deadly dart. What seemed his head  
The likeness of a kingly crown had on.

In this description all is dark, uncertain, confused, terrible and sublime to the last degree.’

The only quotation worthy to be mentioned along with the passage we have just taken down, is the well-known apparition introduced with circumstances of terrific obscurity in the book of Job:

Now a thing was secretly brought to me, and mine ears received a little thereof. In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth on men, fear came upon me, and trembling which made all my bones to shake. Then a spirit passed before my face; the hair of my flesh stood up. It stood still, but I could not discern the form thereof: an image was before mine eyes; there was silence, and I heard a voice.

From these sublime and decisive authorities, it is evident that the exhibition of supernatural appearances in fictitious narrative ought to be rare, brief, indistinct, and such as may become a being to us

so incomprehensible, and so different from ourselves, of whom we cannot justly conjecture whence he comes, or for what purpose, and of whose attributes we can have no regular or distinct perception. Hence it usually happens, that the first touch of the supernatural is always the most effective, and is rather weakened and defaced, than strengthened by the subsequent recurrence of similar incidents. Even in *Hamlet*, the second entrance of the ghost is not nearly so impressive as the first; and in many romances to which we could refer, the supernatural being forfeits all claim both to our terror and veneration, by condescending to appear too often; to mingle too much in the events of the story, and above all, to become loquacious, or, as it is familiarly called, *chatty*. We have, indeed, great doubts whether an author acts wisely in permitting his goblin to speak at all, if at the same time he renders him subject to human sight. Shakespeare, indeed, has contrived to put such language in the mouth of the buried majesty of Denmark as befits a supernatural being, and is [sic] by the style distinctly different from that of the living persons in the drama. In another passage he has had the boldness to intimate, by two expressions of similar force, in what manner and with what tone supernatural beings would find utterance:

And the sheeted dead

Did *squeak* and *gibber* in the Roman streets.

But the attempt in which the genius of Shakespeare has succeeded would probably have been ridiculous in any meaner hand; and hence it is, that, in many of our modern tales of terror, our feelings of fear have, long before the conclusion, given way under the influence of that familiarity which begets contempt.

A sense that the effect of the supernatural in its more obvious application is easily exhausted, has occasioned the efforts of modern

authors to cut new walks and avenues through the enchanted wood, and to revive, if possible, by some means or other, the fading impression of its horrors.

The most obvious and inartificial mode of attaining this end is, by adding to, and exaggerating the supernatural incidents of the tale. But far from increasing its effect, the principles which we have laid down, incline us to consider the impression as usually weakened by exaggerated and laborious description. Elegance is in such cases thrown away, and the accumulation of superlatives, with which the narrative is encumbered, renders it tedious, or perhaps ludicrous, instead of becoming impressive or grand.

There is indeed one style of composition, of which the supernatural forms an appropriate part, which applies itself rather to the fancy than to the imagination, and aims more at amusing than at affecting or interesting the reader. To this species of composition belong the eastern tales, which contribute so much to the amusement of our youth, and which are recollected, if not reperused, with so much pleasure in our more advanced life. There are but few readers of any imagination who have not at one time or other in their life sympathized with the poet Collins, 'who', says Dr. Johnson, 'was eminently delighted with those flights of imagination, which pass the bounds of nature, and to which the mind is reconciled only by a passive acquiescence in popular traditions. He loved fairies, genii, giants, and monsters; he delighted to rove through the meadows of enchantment, to gaze on the magnificence of golden palaces, to repose by the waterfalls of Elysian gardens.' It is chiefly the young and the indolent who love to be soothed by works of this character, which require little attention in the perusal. In our riper age we remember them as we do the joys of our infancy, rather because we loved them once, than that they still continue to afford us

amusement. The extravagance of fiction loses its charms for our riper judgment; and notwithstanding that these wild fictions contain much that is beautiful and full of fancy, yet still, unconnected as they are with each other, and conveying no result to the understanding, we pass them by as the championess Britomart rode along the rich strand.

Which as she overwent,  
 She saw bestrewed all with rich array  
 Of pearls and precious stones of great assay,  
 And all the gravel mixt with golden ore:  
 Whereat she wondered much, but would not stay  
 For gold, or pearls, or precious stones, one hour;  
 But them despised all, for all was in her power.

With this class of supernatural composition may be ranked, though inferior in interest, what the French call *Contes des Fées*; meaning, by that title, to distinguish them from the ordinary popular tales of fairy folks which are current in most countries. The *Conte des Fées* is itself a very different composition, and the fairies engaged are of a separate class from those whose amusement is to dance round the mushroom in the moonlight, and mislead the belated peasant. The French *Fée* more nearly resembles the Peri of Eastern, or the Fata of Italian poetry. She is a superior being, having the nature of an elementary spirit, and possessing magical powers enabling her, to a considerable extent, to work either good or evil. But whatever merit this species of writing may have attained in some dexterous hands, it has, under the management of others, become one of the most absurd, flat, and insipid possible. Out of the whole *Cabinet des Fées*, when we get beyond our old acquaintances of the nursery, we

can hardly select five volumes, from nearly fifty, with any probability of receiving pleasure from them.

It often happens that when any particular style becomes somewhat antiquated and obsolete, some caricature, or satirical imitation of it, gives rise to a new species of composition. Thus the English Opera arose from the parody upon the Italian stage, designed by Gay, in *The Beggar's Opera*. In like manner, when the public had been inundated, ad nauseam, with Arabian tales, Persian tales, Turkish tales, Mogul tales, and legends of every nation cast of the Bosphorus, and were equally annoyed by the increasing publication of all sorts of fairy tales, Count Anthony Hamilton, like a second Cervantes, came forth with his satirical tales, destined to overturn the empire of Dives, of Genii, of Peris, *et hoc genus omne*.

Something too licentious for a more refined age, the Tales of Count Hamilton subsist as a beautiful illustration, showing that literary subjects, as well as the fields of the husbandman, may, when they seem most worn out and effete, be renewed and again brought into successful cultivation by a new course of management. The wit of Count Hamilton, like manure applied to an exhausted field, rendered the eastern tale more piquant, if not more edifying, than it was before. Much was written in imitation of Count Hamilton's style; and it was followed by Voltaire in particular, who in this way rendered the supernatural romance one of the most apt vehicles for circulating his satire. This, therefore, may be termed the comic side of the supernatural, in which the author plainly declares his purpose to turn into jest the miracles which he relates, and aspires to awaken ludicrous sensations without affecting the fancy — far less exciting the passions of the reader. By this species of delineation the reader will perceive that the supernatural style of writing

is entirely travestied and held up to laughter, instead of being made the subject of respectful attention, or heard with at least that sort of imperfect excitement with which we listened to a marvellous tale of fairy-land. This species of satire — for it is often converted to satirical purposes — has never been more happily executed than by the French authors, although Wieland, and several other German writers, treading in the steps of Hamilton, have added the grace of poetry to the wit and to the wonders with which they have adorned this species of composition. Oberon, in particular, has been identified with our literature by the excellent translation of Mr. Sotheby, and is nearly as well known in England as in Germany. It would, however, carry us far too wide from our present purpose, were we to consider the comiheroic poetry which belongs to this class, and which includes the well-known works of Pulci, Berni — perhaps, in a certain degree, of Ariosto himself, who, in some passages at least, lifts his knightly vizard so far as to give a momentary glimpse of the smile which mantles upon his countenance.

One general glance at the geography of this most pleasing Londe of Faery, leads us into another province, rough as it may seem and uncultivated, but which, perhaps, on that very account, has some scenes abounding in interest. There are a species of antiquarians who, while others laboured to re-unite and ornament highly the ancient traditions of their country, have made it their business, *antiquos accedere fontes*, to visit the ancient springs and sources of those popular legends which cherished by the grey and superstitious Elde, had been long forgotten in the higher circles, but are again brought forward and claim, like the old ballads of a country, a degree of interest even from their rugged simplicity. The *Deutsche Sagen* of the brothers Grimm, is an admiral work of this kind; assembling, without any affectation either of ornamental diction or improved incident, the various traditions existing in different parts of

Germany respecting popular superstitions and the events ascribed to supernatural agency. There are other works of the same kind, in the same language, collected with great care and apparent fidelity. Sometimes trite, sometimes tiresome, sometimes childish, the legends which these authors have collected with such indefatigable zeal form nevertheless a step in the history of the human race; and, when compared with similar collections in other countries, seem to infer traces of a common descent which has placed one general stock of superstition within reach of the various tribes of mankind. What are we to think when we find the Jutt and the Fin telling their children the same traditions which are to be found in the nurseries of the Spaniard and Italian; or when we recognize in our own instance the traditions of Ireland or Scotland as corresponding with those of Russia? Are we to suppose that their similarity arises from the limited nature of human invention, and that the same species of fiction occurs to the imaginations of different authors in remote countries as the same species of plants are found in different regions without the possibility of there having been propagated by transportation from the one to others? Or ought we, rather, to refer them to a common source, when mankind formed but the same great family, and suppose that as philologists trace through various dialects the broken fragments of one general language, so antiquaries may recognize in distant countries parts of what was once a common stock of tradition? We will not pause on this inquiry, nor observe more than generally that, in collecting these traditions, the industrious editors have been throwing light, not only on the history of their own country in particular, but on that of mankind in general. There is generally some truth mingled with the abundant falsehood, and still more abundant exaggeration of the oral legend; and it may be frequently and unexpectedly found to confirm or confute the meagre statement of some ancient chronicle. Often, too, the legend of the common people, by assigning peculiar features, localities,

and specialities to the incidents which it holds in memory, gives life and spirit to the frigid and dry narrative which tells the fact alone, without the particulars which render it memorable or interesting.

It is, however, in another point of view, that we wish to consider those popular traditions in their collected state: namely, as a peculiar mode of exhibiting the marvellous and supernatural in composition. And here we must acknowledge, that he who peruses a large collection of stories of fiends, ghosts, and prodigies, in hopes of exciting in his mind that degree of shuddering interest approaching to fear, which is the most valuable triumph of the supernatural, is likely to be disappointed. A whole collection of ghost stories inclines us as little to fear as a jest book moves us to laughter. Many narratives, turning upon the same interest, are apt to exhaust it: as in a large collection of pictures an ordinary eye is so dazzled with the variety of brilliant or glowing colours as to become less able to distinguish the merit of those pieces which are possessed of any.

But notwithstanding this great disadvantage, which is inseparable from the species of publication we are considering, a reader of imagination, who has the power to emancipate himself from the chains of reality, and to produce in his own mind the accompaniments with which the simple or rude popular legend ought to be attended, will often find that it possesses points of interest, of nature, and of effect, which, though irreconcilable to sober truth, carry with them something that the mind is not averse to believe, something in short of plausibility, which, let poet or romancer do their very best, they find it impossible to attain to. An example may, in a case of this sort, be more amusing to the reader than mere disquisition, and we select one from a letter received many years since from an amiable and accomplished nobleman some time deceased, not

more distinguished for his love of science, than his attachment to literature in all its branches: —

It was in the night of, I think, the 14th of February, 1799, that there came on a dreadful storin of wind and drifting snow from the south-east, which was felt very severely in most parts of Scotland. On the preceding day a Captain M—, attended by three other men, had gone out a deer-shooting in that extensive tract of mountains which lies to the west of Dalnacardoch. As they did not return in the evening, nothing was heard of them. The next day, people were sent out in quest of them, as soon as the storm abated. After a long search, the bodies were found, in a lifeless state, lying among the ruins of a *bothy*, (a temporary hut) in which it would seem Captain M— and his party had taken refuge. The bothy had been destroyed by the tempest, and in a very astonishing manner. It had been built partly of stone, and partly of strong wooden uprights driven into the ground; it was not merely blown down, but quite torn to pieces. Large stones, which had formed part of the walls, were found lying at the distance of one or two hundred yards from the site of the building, and the wooden uprights appeared to have been rent asunder by a force that had twisted them off as in breaking a tough stick. From the circumstances in which the bodies were found, it appeared that the men were retiring to rest at the time the calamity came upon them. One of the bodies, indeed, was found at a distance of many yards from the bothy; another of the men was found upon the place where the bothy had stood, with one stocking off, as if he had been undressing; Captain M— was lying without his clothes, upon the wretched bed which the bothy had afforded, his face to the ground, and his knees drawn up. To all appearance the destruction had been quite sudden: yet the situation of the building was such as promised security against the

utmost violence of the wind, it stood in a narrow recess, at the foot of a mountain, whose precipitous and lofty declivities sheltered it on every side, except in the front, and here, too, a hill rose before it, though with a more gradual slope. This extraordinary wreck of a building so situated, led the common people to ascribe it to a supernatural power. It was recollected by some who had been out shooting with Captain M— about a month before, that while they were resting at this bothy, a shepherd lad had come to the door and inquired for Captain M—, and that the captain went out with the shepherd, and they walked away together, leaving the rest of the party in the bothy. After a time, Captain M— returned alone; he said nothing of what had passed between him and the lad, but looked very grave and thoughtful, and from that time there was observed to be a mysterious anxiety hanging about him. It was remembered, that one evening after dusk, when Captain M— was in the bothy, some of his party that were standing before the door saw a fire blazing on the top of the hill which rises in front of it. They were much surprised to see a fire in such a solitary place, and at such a time, and set out to inquire into the cause of it, but when they reached the top of the hill, there was no fire to be seen! It was remembered, too, that on the day before the fatal night, Captain M— had shown a singular obstinacy in going forth upon his expedition. No representations of the inclemency of the weather, and of the dangers he would be exposed to, could restrain him. He said he *must* go, and was resolved to go. Captain M.'s character was likewise remembered; that he was popularly reported to be a man of no principles, rapacious, and cruel; that he had got money by procuring recruits from the highlands, — an unpopular mode of acquiring wealth; and that, amongst other base measures for this purpose, he had gone so far as to leave a purse upon the road, and to threaten the man who had picked it up with an indictment for

robbery, if he did not enlist. Our informer added nothing more; he neither told us his own opinion nor that of the country; but left it to our own notions of the manner in which good and evil is rewarded in this life, to suggest the Author of the miserable event. He seemed impressed with superstitious awe on the subject, and said, 'There was na' the like seen in a' Scotland.' The man is far advanced in years, and is a schoolmaster in the neighbourhood of Rannoch. He was employed by us as a guide upon Schiehallion; and he told us the story one day as we walked before our horses, while we slowly wound up the road on the northern declivity of Rannoch. From this elevated ground we commanded an extensive prospect over the dreary mountains to the north, and amongst them our guide pointed out that at the foot of which was the scene of his dreadful tale. The account is, to the best of my recollection, just what I received from my guide. In some trifling particulars, from defect of memory, I may have misrepresented or added a little, in order to connect the leading circumstances; and I fear, also, that something may have been forgotten. Will you ask Mr. P— whether Captain M—, on leaving the bothy after his conversation with the shepherd lad, did not say that he must return there in a month after? I have a faint idea that it was so; and, if true, it would be a pity to lose it. Mr. P— may, perhaps, be able to correct or enlarge my account for you in other instances.

The reader will, we believe, be of our opinion, that the feeling of superstitious awe annexed to the catastrophe contained in this interesting narrative, could not have been improved by any circumstances of additional horror which a poet could have invented; that the incidents and the gloomy simplicity of the narrative are much more striking than they could have been rendered by the most glowing description; and that the old highland schoolmaster, the outline of

whose tale is so judiciously preserved by the narrator, was a better medium for communicating such a tale than would have been the form of Ossian, could he have arisen from the dead on purpose.

It may however be truly said of the muse of romantic fiction,

Mille habet ornatus.

The Professor Musaeus, and others of what we may call his school, conceiving, perhaps, that the simplicity of the unadorned popular legend was like to obstruct its popularity, and feeling, as we formerly observed, that though individual stories are sometimes exquisitely impressive, yet collections of this kind were apt to be rather bald and heavy, employed their talents in ornamenting them with incident, in ascribing to the principal agents a peculiar character, and rendering the marvellous more interesting by the individuality of those in whose history it occurs. Two volumes were transcribed from the *Volksmarchen* of Musaeus by the late Dr. Beddoes, and published under the title of *Popular Tales of the Germans*, which may afford the English reader a good idea of the style of that interesting work. It may, indeed, be likened to the *Tales of Count Anthony Hamilton* already mentioned, but there is great room for distinction. *Le Belier*, and *Fleur d'Epine*, are mere parodies arising out of the fancy; but indebted for their interest to his wit. Musaeus, on the other hand, takes the narration of the common legend, dresses it up after his own fashion, and describes, according to his own pleasure, the personages of his drama. Hamilton is a cook who compounds his whole banquet out of materials used for the first time; Musaeus brings forward ancient traditions, like yesterday's cold meat from the larder, and, by dint of skill and seasoning, gives it a new relish for the meal of to-day. Of course the merit of the rifacimento will fall to be divided in this case betwixt the effect attained by the groundwork of

the story, and that which is added by the art of the narrator. In the tale, for example, of the *Child of Wonder*, what may be termed the raw material is short, simple, and scarce rising beyond the wonders of a nursery tale, but it is so much enlivened by the vivid sketch of the selfish old father who barter his four daughters against golden eggs and sacks of pearls, as to give an interest and zest to the whole story. *The Spectre-Barber* is another of these popular tales, which, in itself singular and fantastic, becomes lively and interesting from the character of a good-humoured, well-meaning, thick-skulled burgher of Bremen, whose wit becomes sharpened by adversity, till he learns gradually to improve circumstances as they occur, and at length recovers his lost prosperity by dint of courage, joined with some degree of acquired sagacity.

A still different management of the wonderful and supernatural has, in our days, revived the romance of the earlier age with its history and its antiquities. The Baron de la Motte Fouqué has distinguished himself in Germany by a species of writing which requires at once the industry of the scholar, and the talents of the man of genius. The efforts of this accomplished author aim at a higher mood of composition than the more popular romancer. He endeavours to recall the history, the mythology, the manners of former ages, and to offer to the present time a graphic description of those which have passed away. The travels of Thioldolf, for example, initiate the reader into that immense storehouse of Gothic superstition which is to be found in the Edda and the Sagas of northern nations; and to render the bold, honest, courageous character of his gallant young Scandinavian the more striking, the author has contrasted it forcibly with the chivalry of the south, over which he asserts its superiority. In some of his works the baron has, perhaps, been somewhat profuse of his historical and antiquarian lore; he wanders where the reader has not skill to follow him; and we lose interest in the piece because

we do not comprehend the scenes through which we are conducted. This is the case with some of the volumes where the interest turns on the ancient German history, to understand which, a much deeper acquaintance with the antiquities of that dark period is required than is like to be found in most readers. It would, we think, be a good rule in this stile of composition, were the author to confine his historical materials to such as are either generally understood as soon as mentioned, or at least can be explained with brief trouble in such a degree as to make a reader comprehend the story. Of such happy and well-chosen subjects, the Baron de la Motte Fouqué has also shown great command on other occasions. His story of Sintram and his Followers is in this respect admirable; and the tale of his Naiad, Nixie, or Water-Nymph, is exquisitely beautiful. The distress of the tale — and, though relating to a fantastic being, it is *real distress* — arises thus. An elementary spirit renounces her right of freedom from human passion to become the spouse of a gallant young knight, who requites her with infidelity and ingratitude. “The story is the contrast at once, and the *pendant* to the *Diable Amoureux* of Cazotte, but is entirely free from a tone of *polissonnerie* which shocks good taste in its very lively prototype.

The range of the romance, as it has been written by this profusely inventive author, extends through the half-illuminated ages of ancient history into the Cimmerian frontiers of vague tradition; and, when traced with a pencil of so much truth and spirit as that of Fouqué, affords scenes of high interest, and forms, it cannot be doubted, the most legitimate species of romantic fiction, approaching in some measure to the epic in poetry, and capable in a high degree of exhibiting similar beauties.

We have thus slightly traced the various modes in which the wonderful and supernatural may be introduced into fictitious narrative;

yet the attachment of the Germans to the mysterious has invented another species of composition, which, perhaps, could hardly have made its way in any other country or language. This may be called the Fantastic mode of writing, — in which the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy, and all species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scruple. In the other modes of treating the supernatural, even that mystic region is subjected to some Jaws, however slight; and fancy, in wandering through it, is regulated by some probabilities in the wildest flight. Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it may ultimately find in the exhausted imagination of the author. This style bears the same proportion to the more regular romance, whether ludicrous or serious, which Farce, or rather Pantomime, maintains to Tragedy and Comedy. Sudden transformations are introduced of the most extraordinary kind, and wrought by the most inadequate means; no attempt is made to soften their absurdity, or to reconcile their inconsistencies; the reader must be contented to look upon the gambols of the author as he would behold the flying leaps and incongruous transmutations of Harlequin, without seeking to discover either meaning or end further than the surprise of the moment.

Our English severity of taste will not easily adopt this wild and fantastic tone into our own literature; nay, perhaps will scarce tolerate it in translations, The only composition which approaches to it is the powerful romance of *Frankenstein*, and there, although the formation of a thinking and sentient being by scientific skill is an incident of the fantastic character, still the interest of the work does not turn upon the marvellous creation of Frankenstein's monster, but upon the feelings and sentiments which that creature is supposed to express as most natural — if we may use the phrase — to his

unnatural condition and origin. In other words, the miracle is not wrought for the mere wonder, but is designed to give rise to a train of acting and reasoning in itself just and probable, although the *postulatum* on which it is grounded is in the highest degree extravagant. So far *Frankenstein*, therefore, resembles the *Travels of Gulliver*, which suppose the existence of the most extravagant fictions, in order to extract from them philosophical reasoning and moral truth. In such cases the admission of the marvellous expressly resembles a sort of entry-money paid at the door of a lecture-room, — it is a concession which must be made to the author, and for which the reader is to receive value in moral instruction. But the *fantastic* of which we are now treating encumbers itself with no such conditions, and claims no further object than to surprise the public by the wonder itself. The reader is led astray by a freakish goblin, who has neither end nor purpose in the gambols which he exhibits, and the oddity of which must constitute their own reward. The only instance we know of this species of writing in the English language, is the ludicrous sketch in Mr. Geoffrey Crayon's tale of *The Bold Dragoon*, in which the furniture dances to the music of a ghostly fiddler. The other ghost-stories of this well-known and admired author come within the legitimate bounds which Glanville and other grave and established authors, ascribe to the shadowy realms of spirits; but we suppose Mr. Crayon to have exchanged his pencil in the following scene, in order to prove that the Pandurs, as well as the regular forces of the ghostly world, were alike under his command: —

By the light of the fire he saw a pale, weazon-faced fellow, in a long flannel gown, and a tall white night-cap with a tassel to it, who sat by the fire with a bellows under his arm by the way of bagpipe, from which he forced the asthmatical music that had-bothered my grandfather. As he played too, he kept twitching about with a

thousand queer contortions, nodding his head, and bobbing about his tasselled night-cap.

From the opposite side of the room, a long-backed, bandy-legged chair, covered with leather, and studded all over in a coxcombical fashion with little brass nails, got suddenly into motion, thrust out first a claw-foot, then a crooked arm, and at length making a leg, slid gracefully up to an easy chair of tarnished brocade, with a hole in its bottom, and led it gallantly out in a ghostly minuet about the floor.

The musician now played fiercer and fiercer, and bobbed his head and his night-cap about like mad. By degrees, the dancing mania seemed to seize upon all the other pieces of furniture. The antique long-bodied chairs paired off in couples and led down a country-dance; a three-legged stool danced a hornpipe, though horribly puzzled by its supernumerary leg; while the amorous tongs seized the shovel round the waist, and whirled it about the room in a German waltz. In short, all the moveables got in motion, pirouetting, hands across, right and left, like so many devils: all except a great clothes-press, which kept curtseying and curtseying in a corner like a dowager, in exquisite time to the music; being rather too corpulent to dance, or, perhaps, at a loss for a partner.

This slight sketch, from the hand of a master, is all that we possess in England corresponding to the Fantastic style of composition which we are now treating of. *Peter Schlemil*, *The Devil's Elixir*, and other German works of the same character, have made it known to us through the medium of translation. The author who led the way in this department of literature was Ernest Theodore William Hoffmann; the peculiarity of whose genius, temper, and habits, fitted

him to distinguish himself where imagination was to be strained to the pitch of oddity and bizarrerie. He appears to have been a man of rare talent, — a poet, an artist, and a musician, but unhappily of a hypochondriac and whimsical disposition, which carried him to extremes in all his undertakings; so his music became capricious, — his drawings caricatures, — and his tales, as he himself termed them, fantastic extravagances. Bred originally to the law, he at different times enjoyed, under the Prussian and other governments, the small appointments of a subordinate magistrate; at other times he was left entirely to his own exertions, and supported himself as a musical composer for the stage, as an author, or as a draughtsman. The shifts, the uncertainty, the precarious nature of this kind of existence, had its effect, doubtless, upon a mind which nature had rendered peculiarly susceptible of elation and depression; and a temper, in itself variable, was rendered more so by frequent change of lace and of occupation, as well as by the uncertainty of his affairs. He cherished his fantastic genius also with wine in considerable quantity, and indulged liberally in the use of tobacco. Even his outward appearance bespoke the state of his nervous system: a very little man with a quantity of dark-brown hair, and eyes looking through his elf-locks, that

E'en like grey goss-hawk's stared wild.

indicated that touch of mental derangement, of which he seems to have been himself conscious, when entering the following fearful memorandum in his diary: —

Why, in sleeping and in waking, do I, in my thoughts, dwell upon the subject of insanity? The out-pouring of the wild ideas that arise in my mind may perhaps operate like the breathing of a vein.

Circumstances arose also in the course of Hoffmann's unsettled and wandering life, which seemed to his own apprehension to mark him as one who 'was not in the roll of common men.' These circumstances had not so much of the extraordinary as his fancy attributed to them. For example; he was present at deep play in a watering-place, in company with a friend, who was desirous to venture for some of the gold which lay upon the table. Betwixt hope of gain and fear of loss, distrusting at the same time his own luck, he at length thrust into Hoffmann's hand six gold pieces, and requested him to stake for him. Fortune was propitious to the young visionary, though he was totally inexperienced in the game, and he gained for his friend about thirty Fredericks d'or. The next evening Hoffmann resolved to try fortune on his own account. This purpose, he remarks, was not a previous determination, but one which was suddenly suggested by a request of his friend to undertake the charge of staking a second time on his behalf. He advanced to the table on his own account, and deposited on one of the cards the only two Fredericks d'or of which he was possessed. If Hoffmann's luck had been remarkable on the former occasion, it now seemed as if some supernatural power stood in alliance with him. Every attempt which he made succeeded—every card turned up propitiously. —

'My senses,' he says, 'became unmanageable, and as more and more gold streamed in upon me, it seemed as I were in a dream, out of which I only awaked to pocket the money. The play was given up, as is usual, at two in the morning. In the moment when I was about to leave the room, an old officer laid his hand upon my shoulder, and regarding me with a fixed and severe look, said: "Young man, if you understand this business so well, the bank, which maintains free table, is ruined; but if you do so understand the game, reckon upon it securely that the devil will be as sure of you as of all the

rest of them." Without waiting an answer, he turned away. The morning was dawning when I came home, and emptied from every pocket heaps of gold on the table. Imagine the feelings of a lad in a state of absolute dependance, and restricted to a small sum of pocket money, who finds himself, as if by a thunder-clap, placed in possession of a sum enough to be esteemed absolute wealth, at least for the moment! But while I gazed on the treasure, my state of mind was entirely changed by a sudden and singular agony so severe, as to force the cold sweat-drops from my brow. The words of the old officer now, for the first time, rushed upon my mind in their fullest and most terrible acceptance. It seemed to me as if the gold, which glittered upon the table, was the earnest of a bargain by which the Prince of Darkness had obtained possession of my soul, which never more could escape eternal destruction. It seemed as if some poisonous reptile was sucking my heart's blood, and I felt myself fall into an abyss of despair.'

Then the ruddy dawn began to gleam through the window, wood and plain were illuminated by its beams, and the visionary begun to experience the blessed feeling of returning strength, to combat with temptations, and to protect himself against the infernal propensity, which must have been attended with total destruction. Under the influence of such feelings Hoffmann formed a vow never again to touch a card, which he kept till the end of his life. 'The lesson of the officer,' says Hoffmann, 'was good, and its effect excellent.' But the peculiar disposition of Hoffmann made it work upon his mind more like an empiric's remedy than that of a regular physician. He renounced play less from the conviction of the wretched moral consequences of such a habit, than because he was actually afraid of the Evil Spirit in person.

In another part of his life Hoffmann had occasion to show, that his singularly wild and inflated fancy was not accessible to that degree of timidity connected with insanity, and to which poets, as being of 'imagination all compact', are sometimes supposed to be peculiarly accessible. The author was in Dresden during the eventful period when the city was nearly taken by the allies, but preserved by the sudden return of Buonaparte and his guards from the frontiers of Silesia. He then saw the work of war closely carried on, venturing within fifty paces of the French sharp-shooters while skirmishing with those of the allies in front of Dresden. He had experience of a bombardment: one of the shells exploding before the house in which Hoffmann and Keller, the comedian, with bumpers in their hands to keep up their spirits watched the progress of the attack from an upper window. The explosion killed three persons; Keller Jet his glass fall, — Hoffmann had more philosophy; he tossed off his bumper and moralized: "What is life!" said he, "and how frail the human frame that cannot withstand a splinter of heated iron!" He saw the field of battle when they were cramming with naked corpses the immense fosses which form the soldier's grave; the field covered with the dead and the wounded, — with horses and men; powder-waggons which had exploded, broken weapons, shakos, sabres, cartridge-boxes, and all the relics of a desperate fight. He saw, too, Napoleon in the midst of his triumph, and heard him ejaculate to an adjutant, with the look and the deep voice of the lion, the single word 'Voyons'. It is much to be regretted that Hoffmann preserved but few memoranda of the eventful weeks which he spent at Dresden during this period, and of which his turn for remark and powerful description would have enabled him to give so accurate a picture. In general, it may be remarked of descriptions concerning warlike affairs, that they resemble plans rather than paintings;

and that, however calculated to instruct the tactician, they are little qualified to interest the general reader. A soldier, particularly, if interrogated upon the actions which he has seen, is much more disposed to tell them in the dry and abstracted style of a gazette, than to adorn them with the remarkable and picturesque circumstances which attract the general ear. This arises from the natural feeling, that, in speaking of what they have witnessed in any other than a dry and affected professional tone, they may be suspected of a desire to exaggerate their own dangers, — a suspicion which, of all others, a brave man is most afraid of incurring, and which, besides, the present spirit of the military profession holds as amounting to bad taste. It is, therefore, peculiarly unfortunate, that when a person unconnected with the trade of war, yet well qualified to describe its terrible peculiarities, chances to witness events so remarkable as those to which Dresden was exposed in the memorable 1813, he should not have made a register of what could not have failed to be deeply interesting. The battle of Leipzig, which ensued shortly after, as given to the public by an eye-witness—M. Shoberl, if we recollect the name aright — is an example of what we might have expected from a person of Hoffmann's talents, giving an account of his personal experience respecting the dreadful events which he witnessed. We could willingly have spared some of his grotesque works of *diablerie*, if we had been furnished, in their place, with the genuine description of the attack upon, and the retreat from Dresden, by the allied army, in the month of August, 1813. It was the last decisive advantage which was obtained by Napoleon, and being rapidly succeeded by the defeat of Vandamme, and the loss of his whole *corps d'armée*, was the point from which his visible declension might be correctly dated. Hoffmann was also a high-spirited patriot, — a true, honest, thoroughbred German, who had set his heart upon the liberation of his country, and would have narrated with genuine

feeling the advantages which she obtained over her oppressor. It was not, however, his fortune to attempt any work, however slight, of an historical character, and the retreat of the French army soon left him to his usual habits of literary industry and convivial enjoyment.

It may, however, be supposed, that an imagination which was always upon the stretch received a new impulse from the scenes of difficulty and danger through which our author had so lately passed. Another calamity of a domestic nature must also have tended to the increase of Hoffmann's morbid sensibility. During a journey in a public carriage, it chanced to be overturned, and the author's wife sustained a formidable injury on the head, by which she was a sufferer for a length of time.

All these circumstances, joined to the natural nervousness of his own temper, tended to throw Hoffmann into a state of mind very favourable, perhaps, to the attainment of success in his own peculiar mode of composition, but far from being such as could consist with that right and well-balanced state of human existence, in which philosophers have been disposed to rest the attainment of the highest possible degree of human happiness. Nerves which are accessible to that morbid degree of acuteness, by which the mind is incited, not only without the consent of our reason, but even contrary to its dictates, fall under the condition deprecated in the beautiful Ode to Indifference:

Nor peace, nor joy, the heart can know,  
Which, like the needle, true,  
Turns at the touch of joy or woe,  
But, turning, trembles too.

The pain which in one case is inflicted by an undue degree of bodily sensitiveness, is in the other the consequence of our own excited imagination; nor is it easy to determine in which the penalty of too much acuteness or vividness of perception is most severely exacted. The nerves of Hoffmann in particular were strung to the most painful pitch which can be supposed. A severe nervous fever, about the year 1807, had greatly increased the fatal sensibility under which he laboured, which acting primarily on the body speedily affected the mind. He had himself noted a sort of graduated scale concerning the state of his imagination, which, like that of a thermometer, indicated the exaltation of his feelings up to a state not far distant, probably, from that of actual mental derangement. It is not, perhaps, easy to find expressions corresponding in English to the peculiar words under which Hoffmann classified his perceptions: but we may observe that he records, as the humour of one day, a deep disposition towards the romantic and religious; of a second, the perception of the exalted or excited humourous; of a third, that of the satirical humourous; of a fourth, that of the excited or extravagant musical sense; of a fifth, a romantic mood turned towards the unpleasing and the horrible; on a sixth, bitter satirical propensities excited to the most romantic, capricious, and exotic degree; of a seventh, a state of quietism of mind open to receive the most beautiful, chaste, pleasing, and imaginative impressions of a poetical character; of an eighth, a mood equally excited, but accessible only to ideas the most unpleasing, the most horrible, the most unrestrained at once and most tormenting. At other times, the feelings which are registered by this unfortunate man of genius, are of a tendency exactly the opposite to those which he marks as characteristic of his state of nervous excitement. They indicate a depression of spirits, a mental callousness to those sensations to which the mind is at other times most alive, accompanied with that

melancholy and helpless feeling which always attends the condition of one who recollects former enjoyments in which he is no longer capable of taking pleasure. This species of moral palsy is, we believe, a disease which more or less affects everyone, from the poor mechanic who finds that his *hand*, as he expresses it, *is out*, that he cannot discharge his usual task with his usual alacrity, to the poet whose muse deserts him when perhaps he most desires her assistance. In such cases wise men have recourse to exercise or change of study; the ignorant and infatuated seek grosser means of diverting the paroxysm. But that which is to the person whose mind is in a healthy state, but a transitory though disagreeable feeling, becomes an actual disease in such minds as that of Hoffmann, which are doomed to experience in too vivid perceptions in alternate excess, but far most often and longest in that which is painful, — the influence of an overexcited fancy. It is minds so conformed to which Burton applies his abstract of Melancholy, giving alternately the joys and the pains which arise from the influence of the imagination. The verses are so much to the present purpose, that we cannot better describe this changeful and hypochondriac system of mind than by inserting them:

When to myself I act and smile,  
 With pleasing thoughts the time beguile,  
 By a brook-side or wood so green,  
 Unheard, unsought for, and unseen,  
 A thousand pleasures do me bless,  
 And crown my soul with happiness;  
 All my joys besides are folly,  
 None so sweet as Melancholy.

When I lye, sit, or walk alone,  
I sigh, I grieve, making great moan,  
In a dark grove, or irksome den,  
With discontents and furies; then  
A thousand miseries at once  
Mine heavy heart and soul ensconce;  
All my griefs to this are jolly,  
None so sour as Melancholy.

Methinks I hear, methinks I see,  
Sweet musick, wonderous melody,  
Towns, palaces, and cities fine;  
Here now, then, then, the world is mine,  
Rare beauties, gallant ladies shine,  
Whate'er is lovely or divine;

All other joys to this are folly,  
None so sweet as Melancholy.

Methinks I hear, methinks I see  
Ghosts, goblins, fiends; my phantasie  
Presents a thousand ugly shapes,  
Headless bears, black men and apes,  
Doleful outcries and fearful sights  
My sad and dismal soul affrights;  
All my griefs to this are jolly,  
None so damn'd as Melancholy.

In the transcendental state of excitation described in these verses, the painful and gloomy mood of the mind is, generally speaking, of much more common occurrence than that which is genial, pleasing, or delightful. Everyone who chooses attentively to consider the workings of his own bosom, may easily ascertain the truth of this assertion, which indeed appears a necessary accompaniment of the imperfect state of humanity, which usually presents to us, in regard to anticipation of the future, so much more that is unpleasing than is desirable; in other words, where fear has a far less limited reign than the opposite feeling of hope. It was Hoffmann's misfortune to be peculiarly sensible of the former passion, and almost instantly to combine with any pleasing sensation, as it arose, the idea of mischievous or dangerous consequences. His biographer has given a singular example of this unhappy disposition, not only to apprehend the worst when there was real ground for expecting evil, but also to mingle such apprehension capriciously and unseasonably, with incidents which were in themselves harmless and agreeable. 'The devil,' he was wont to say, 'will put his hoof into everything, how good soever in the outset.' A trifling but whimsical instance will best ascertain the nature of this unhappy propensity to expect the worst. Hoffmann, a close observer of nature, chanced one day to see a little girl apply to a market-woman's stall to purchase some fruit which had caught her eye and excited her desire. The wary trader wished first to know what she was able to expend on the purchase; and when the poor girl, a beautiful creature, produced with exultation and pride a very small piece of money, the market-woman gave her to understand that there was nothing upon her stall which fell within the compass of her customer's purse. The poor little maiden, mortified and affronted, as well as disappointed, was retiring with tears in her eyes, when Hoffmann called her back, and arranging matters with the dealer filled the child's lap with the most beautiful

fruit. Yet he had hardly time to enjoy the idea that he had altered the whole expression of the juvenile countenance from mortification to extreme delight and happiness, then he became tortured with the idea that he might be the cause of the child's death, since the fruit he had bestowed upon it might occasion a surfeit or some other fatal disease. This presentiment haunted him until he reached the house of a friend, and it was akin to many which persecuted him during life, never leaving him to enjoy the satisfaction of a kind or benevolent action, and poisoning with the vague prospect of imaginary evil whatever was in its immediate tendency productive of present pleasure or promising future happiness.

We cannot here avoid contrasting the character of Hoffmann with that of the highly imaginative poet Wordsworth, many of whose smaller poems turn upon a sensibility affected by such small incidents as that abovementioned, with this remarkable difference — that the virtuous, and manly, and well-regulated disposition of the author leads him to derive pleasing, tender and consoling reflections from those circumstances which induced Hoffmann to anticipate consequences of a different character. Such petty incidents are passed noteless over by men of ordinary minds. Observers of poetical imagination, like Wordsworth and Hoffmann, are the chemists who can distil them into cordials or poisons.

We do not mean to say that the imagination of Hoffmann was either wicked or corrupt, but only that it was ill-regulated and had an undue tendency to the horrible and the distressing. Thus he was followed, especially in his hours of solitude and study, by the apprehension of mysterious danger to which he conceived himself exposed; and the whole tribe of demi-gorgons, apparitions, and fanciful spectres and goblins of all kinds with which he has filled his pages, although in fact the children of his own imagination, were no

less discomposing to him than if they had had a real existence and actual influence upon him. The visions which his fancy excited are stated often to be so lively, that he was unable to endure them; and in the night, which was often his time of study, he was accustomed frequently to call his wife up from bed, that she might sit by him while he was writing, and protect him by her presence from the phantoms conjured up by his own excited imagination.

Thus was the inventor, or at least first distinguished artist who exhibited the fantastic or supernatural grotesque in his compositions, so nearly on the verge of actual insanity, as to be afraid of the beings his own fancy created. It is no wonder that to a mind so vividly accessible to the influence of the imagination, so little under the dominion of sober reason, such a numerous train of ideas should occur in which fancy had a large share and reason none at all. In fact, the grotesque in his compositions partly resembles the arabesque in painting in which is introduced the most strange and complicated monsters, resembling centaurs, griffins, sphinxes, chimeras, rocs, and all other creatures of romantic imagination, dazzling the beholder as it were by the unbounded fertility of the author's imagination, and sating it by the rich contrast of all the varieties of shape and colouring, while there is in reality nothing to satisfy the understanding or inform the judgment. Hoffmann spent his life, which could not be a happy one, in weaving webs of this wild and imaginative character, for which after all he obtained much less credit with the public, than his talents must have gained if exercised under the restraint of a better taste or a more solid judgment. There is much reason to think that his life was shortened not only by his mental malady, of which it is the appropriate quality to impede digestion and destroy the healthful exercise of the powers of the stomach, but also by the indulgences to which he had recourse in order to secure himself against the melancholy, which operated so

deeply upon the constitution of his mind. This was the more to be regretted, as, notwithstanding the dreams of an over-heated imagination, by which his taste appears to have been so strangely misled, Hoffmann seems to have been a man of excellent disposition, a close observer of nature, and one who, if this sickly and disturbed train of thought had not led him to confound the supernatural with the absurd, would have distinguished himself as a painter of human nature, of which in its realities he was an observer and an admirer.

Hoffmann was particularly skilful in depicting characters arising in his own country of Germany. Nor is there any of her numerous authors who have better and more faithfully designed the upright honesty and firm integrity which is to be met with in all classes which come from the ancient Teutonic stock. There is one character in particular in the tale called *Der Majorat*— the Entail, —which is perhaps peculiar to Germany, and which makes a magnificent contrast to the same class of persons as described in romances, and as existing perhaps in real life in other countries. The justiciary B— bears about the same office in the family of the baron Roderick von R—, a nobleman possessed of vast estates in Courland, which the generally-known Baillie Macwheeble occupied on the land of the baron of Bradwardine. The justiciary, for example, was the representative of the Seigneur in his feudal courts of justice; he superintended his revenues, regulated and controlled his household, and from his long acquaintance with the affairs of the family, was entitled to interfere both with advice and assistance in any case of peculiar necessity. In such a character, the Scottish author has permitted himself to introduce a strain of the roguery supposed to be incidental to the inferior classes of the law, — may be no unnatural ingredient. The Baillie is mean, sordid, a trickster, and a coward, redeemed only from our dislike and contempt by the ludicrous qualities of his character, by a considerable degree of shrewdness, and by the species of almost

instinctive attachment to his master and his family which seem to overbalance in quality the natural selfishness of his disposition. The justiciary of R—— is the very reverse of this character. He is indeed an original: having the peculiarities of age and some of its satirical peevishness; but in his moral qualities he is well described by La Motte Fouqué, as a hero of ancient days in the nightgown and slippers of an old lawyer of the present age. The innate worth, independence, and resolute courage of the justiciary seem to be rather enhanced than diminished by his education and profession, which naturally infers an accurate knowledge of mankind, and which, if practised without honour and honesty, is the basest and most dangerous fraud which an individual can put upon the public. Perhaps a few lines of Crabbe may describe the general tendency of the justiciary's mind, although marked, as we shall show, by loftier traits of character than those which the English poet has assigned to the worthy attorney of his borough:

He, roughly honest, has been long a guide  
In borough business on the conquering side;

And seen so much of both sides and so long,  
He thinks the bias of man's mind goes wrong:  
Thus, though he's friendly, he is still severe,  
Surly, though kind, suspiciously sincere:  
So much he's seen of baseness in the mind,  
That while a friend to man, he scorns mankind;  
He knows the human heart and sees with dread  
By slight temptation how the strong are led;  
He knows how interest can asunder rend  
The bond of parent, master, guardian, friend,

To form a new and a degrading tie  
 'Twixt needy vice and tempting villainy.

The justiciary of Hoffmann, however, is of a higher character than the person distinguished by Crabbe. Having known two generations of the baronial house to which he is attached, he has become possessed of their family secrets, some of which are of a mysterious and terrible nature. This confidential situation, but much more the nobleness and energy of his own character, gives the old man a species of authority even over his patron himself, although the baron is a person of stately manners, and occasionally manifests a fierce and haughty temper. It would detain us too long to communicate a sketch of the story, though it is, in our opinion, the most interesting contained in the reveries of the author. Something, however, we must say to render intelligible the brief extracts which it is our purpose to make, chiefly to illustrate the character of the justiciary.

The principal part of the estate of the baron consisted in the Castle of R—sitten, a majorat, or entailed property, which gives name to the story, and which, as being such, the baron was under the necessity of making his place of residence for a certain number of weeks in every year, although it had nothing inviting in its aspect or inhabitants. It was a huge old pile overhanging the Baltic Sea, silent, dismal, almost uninhabited, and surrounded, instead of gardens and pleasure-grounds, by forests of black pines and firs which came up to its very walls. The principal amusement of the baron and his guests was to hunt the wolves and bears which tenanted these woods during the day, and to conclude the evening with a boisterous sort of festivity, in which the efforts made at passionate mirth and hilarity showed that, on the baron's side at least, they did not actually exist. Part of the castle was in ruins; a tower built for the purpose of astrology by one of its old possessors, the founder of the majorat in

question, had fallen down, and by its fall made a deep chasm, which extended from the highest turret down to the dungeon of the castle. The fall of the tower had proved fatal to the unfortunate astrologer; the abyss which it occasioned was no less so to his eldest son. There was a mystery about the fate of the last, and all the facts known or conjectured respecting the cause of his fatal end were the following.

The baron had been persuaded by some expressions of an old steward, that treasures belonging to the deceased astrologer lay buried in the gulf which the tower had created by its fall. The entrance to this horrible abyss lay from the knightly hall of the castle, and the door, which still remained there, had once given access to the stair of the tower, but since its fall only opened on a yawning gulf full of stones. At the bottom of this gulf the second baron, of whom we speak, was found crushed to death, holding a wax-light fast in his hand. It was imagined he had risen to seek a book from a library which also opened from the hall, and, mistaking the one door for the other, had met his fate by falling into the yawning gulf. Of this, however, there could be no certainty.

This double accident, and the natural melancholy attached to the place, occasioned the present Baron Roderick residing so little there; but the title under which he held the estate laid him under the necessity of making it his residence for a few weeks every year. About the same time when he took up his abode there, the justiciary was accustomed to go thither for the purpose of holding baronial courts, and transacting his other official business. When the tale opens he sets out upon his journey to R—sitten, accompanied by a nephew, the narrator of the tale, a young man, entirely new to the world, trained somewhat in the school of Werter, —romantic, enthusiastic, with some disposition to vanity, — a musician, a poet, and a coxcomb; upon the whole, however, a very well-disposed lad,

with great respect for his grand-uncle, the justiciary, by whom he is regarded with kindness, but also as a subject of raillery. The old man carries him along with him partly to assist in his professional task, partly that he might get somewhat casehardened by feeling the cold wind of the north whistle about his ears, and undergoing the fatigue and dangers of a wolf-hunt.

They reach the old castle in the midst of a snow-storm, which added to the dismal character of the place, and which lay piled thick up the very gate by which they should enter. All knocking of the postilion was in vain; and here we shall let Hoffmann tell his own story.

The old man then raised his powerful voice: 'Francis! Francis! where are you then? be moving; we freeze here at the door: the snow is peeling our faces raw; be stirring; — the devil!' A watch-dog at length began to bark, and a wandering light was seen in the lower story of the building, — keys rattled, and at length the heavy folding-doors opened with difficulty. 'A fair welcome t'ye in this foul weather!' said old Francis, holding the lantern so high as to throw the whole light upon his shrivelled countenance, the features of which were twisted into a smile of welcome; the carriage drove into the court, we left it, and I was then for the first time aware that the ancient domestic was dressed in an old fashioned Tigger-livery, adorned with various loops and braids of lace. Only one pair of grey locks now remained upon his broad white forehead; the lower part of his face retained the colouring proper to the hardy huntsman; and, in spite of the crumpled muscles which writhed the countenance into something resembling a fantastic mask, there was an air of stupid yet honest kindness and good-humour, which glanced from his eyes, played around his mouth, and reconciled you to his physiognomy.

'Well, old Frank!' said my great uncle, as entering the antechamber he shook the snow from his pelisse, 'well, old man, is already in my apartments? Have the carpets been brushed, — the beds properly arranged, — and good fires kept in my room yesterday and to-day?' 'No!' answered Frank with great composure, 'no, worthy sir! not a bit of all that has been done.' 'Good God' said my uncle, 'did not I write in good time, — and do I not come at the exact day? Was ever such a piece of stupidity? And now I must sleep in rooms as cold as ice!' 'Indeed, worthy Mr. Justiciary,' said Francis with great solemnity, while he removed carefully with the snuffers a glowing waster from the candle, flung it on the "floor, and trod cautiously upon it, 'you must know that the airing would have been to no purpose, for the wind and snow have driven in, in such quantities through the broken window-frames: so 'What!' said my uncle, interrupting him, throwing open his pelisse, and placing both arms on his sides, 'what! the windows are broken, and you, who have charge of the castle, have not had them repaired?' 'That would have been done, worthy sir,' answered Francis, with the same indifference, 'but people could not get rightly at them on account of the heaps of rubbish and stone that are lying in the apartment.' 'And how, in a thousand devils' names,' said my great uncle, 'came rubbish and stones into my chamber? 'God bless you, my young master," said the old man, episodically to me, who happened at the moment to sneeze, then proceeded gravely to answer the justiciary, that the stones and rubbish were those of a partition-wall which had fallen in the last great tempest. "What, the devil! have you had an earthquake?" said my uncle, angrily. 'No, worthy sir,' replied the old man, 'but three days ago the heavy paved roof of the justice-hall fell in with a tremendous crash.' 'May the devil—,' said my uncle, breaking out in a passion, and about to let fly a heavy oath; but suddenly checking himself, he lifted

submissively his right hand towards Heaven, while he moved with his left his fur cap from his forehead, was silent for an instant, then turned to me and spoke cheerfully: 'In good truth, kinsman, we had better hold our tongues and ask no further questions, else we shall only learn greater mishaps, or perhaps the whole castle may come down upon our heads. But Frank,' said he, 'how could you be so stupid as not to get another apartment arranged and aired for me and this youth? Why did you not put some large room in the upper-story of the castle in order for the court-day?' 'That is already done,' said the old man, pointing kindly to the stairs, and beginning to ascend with the light. 'Now, only think of the old houlet, that could not say this at once,' said my uncle, while we followed the domestic. We passed through many long, high, vaulted corridors,—the flickering light carried by Francis throwing irregular gleams on the thick darkness; pillars, capitals, and arches of various shapes appeared to totter as we passed them; our own shadows followed us with giant steps, and the singular pictures on the wall, across which these shadows passed, seemed to waver and to tremble, and their voices to whisper amongst the heavy echoes of our footsteps, saying—'Wake us not, wake us not, the enchanted inhabitants of this ancient fabric!' At length, after we had passed along the range of cold and dark apartments, Francis opened a saloon in which a large blazing fire received us with a merry crackling, resembling a hospitable welcome. I felt myself cheered on the instant I entered the apartment; but my great uncle remained standing in the middle of the hall, looked round him, and spoke with a very serious and almost solemn tone: 'This, then, must be our hall of justice!' Francis raising the light so that it fell upon an oblong whitish patch of the large dark wall, which patch had exactly the size and form of a walled-up or condemned door, said in a low and sorrowful tone, 'Justice has been executed here before now. 'How came you to say that, old man?' said my

uncle, hastily throwing the pelisse from his shoulders. 'The word escaped me,' said Francis, as he lighted the candles on the table, and opened the door of a neighbouring apartment where two beds were comfortably prepared for the reception of the guests. In a short time a good supper smoked before us in the hall, to which succeeded a bowl of punch, mixed according to the right northern fashion, and it may therefore be presumed none of the weakest. Tired with his journey, my uncle betook himself to bed; but the novelty and strangeness of the situation, and even the excitement of the liquor I had drank, prevented me from thinking of sleep. The old domestic removed the supper-table, made up the fire in the chimney, and took leave of me after his manner with many a courteous bow.

And now I was left alone in the wide high hall of chivalry; the hail-storm had ceased to patter, and the wind to howl; the sky was become clear without-doors, and the full moon streamed through the broad transome windows, illumining, as if by magic, all those dark corners of the singular apartment into which the imperfect light of the wax candles and the chimney-fire could not penetrate. As frequently happens in old castles, the walls and roof of the apartment were ornamented, — the former with heavy panelling, the latter with fantastic carving gilded and painted of different colours. The subjects chiefly presented the desperate hunting matches with bears and wolves, and the heads of the animals, being in many cases carved, projected strangely from the painted bodies, and even, betwixt the fluttering and uncertain light of the moon and of the fire, gave a grisly degree of reality. Amidst these pieces were hung portraits, as large as life, of knights striding forth in hunting-dresses, probably the chase-loving ancestors of the present baron. Everything, whether of painting or of carving, showed the dark and decayed colours of times long passed, and rendered

more conspicuous the blank and light-coloured part of the wall before noticed. It was in the middle space betwixt two doors which led off through the hall into side-apartments, and I could now see that it must itself have been a door, built up at a later period, but not made to correspond with the rest of the apartment, either by being painted over or covered with carved work. Who knows not that an unwonted and somewhat extraordinary situation possesses a mysterious power over the human spirit? Even the dullest fancy will awake in a secluded valley surrounded with rocks, or within the walls of a gloomy church, and will be taught to expect in such a situation, things different from those encountered in the ordinary course of human life. Conceive too that I was only a lad of twenty years of age, and that I had drunk several glasses of strong liquor, and it may easily be believed that the knight's hall in which I sat made a singular impression on my spirit. The stillness of the night is also to be remembered, —broken, as it was, only by the heavy waving of the billows of the sea, and the solemn piping of the wind, resembling the tones of a mighty organ touched by some passing spirit; the clouds wandering across the moon, drifted along the arched windows, and seemed giant shapes gazing through the rattling casements; in short, in the slight shuddering which crept over me I felt as if an unknown world was about to expand itself visibly before me. This feeling, however silly, only resembled the slight and not displeasing shudder with which we read or hear a well-told ghost story. It occurred to me in consequence that I could find no more favourable opportunity for reading the work to which, like most young men of a romantic bias, I was peculiarly partial, and which I happened to have in my pocket. It was 'the Ghost Seer' of Schiller: I read—and read, and in doing so excited my fancy more and more, until I came to that part of the tale which seizes on the imagination with so much fervour, viz. the wedding feast in the house of the Count von B—. Just at the very moment when I arrived

at the passage where the bloody spectre of Gironimo entered the wedding apartment, the door of the knights' hall, which led into an anti-chamber, burst open with a violent shock; — I started up with astonishment and the book dropped from my hand; but, as in the same moment all was again still, I became ashamed of my childish terror; — it might be by the impulse of the rushing night-wind, or by some other natural cause that the door was flung open. 'It is nothing,' I said aloud, 'my overheated fancy turns the most natural accidents into the supernatural,' Having thus re-assured myself, I picked up the book and again sat down in the elbow-chair; but then I heard something move in the apartment with measured steps, sighing at the same time, and sobbing in a manner which seemed to express at once the extremity of inconsolable sorrow, and the most agonising pain which the human bosom could feel. I tried to believe that this could only be the moans of some animal enclosed somewhere near our part of the house, I reflected upon the mysterious power of the night, which makes distant sounds appear as if they were close beside us, and I expostulated with myself for suffering the sounds to affect me with terror. But as I thus debated the point, a sound like that of scratching mixed with louder and deeper sighs, such as could only be extracted by the most acute mental agony, or during the parting pang of life, was indisputably heard upon the very spot where the door appeared to have been built up: 'Yet it *can* only be some poor animal in confinement, — I shall call out aloud, or I shall stamp with my foot upon the ground, and then either everything will be silent or the animal will make itself be known;' so I purposed, but the blood stopped in my veins, — a cold sweat stood upon my forehead, — I remained fixed in my chair, not daring to rise, far less to call out. The hateful sounds at last ceased, — the steps were again distinguished, — it seemed as if life and the power of motion returned to me, — I started up and walked two paces forward, but in that

moment an ice-cold night-breeze whistled through the hall, and at the same time the moon threw a bright light upon the picture of a very grave, well-nigh terrible looking man, and it seemed to me as if I plainly heard a warning voice amid the deep roar of the sea and the shriller whistle of the night-wind speaking the warning — 'No farther! No farther! Lest thou encounter the terrors of the spiritual world!' The door now shut with the same violent clash with which it had burst open; I heard the sound of steps retiring along the anti-room and descending the staircase: the principal door of the castle was opened and shut with violence; then it seemed as if a horse was led out of the stable, and, after a short time, as if it was again conducted back to its stall. After this, all was still, at the same time I became aware that my uncle in the neighbouring apartment was struggling in his sleep and groaned like a man afflicted with a heavy dream. I hastened to awake him, and when I had succeeded, I received his thanks for the service. 'Thou hast done well, kinsman, to awake me,' he said; 'I have had a detestable dream, the cause of which is this apartment and the hall, which set me a thinking upon past times and upon many extraordinary events which have here happened. But now we shall sleep sound till morning.'

With morning the business of the justiciary's office began. But, abridging the young lawyer's prolonged account of what took place, the mystic terror of the preceding evening retained so much effect on his imagination, that he was disposed to find out traces of the supernatural in everything which met his eyes; even two respectable old ladies, aunts of Baron Roderick von R—, and the sole old-fashioned inhabitants of the old-fashioned castle, had in their French caps and furbelows a ghostly and phantom-like appearance in his prejudiced eyes. The justiciary becomes disturbed by the strange behaviour of his assistant; he enters into expostulation upon the subject so soon as they were in private:

'What is the matter with you?' he said; 'thou speakest not; thou eatest not; thou drinkest not; —art thou sick; or dost thou lack any thing? in short, what a fiend ails thee?' I embraced the opportunity to communicate all the horrible scenes of the preceding night; not even concealing from my grand uncle that I had drunk a good deal of punch, and had been reading 'the Ghost Seer' of Schiller. 'This, I must allow,' I added, 'because it is possible, that my toiling and overheated fancy might have created circumstances which had no other existence.' I now expected that my kinsman would read me a sharp lecture on my folly, or treat me with some bitter jibes: but he did neither; he became very grave, looked long on the ground, then suddenly fixed a bold and glowing look upon me, 'kinsman,' said he, 'I am unacquainted with your book; but you have neither it nor the liquor to thank for the ghostly exhibition you have described. Know, that I had a dream to the self-same purpose. I thought I sat in the hall as thou didst; but whereas thou only heardst sounds, I beheld, with the eyes of my spirit, the appearances which these voices announced. Yes! I beheld the inhuman monster as he entered, —saw him glide to the condemned door, —saw him scratch on the wall in comfortless despair until the blood burst from under his wounded nails; then I beheld him lead a horse from the stable and again conduct it back; —didst thou not hear the cock crow in the distant village? it was then that thou didst awake me, and I soon got the better of the terrors by which this departed sinner is permitted to disturb the peace of human life.' The old man stopped, and I dared not ask further questions, well knowing he would explain the whole to me when it was proper to do so. After a space, during which he appeared wrapt in thought, my uncle proceeded: 'kinsman, now that thou knowest the nature of this disturbance, hast thou the courage once more to encounter it, having me in thy company?' It was natural that I should answer in the affirmative, the rather as I found myself mentally strengthened to the task: 'Then will we,'

proceeded the old man, 'watch together this ensuing night. There is an inward voice which tells me this wicked spirit must give way, not so much to the force of my understanding, as to my courage, which is built upon a firm confidence in God. I feel, too, that it is no rash or criminal undertaking, but a bold and pious duty that I am about to discharge. When I risk body and life to banish the evil spirit who would drive the sons from the ancient inheritance of their fathers, it is in no spirit of presumption or vain curiosity: since, in the firm integrity of mind, and the pious confidence which lives within me, the most ordinary man is and remains a victorious hero. But should it be God's will that the wicked spirit shall have power over me, then shalt thou, kinsman, make it known that I died in honourable Christian combat with the hellish spectre which haunts this place. For thee, thou must keep thyself at a distance, and no ill will befall thee.'

The evening was spent in various kinds of employment; the supper was set as before in the knights' hall; the full moon shone clear through the glimmering clouds; the billows of the sea roared; and the night-wind shook the rattling casements. However inwardly excited, we compelled ourselves to maintain an indifferent conversation. The old man had laid his repeating watch on the table; it struck twelve, — then the door flew open with a heavy crash, and, as on the former night, slow and light footsteps traversed the hall, and the sighs and groans were heard as before. My uncle was pale as death; but his eyes streamed with unwonted fire, and as he stood upright, his left arm dropped by his side and his right uplifted toward heaven, he had the air of a hero in the act of devotion. The sighs and groans became louder and more distinguishable, and the hateful sounds of scratching upon the wall were again heard more odiously than on the former night. The old man then strode forward right towards the condemned door, with a step so bold and

firm that the hall echoed back his tread. He stopped close before the spot where the ghostly sounds were heard yet more and more wildly, and spoke with a strong and solemn tone such as I never heard him before use: 'Daniel! Daniel!' he said, 'what makest thou here at this hour?' A dismal screech was the reply, and a sullen heavy sound was heard, as when a weighty burden is cast down upon the floor. 'Seek grace and mercy before the throne of the Highest!' continued my uncle, with a voice even more authoritative than before, 'there is thy only place of appeal! Hence with thee out of the living world in which thou hast no longer a portion!' It seemed as if a low wailing was heard to glide through the sky and to die away in the roaring of the storm which began now to awaken. Then the old man stepped to the door of the hall and closed it with such vehemence that the whole place echoed. In his speech, in his gestures, there seemed something almost superhuman which filled me with a species of holy fear. As he placed himself in the arm chair, the fixed sternness of his rigid brow began to relax; his look appeared more clear; he folded his hands, and prayed internally. Some minutes passed away ere he said, with that mild tone which penetrates so deeply into the heart, the simple words, 'now, kinsman?' Overcome by horror, anxiety, holy-reverence and love, I threw myself on my knees, and moistened with warm tears the hand which he stretched out to me; the old man folded me in his arms, and, after he had pressed me to his bosom with heartfelt affection, said, with a feeble and exhausted voice, 'now, kinsman, shall we sleep soft and undisturbed!'

The spirit returned no more. It was the ghost — as may have been anticipated — of a false domestic, by whose hand the former baron had been precipitated into the gulf which yawned behind the new wall so often mentioned in the narrative.

The other adventures in the castle of R— sitten are of a different cast, but strongly mark the power of delineating human character which Hoffman possessed. Baron Roderick and his lady arrive at the castle with a train of guests. The lady is young, beautiful, nervous, and full of sensibility,—fond of soft music, pathetic poetry, and walks by moonlight; the rude company of huntsmen by which the baron is surrounded, their boisterous sports in the morning, and their no less boisterous mirth in the evening, is wholly foreign to the disposition of the Baroness Seraphina, who is led to seek relief in the society of the nephew of the justiciary, who can make sonnets, repair harpsichords, sustain a part in an Italian duet, or in a sentimental conversation. In short, the two young persons, without positively designing any thing wrong, are in a fair way of rendering themselves guilty and miserable, were they not saved from the snare which their passion was preparing by the calm observation, strong sense, and satirical hints of our friend the justiciary.

It may therefore be said of this personage, that he possesses that true and honourable character which we may conceive entitling a mortal as well to overcome the malevolent attacks of evil beings from the other world as to stop and control the course of moral evil in that we inhabit, and the sentiment is of the highest order by which Hoffman ascribes to unsullied masculine honour and integrity that same indemnity from the power of evil which the poet claims for female purity:

Some say no evil thing that walks by night  
In fog, or fire, by lake or moorish fen,  
Blue meagre hag, or stubborn unlaid ghost  
That breaks his magic chain at curfew time,

No goblin, nor swart faery of the mine,  
Hath hurtful power o'er true virginity.

What we admire, therefore, in the extracts which we have given is not the mere wonderful or terrible part of the story, though the circumstances are well narrated; it is the advantageous light in which it places the human character as capable of being armed with a strong sense of duty, and of opposing itself, without presumption but with confidence, to a power of which it cannot estimate the force, of which it hath every reason to doubt the purpose, and at the idea of confronting which our nature recoils.

Before we leave the story of *The Entail*, we must notice the conclusion, which is beautifully told, and will recal to most readers who are passed the prime of life, feelings which they themselves must occasionally have experienced. Many, many years after the baronial race of R— had become extinguished, accident brought the young nephew, now a man in advanced age, to the shores of the Baltic. It was night, and his eye was attracted by a strong light which spread itself along the horizon.

'What fire is that before us, postilion?' said I; 'It is no fire,' answered he, 'it is the beacon light of R—sitten.' 'Of R—sitten! He had scarce uttered the words, when the picture of the remarkable days which I had passed in that place arose in clear light in my memory. I saw the baron,—I saw Seraphina,—I saw the strange-looking old aunts,—I saw myself, with a fair boyish countenance, out of which the mother's milk seemed not yet to have been pressed, my frock of delicate azure blue, my hair curled and powdered with the utmost accuracy, the very image of the lover sighing like a furnace, who

tunes his sonnets to his mistress's eye-brows. Amidst a feeling of deep melancholy, fluttered like sparkles of light the recollection of the justiciary's rough jests, which appeared to me now much more pleasant than when I was the subject of them, Next morning I visited the village, and made some inquiries after the baronial steward: 'With your favour, Sir,' said the postilion, taking the pipe out of his mouth, and touching his night-cap, 'there is here no baronial steward; the place belongs to his majesty, and the royal superintendent is still in bed.' On farther questions, I learned that the Baron Roderick von R— having died without descendants, the entailed estate, according to the terms of the grant, had been vested in the crown. I walked up to the castle which lay now in a heap of ruins. An old peasant, who came out of the pine wood, informed me that a great part of the stones had been used to build the beacon-tower; he told me too of the spectre which in former times had haunted the spot, and asserted that when the moon was at the full, the voice of lamentation was still heard among the ruins.

If the reader has, in a declining period of his life, revisited the scenes of youthful interest, and received from the mouth of strangers an account of the changes which have taken place, he will not be indifferent to the simplicity of this conclusion.

The passage which we have quoted, while it shows the wildness of Hoffmann's fancy, evinces also that he possessed power which ought to have mitigated and allayed it. Unfortunately, his taste and temperament directed him too strongly to the grotesque and fantastic, — carried him too far extra moenia flammantia mundi, too much beyond the circle not only of probability but even of possibility, to admit of his composing much in the better style which he might easily have attained. The popular romance, no doubt, has many walks, nor are we at all inclined to halloo the dogs of criticism against

those whose object is merely to amuse a passing hour. It may be repeated with truth, that in this path of light literature, 'tout genre est permis hors les genres ennuyeux', and of course, an error in taste ought not to be followed up and hunted down as if it were a false maxim in morality, a delusive hypothesis in science, or a heresy in religion itself. Genius too, is, we are aware, capricious, and must be allowed to take its own flights, however eccentric, were it but for the sake of experiment. Sometimes, also, it may be eminently pleasing to look at the wildness of an Arabesque painting executed by a man of rich fancy. But we do not desire to see genius expand or rather exhaust itself upon themes which cannot be reconciled to taste; and the utmost length in which we can indulge a turn to the fantastic is, where it tends to excite agreeable and pleasing ideas.

We are not called upon to be equally tolerant of such capriccios as are not only startling by their extravagance, but disgusting by their horrible import. Moments there are, and must have been, in the author's life, of pleasing as well as painful excitation; and the Champagne which sparkled in his glass must have lost its benevolent influence if did not sometimes wake his fancy to emotions which were pleasant as well as whimsical. But as repeatedly the tendency of all overstrained feelings is directed towards the painful, and the fits of lunacy, and the crises of very undue excitement which approaches to it, are much more frequently of a disagreeable than of a pleasant character, it is too certain, that we possess in a much greater degree the power of exciting in our minds what is fearful, melancholy, or horrible, than of commanding thoughts of a lively and pleasing character. The grotesque, also, has a natural alliance with the horrible; for that which is out of nature can be with difficulty reconciled to the beautiful. Nothing, for instance, could be more displeasing to the eye than the palace of that crackbrained Italian prince, which was decorated with every species of monstrous sculptures which a depraved

imagination could suggest to the artist. The works of Callot, though evincing a wonderful fertility of mind, are in like manner regarded with surprise rather than pleasure. If we compare his fertility with that of Hogarth, they resemble each other in extent; but in that of the satisfaction afforded by a close examination the English artist has wonderfully the advantage. Every new touch which the observer detects amid the rich superfluities of Hogarth is an article in the history of human manners, if not of the human heart; while, on the contrary, in examining microscopically the diablerie of Callot's pieces, we only discover fresh instances of ingenuity thrown away, and of fancy pushed into the regions of absurdity. The works of the one painter resemble a garden carefully cultivated, each nook of which contains something agreeable or useful; while those of the other are like the garden of the sluggard, where a soil equally fertile produces nothing but wild and fantastic weeds.

Hoffman has in some measure identified himself with the ingenious artist upon whom we have just passed a censure by his title of 'Night Pieces *after the manner of Callot*', and in order to write such a tale, for example, as that called *The Sandman*, he must have been deep in the mysteries of that fanciful artist, with whom he might certainly boast a kindred spirit. We have given an instance of a tale in which the wonderful is, in our opinion, happily introduced, because it is connected with and applied to human interest and human feeling, and illustrates with no ordinary force the elevation to which circumstances may raise the power and dignity of the human mind. The following narrative is of a different class:

half horror and half whim,  
Like fiends in glee, ridiculously grim.

Nathaniel, the hero of the story, acquaints us with the circumstances of his life in a letter addressed to Lothair, the brother of Clara; the one being his friend, the other his betrothed bride. 'The writer is a young man of a fanciful and hypochondriac temperament, poetical and metaphysical in an excessive degree, with precisely that state of nerves which is most accessible to the influence of imagination. He communicates to his friend and his mistress an adventure of his childhood. It was, it seems, the custom of his father, an honest watchmaker, to send his family to bed upon certain days earlier in the evening than usual, and the mother in enforcing this observance used to say, 'To-bed, children, *the Sandman* is coming! In fact, on such occasions, Nathaniel observed that after their hour of retiring, a knock was heard at the door, a heavy step echoed on the staircase, some person entered his father's apartments, and occasionally a disagreeable and suffocating vapour was perceptible through the house. This then was the Sandman; but what was his occupation, and what was his purpose? The nursery-maid being applied to, gave a nursery-maid's explanation, that the Sandman was a bad man, who flung sand in the eyes of little children who did not go to bed. This increased the terror of the boy, but at the same time raised his curiosity. He determined to conceal himself in his father's apartment and wait the arrival of the nocturnal visitor; he did so, and the Sandman proved to be no other than the lawyer Copelius, whom he had often seen in his father's company. He was a huge left-handed, splay-footed sort of personage, with a large nose, great ears, exaggerated features, and a sort of ogre-like aspect, which had often struck terror into the children before this ungainly limb of the law was identified with the terrible Sandman. Hoffmann has given a pencil sketch of this uncouth figure, in which he has certainly contrived to represent something as revolting to adults as it might

be terrible to children. He was received by the father with a sort of humble observance; a secret stove was opened and lighted, and they instantly commenced chemical operations of a strange and mysterious description, but which immediately accounted for that species of vapour which had been perceptible on other occasions. The gestures of the chemists grew fantastic, their faces, even that of the father, seemed to become wild and terrific as they prosecuted their labours; the boy became terrified, screamed and left his hiding-place; — was detected by the alchemist, for such Copelius was, who threatened to pull out his eyes, and was with some difficulty prevented by the father's interference from putting hot ashes in the child's face. Nathaniel's imagination was deeply impressed by the terror he had undergone, and a nervous fever was the consequence, during which the horrible figure of the disciple of Paracelsus was the spectre which tormented his imagination.

After a long interval, and when Nathaniel was recovered, the nightly visits of Copelius to his pupil were renewed, but the latter promised his wife that it should be for the last time. It proved so, but not in the manner which the old watchmaker meant. An explosion took place in the chemical laboratory which cost Nathaniel's father his life; his instructor in the fatal art, to which he had fallen a victim, was nowhere to be seen. It followed from these incidents, calculated to make so strong an impression upon a lively imagination, that Nathaniel was haunted through life by the recollections of this horrible personage, and Copelius became in his mind identified with the evil principle.

When introduced to the reader, the young man is studying at the university, where he is suddenly surprised by the appearance of his old enemy, who now personates an Italian or Tyrolese pedlar, dealing in optical glasses and such trinkets, and, although dressed

according to his new profession, continuing under the Italianized name of Giuseppe Coppola to be identified with the ancient adversary. Nathaniel is greatly distressed at finding himself unable to persuade either his friend or his mistress of the justice of the horrible apprehensions which he conceives ought to be entertained from the supposed identity of this terrible jurisconsult with his double-ganger the dealer in barometers. He is also displeased with Clara, because her clear and sound good sense rejects not only his metaphysical terrors, but also his inflated and affected strain of poetry. His mind gradually becomes alienated from the frank, sensible, and affectionate companion of his childhood, and he grows in the same proportion attached to the daughter of a professor called Spalanzani, whose house is opposite to the windows of his lodging. He has thus an opportunity of frequently remarking Olympia as she sits in her apartment; and although she remains there for hours without reading, working, or even stirring, he yet becomes enamoured of her extreme beauty in despite of the insipidity of so inactive a person. But much more rapidly does this fatal passion proceed when he is induced to purchase a perspective glass from the pedlar, whose resemblance was so perfect to his old object of detestation. Deceived by the secret influence of the medium of vision, he becomes indifferent to what was visible to all others who approach Olympia,—to a certain stiffness of manner which made her walk as if by the impulse of machinery,—to a paucity of ideas which induced her to express herself only in a few short but reiterated phrases,—in short, to all that indicated Olympia to be what she ultimately proved, a mere literal puppet, or automaton, created by the mechanical skill of Spalanzani, and inspired with an appearance of life by the devilish arts we may suppose of the alchemist, advocate, and weather-glass seller Copelius, alias Coppola. At this extraordinary and melancholy truth the enamoured Nathaniel arrives by witnessing a dreadful quarrel between the two imitators of Prometheus, while disputing

their respective interests in the subject of their creative power. They uttered the wildest imprecations, and tearing the beautiful automaton limb from limb, belaboured each other with the fragments of their clock-work figure. Nathaniel, not much distant from lunacy before, became frantic on witnessing this horrible spectacle.

But we should be mad ourselves were we to trace these ravings any farther. The tale concludes with the moon-struck scholar attempting to murder Clara by precipitating her from a tower. The poor girl being rescued by her brother, the lunatic remains alone on the battlements, gesticulating violently and reciting the gibberish which he had acquired from Copelius and Spalanzani. At this moment, and while the crowd below are devising means to secure the maniac, Copelius suddenly appears among them, assures them that Nathaniel will presently come down of his own accord, and realizes his prophecy by fixing on the latter a look of fascination, the effect of which is instantly to compel the unfortunate young man to cast himself headlong from the battlements.

This wild and absurd story is in some measure redeemed by some traits in the character of Clara, whose firmness, plain good sense and frank affection are placed in agreeable contrast with the wild imagination, fanciful apprehensions, and extravagant affection of her crazy-pated admirer.

It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are not the visions of a poetical mind, they have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient; they are the feverish dreams of a light-headed patient, to which, though they may sometimes excite by their peculiarity, or surprise by their oddity, we never feel disposed to yield more than momentary attention. In fact, the inspirations of Hoffmann so often

resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism; and while we acknowledge that with a steadier command of his imagination he might have been an author of the first distinction, yet situated as he was, and indulging the diseased state of his own system, he appears to have been subject to that undue vividness of thought and perception of which the celebrated Nicolai became at once the victim and the conqueror. Phlebotomy and cathartics, joined to sound philosophy and deliberate observation, might, as in the case of that celebrated philosopher, have brought to a healthy state, a mind which we cannot help regarding as diseased, and his imagination soaring with an equal and steady flight might have reached the highest pitch of the poetical profession.

The death of this extraordinary person took place in 1822. He became affected with the disabling complaint called *tabes dorsalis*, which gradually deprived him of the power of his limbs. Even in this melancholy condition he dictated several compositions, which indicate the force of his fancy, particularly one fragment entitled *The Recovery*, in which are many affecting allusions to the state of his own mental feelings at this period; and a novel called *The Adversary*, on which he had employed himself even shortly before his last moments. Neither was the strength of his courage in any respect abated; he could endure bodily agony with firmness, though he could not bear the visionary terrors of his own mind. The medical persons made the severe experiment whether by applying the actual cautery to his back by means of glowing iron, the activity of the nervous system might not be restored. He was so far from being cast down by the torture of this medical martyrdom, that he asked a friend who entered the apartment after he had undergone it, whether he did not smell the roasted meat. The same heroic spirit

marked his expressions, that 'he would be perfectly contented to lose the use of his limbs, if he could but retain the power of working constantly by the help of an amanuensis'. Hoffmann died at Berlin, upon the 25th June, 1822, leaving the reputation of a remarkable man, whose temperament and health alone prevented his arriving at a great height of reputation, and whose works as they now exist ought to be considered less as models for imitation than as affording a warning how the most fertile fancy may be exhausted by the lavish prodigality of its possessor.