

El hombre de la arena **de E. T. A. Hoffman:** **una lectura semiótica** Mireya Fernández Merino

Resumen

El presente análisis del cuento de E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena* parte de los postulados tradicionales de la semiótica greimasiana, así como de los expuestos junto a J. Fontanille en su obra *Semiótica de las pasiones*. La aproximación semiótica permite dar cuenta del juego de oposiciones presentes en este texto del romanticismo alemán: razón/emoción, realidad/imaginación, así como de la specularidad sobre la que se construye el discurso narrativo.

Palabras clave: romanticismo - semiótica - literatura alemana - specularidad.

Abstract

The analysis of the shortstory «Sandman», by E. T. A. Hoffman, is based on the traditional principles of semiotics, especially those exposed by Greimas in his books, as well as the ones discussed in *Semiotic of the passions*, written together to J. Fontanille. The semiotic approximation to the text, allows to analyze the oppositions that characterizes this exemple of the German Romantic literature, and the specularity that builds the narrative discourse.

Keywords: Romanticism - Semiotic-German literature - specularity.

*En la pantalla de la subjetividad la
mirada inscribe una versión del
mundo; hace de esa pantalla un
mundo que, en sus vertientes
perceptiva o creadora, recibe, con
Kant, el nombre de lo imaginario.*

VÍCTOR BRAVO

El cuento *El hombre de la arena* del escritor alemán E. T. A. Hoffmann, es la representación del espíritu romántico que, desde el siglo XVIII, irrumpe y pervive hasta nuestros días, pues el romanticismo más que un movimiento que se pueda encasillar entre fechas precisas, es una manera de ver y sentir el mundo, una cosmovisión anclada en el sentimiento que reacciona frente a esa otra que pretende su conceptualización a través de esquemas pragmáticos y empíricos. El principio romántico representa uno de los dos polos de la dicotomía romanticismo-realismo, idealismo-positivismo, imaginación-razón. El ser humano se debate entre los extremos de esa dualidad, movimiento oscilante que por instantes se detiene en uno u otro polo.

La creación romántica surge entonces desde los pliegues que el sentido esconde, nace de la dualidad para denunciar la existencia de otros mundos alternos que transgreden los límites de la razón. Con el romanticismo el arte reafirma su autonomía, su razón de ser, la

creación de sus propios mundos; finalidad que trasciende el carácter mimético del arte y estatuye su valor óntico. Por ello, la primacía del sujeto, de lo subjetivo frente a lo objetivo, la exaltación de la imaginación como principio rector, frente al reduccionismo de la lógica y la razón.

La poética del romanticismo se construye de esta manera a partir de aquellos elementos que permiten el surgimiento de la alteridad, su irrupción en el mundo del día a día: el sueño, la pesadilla, la utopía, el infierno, el sentido y sin sentido de lo uno y de lo otro; en otras palabras, lo fantástico.

En el caso de *El hombre de la arena* el elemento fantástico irrumpe en el relato a partir de la junción del horror y la locura, del amor y el desengaño. La historia de Nataniel, el joven poeta que sucumbe ante sus terrores y angustias, permite la elaboración de ese tema romántico por excelencia, el mito del artista tocado por la divinidad como escape a la visión pragmática del mundo.

En este caso, la poesía no redime al artista del mundo regido por jerarquías y razonamientos. Por el contrario, Hoffmann desarrolla en este cuento la caída del poeta ante una sociedad de argumentos y estructuras racionales y, simultáneamente, ante el sino de un destino que determina el ser y el hacer del individuo impidiendo toda trascendencia, pues el conocimiento supremo se encuentra vedado, fuera del alcance del ser humano, inclusive para aquel tocado por las musas de la imaginación; la verdad pertenece al mundo de los dioses.

El espíritu romántico y el cuestionamiento de su propia trascendencia cobran vida a lo largo de este cuento. El relato representa al mismo tiempo la historia del personaje y la reflexión acerca de la creación poética. La obra se crea y se mira a sí misma simultáneamente, en ese hacer creativo-reflexivo de la obra que es la escritura.

Intentaremos dar cuenta de ese doble hacer de esta obra literaria a partir de la lectura semiótica del texto; construir una nueva mirada, la de la semiótica narrativa, y con ella acceder al sentido de la obra.

La lectura nos permite percibir la existencia de dos planos dentro del cuento: uno representado por la historia de Nataniel y otro por las reflexiones que

introduce el narrador. El primero es narrado en primera persona por un narrador homodiegético, el joven Nataniel, que cuenta las causas de su temor. A partir de esta historia, se elabora en el discurso narrativo un segundo plano en el que un narrador heterodiegético da cuenta del proceso de creación del relato de la historia de Nataniel y reflexiona acerca del mismo.

El relato comienza con ese primer plano narrativo, la historia de Nataniel, su estado de desazón, su necesidad de comunicar a su amigo Lotario su angustia ante la presencia del vendedor de barómetros y la relación de esta sensación con los hechos del pasado que rodean su infancia. Esta parte representa el inicio de una primera macrosecuencia dentro de la historia del joven Nataniel.

Esta macrosecuencia se ve interrumpida por una segunda macrosecuencia que está constituida por la infancia de Nataniel, la cual representa una analepsis dentro de la historia que permite comprender el origen de los temores del joven. Esta macrosecuencia se puede dividir en las siguientes secuencias: reunión familiar, el temor ante el hombre de la arena, el deseo de descubrir quién es el hombre de la arena, el abogado Coppelius es el hombre de la arena, Nataniel descubierto al ver el experimento que

realizan su padre y Coppelius, muerte del padre.

Una tercera macrosecuencia la conforma la carta que Clara le escribe a Nataniel, respondiendo a lo contado por éste en su carta a Lotario. Una cuarta macrosecuencia está representada por la estadía de Nataniel con su familia cuyas secuencias están dadas por su inquietud y desazón, la escritura del poema, la pelea y posterior reconciliación con Clara.

La quinta macrosecuencia podemos denominarla la del enamoramiento, la cual se estructura sobre las siguientes secuencias: el regreso de Nataniel a la universidad, el encuentro con el vendedor de barómetros, Coppola; su amor por Olimpia; el descubrimiento de que Olimpia es una autómata; su ataque de locura. Una sexta macrosecuencia estaría formada por el regreso de Nataniel a su casa y su posterior muerte, está conformada por las secuencias del descanso y recuperación de Nataniel en casa de la madre; la mudanza y visita al campanario del pueblo; el ataque de locura; el rescate de Clara por su hermano; la visión de Coppelius entre la muchedumbre; la muerte de Nataniel al lanzarse del campanario.

El hilo conductor del relato se rompe por segunda vez al introducirse, como precisamos anteriormente, un se-

gundo plano narrativo. En esta macrosecuencia, el narrador se dirige al lector para dar cuenta de la dificultad del proceso de creación, de la imposibilidad de comunicar las emociones y los sentimientos, de convertir las imágenes en palabras.

Luego de dar cuenta de los grandes bloques que estructuran el cuento, podemos comenzar el análisis del relato. Al inicio de la narración, se presenta un sujeto de estado en conjunción con un objeto. Nataniel está intranquilo, lleno de un profundo espanto, ha perdido la paz y la tranquilidad por los hechos que le han ocurrido y siente que «*Torvos presentimientos de un destino amenazador y fatal se ciernen sobre mí como negros nubarrones, impidiendo que penetre un rayo de sol [...]*» (1991:37)¹. Tenemos así a un sujeto de estado, Nataniel, en conjunción con un objeto, el espanto.

Se evidencia un estado disfórico por parte del sujeto de estado, ante una situación virtual —el destino que aparece como amenazador—, que mantiene a nuestro sujeto en estado de desequilibrio. Este estado del sujeto, producido por un acontecimiento que permanece todavía desconocido para el lector, se nutre de recorridos figurativos de «el desequilibrio»: tremenda impresión/trastornado mi vida/desperado, y de «la locura»: vida de loco/visionario chiflado. Este es-

tado es provocado por el encuentro de Nataniel con un vendedor de barómetros el cual es descrito como «*aquel malvado traficante*» (1991: 40). Se dibuja así la figura del oponente dentro del programa narrativo.

Este estado del sujeto lo lleva a querer transmitir su angustia. Encontramos a Nataniel escribiéndole a su amigo Lotario su sentir y explicándole los antecedentes de su vida que pueden explicar el estado actual de su locura. Así, el personaje de Nataniel se vuelve sujeto operador de un programa operativo: querer comunicar sus emociones, escribir una carta. En el relato se rompe, como se mencionó al comienzo, el orden lineal de la narración y a partir de una analepsis externa se cuentan los acontecimientos que marcaron a Nataniel en su infancia.

En la segunda macrosecuencia del relato, nos encontramos con la narración de la vida de Nataniel durante su infancia y la trágica muerte de su padre. La primera secuencia relata la vida cotidiana de la familia. El paso a ese tiempo anterior se marca con la frase temporal «*En aquel entonces [...]*» (1991: 40). La descripción se ve caracterizada por acciones que se centran en las costumbres de la familia, las cuales, más que constituir acciones que produzcan el avance de los acontecimientos dentro del relato, pueden consi-

derarse como expansiones figurativas que contribuyen a recrear el ambiente: los niños ven al padre sólo durante la cena/ la familia se reúne alrededor de la mesa donde trabajaba el padre/ el padre fumaba pipa/el niño le prende la pipa cuando ésta se apaga/el padre relata historias.

Nos encontramos ante un estado inicial de equilibrio. Este estado inicial se puede representar como un estado de conjunción en el que Nataniel y la familia son el sujeto de estado (S1) en unión con el objeto (O1) reunión y armonía familiar.

La configuración discursiva de «lo familiar» se construye a partir de esas acciones que se vuelven cotidianas: reunirse alrededor de la mesa/ contar historias/irse a la cama ante la frase de la madre: «Niños viene el hombre de la arena» Se inicia también el recorrido figurativo de «lo desconocido» en relación con ciertas noches y la tristeza de la madre y el malhumor del padre. La figura de este último se ve marcada por la distancia, pues sólo «*solíamos ver a nuestro padre más que a las horas de comer [...]*» (1991: 40) y se desaparecía de la vista de los niños «*como envuelto en una espesa niebla*» (1991: 40), mientras fumaba su pipa.

Comienza a construirse en el relato la configuración de «lo otro» bajo el reco-

ruido figurativo de «lo desconocido» que comienza a enriquecerse además con la figura del hombre de la arena: unos pasos pesados, aquel rumor fantástico que lleva a nuestro personaje Nataniel-niño a preguntar: «¿Quién es ese hombre de la arena que siempre nos obliga a salir de la habitación de papá?» (1991: 41).

La presencia del hombre de la arena da paso a un nuevo sujeto que rompe el equilibrio inicial de armonía y origina la ruptura, pues su presencia impide que la familia siga reunida; S3 representa al hombre de la arena que produce ese estado de disjunción con el objeto por parte del sujeto S2 que es Nataniel y su familia.

La explicación de la madre acerca del personaje: «cuando digo que viene el hombre de la arena, únicamente quiero decir que tenéis sueño y que cerréis los ojos como si os hubieran echado arena.» (1991: 41); su respuesta racional y objetiva no convence al personaje que, por el contrario, refuerza sus fantasías infantiles y considera el comentario de la madre como simple estrategia para no despertar temor ante semejante ser. Se inicia así la oposición principal razón/imaginación que se va a desarrollar a lo largo del relato.

La comunicación participativa de la madre al hijo, su explicación de la metáfora, no produce la transformación. La curiosidad del personaje por conocer

quién es el hombre de la arena que visita ciertas noches la habitación de su padre, lleva al sujeto de estado a convertirse en un sujeto que busca obtener una competencia, la del saber. Surge una nueva secuencia en la que Nataniel primero pregunta a la anciana que cuida a su hermana acerca del misterioso hombre de la arena. La respuesta refuerza las fantasías del niño a partir de lo que se constituye como un saber popular enraizado en lo fantástico, el hombre de la arena es «un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos, los encierra en un saco y se los lleva a la luna para que sirvan de alimento a sus hijos [...]» (1991: 41).

Lo fantástico de la historia sirve de elemento de represión: obligar a los niños a irse a la cama. La norma busca legitimarse a través de una prohibición que se enmarca dentro de lo fantástico y lo siniestro. La explicación racional de la madre, en el relato, se opone a la versión dada por la vieja sirvienta, se manifiesta la oposición racionalidad/imaginación, desplazando la segunda a la primera, pues el sujeto ante ese primer intento de convertirse en un sujeto del saber, refuerza su lado imaginativo y su temor ante el misterioso personaje. El recorrido figurativo de «el temor» comienza a desarrollarse en el relato paralelamente al de «el

hombre de la arena» que se carga de figuras de contenido negativo: aspecto horrible/terrible aparición/fantasma terrible/odioso espectro/misterio/fabuloso hombre de la arena; las cuales acompañan las sensaciones del personaje que se manifiestan en el relato a partir de verbos cuyo contenido semántico se relaciona con la emoción: me estremecía de espanto/me atormentaba/me espantaba. La fantasía ligada a la mente infantil se refuerza en el relato:

«El hombre de arena me conducía a la esfera de lo maravilloso, de lo fantástico, idea que tan fácilmente germina en el cerebro de los niños. Nada me agradaba tanto como oír o leer cuentos de espíritus, de hechiceros y de duendes; pero a todo esto, se anteponía el hombre de la arena, cuya imagen dibujaba yo con yeso o carbón en las mesas, en los armarios y en las paredes, representándolo bajo las figuras más extrañas y horribles». (1991: 44)

La siguiente secuencia constituye el segundo elemento dentro de la búsqueda de competencia del sujeto por el saber. La marca temporal «*Cuando tuve diez años [...]*» permite el paso de un acontecimiento a otro. La curiosidad sentida anteriormente ha ido creciendo lo que impulsa a Nataniel a tener valor y tratar de conocer al hombre de la arena en sus visitas nocturnas a la casa. La cu-

riosidad produce la búsqueda de la competencia (querer ver) que adquiere el sujeto de estado para lograr convertirse en un sujeto del poder hacer; en este caso, el atreverse a enfrentar el miedo y conocer al hombre de la arena: deslizarse por los pasillos y ante el fracaso de esta tentativa, esconderse finalmente en la habitación de su padre.

Las acciones que conducen a la transformación de un sujeto modal en sujeto del hacer dan cuenta de la secuencia en la que Nataniel se esconde en el armario del padre: abrí suavemente la puerta del gabinete de mi padre/me oculté en un armario/me atrevo a entreabrir la cortina con precaución. El saber se logra al reconocer el sujeto a «*Aquel ser terrible que tanto me espantaba es el viejo abogado Coppelius que come algunas veces en casa.*» (1991: 45)

La descripción del personaje se construye sobre recorridos figurativos que dan cuenta de su cuerpo y vestimenta. Cuerpo: hombre alto/cabeza disforme/rostro apergaminado y amarillento/cejas grises muy pobladas/ojos de gato/nariz larga que se encorva/boca algo torcida/dientes apretados. Vestimenta: levita de color gris cortada a la antigua/chaleco y calzón del mismo estilo/medias negras/zapatos de hebillas/peluca pequeña/corbata raída. Pero la imagen que se enfatiza

es la de «*sus largos dedos huesudos y velludos [...] hasta el punto que no podíamos comer nada de lo que él tocaba*» (1991: 45). Lo desagradable del personaje se ve reforzado por su hacer: tocar los pedazos de pastel y acercarse el vasito de vino con azúcar a los labios, destinados a los niños.

La presencia de Coppélius rompe el equilibrio de la familia, así como el hombre de la arena rompe el disfrute infantil junto a sus padres. La alegría de la madre se convertía en tristeza profunda y el padre se comportaba «*como si estuviera ante un ser superior [...]*» (1991: 49). Las imágenes en la mente infantil se trasponen. La visión del abogado y la del hombre de la arena se vuelven una.

«Cuando al fin vi a Coppélius me imaginé que este odioso personaje no podía ser otro sino el hombre de la arena, pero en vez de ser el de los cuentos infantiles, aquel espantajo que tenía niños en un nido en la luna... ¡no! veía en él algo satánico e infernal, que debía atraer sobre nosotros alguna terrible desgracia». (1991: 49)

El programa narrativo [PN] del querer ver, rasgar el velo del misterio, por parte de Nataniel constituye el programa narrativo base de la macrosecuencia infancia de Nataniel. La performance de este sujeto operador se ve sancionada. Nataniel es descubierto pues el temor que le invade ante la visión del experi-

mento que realiza el padre junto a Coppélius lo delata. La figura del padre se carga de recorridos que lo asemejan al siniestro personaje de Coppélius. El padre tiene una expresión extraña/facciones crispadas/dolor íntimo/algo diabólico y odioso. El castigo físico al ser descubierto proviene de Coppélius quien intenta quemarle los ojos con carbones encendidos y es el padre el que evita, gracias a la súplica, el castigo. La performance conlleva, sin embargo, una sanción: la pérdida del sentido y el desequilibrio manifestado discursivamente en la enfermedad por el miedo y el terror.

El PN del querer saber de Nataniel se asemeja a la búsqueda del saber oculto del padre. Ambos buscan apropiarse del conocimiento que le permita acceder al saber que trasciende lo visible: en el caso de Nataniel, conocer al hombre de la arena y penetrar en el mundo de la imaginación, en el caso del padre poseer el saber de la vida. Mientras que el programa narrativo del hijo (PN1) se mantiene en el plano de la virtualidad (ver) operado por un mandador o manipulador, en este caso la curiosidad de Nataniel, el programa narrativo del padre (realizar el experimento) alcanza el plano de la actualización, pues ésta es operada por un conjuntor que otorga el saber y el poder, en este programa narrativo la figura de Coppélius que, a su vez, representa la

realización, el sujeto realizado como sujeto del antiprograma del PN1 (Greimas y Fontanille, 1994:124). La sanción dentro del programa narrativo del padre no queda a nivel virtual en el plano físico como en el programa narrativo del hijo, sino que se realiza, pues el padre muere por una explosión cuando estalla el experimento.

Los programas narrativos del padre y del hijo se superponen. Se compare el mismo objeto de valor: el conocimiento y su búsqueda; por ello se puede observar la semejanza en las diferentes fases (ver diagrama).

La sanción de cada uno de los programas corresponde a su participación como sujetos operadores de un hacer: la enfermedad del niño, en el plano de la virtualidad; la muerte del padre, en el plano de la realización.

El programa narrativo de la infancia (PN1) representa la competencia que adquiere el sujeto, Nataniel. Es un programa operativo de uso, pues es, a través

de él, que se adquiere la competencia; en este caso la competencia es un estado de perturbación al producir un sujeto en disjunción con el objeto que es el padre y la armonía familiar. El estado inicial no se recupera, el desequilibrio afecta tanto al sujeto S2, Nataniel y su familia, como al sujeto S1, Nataniel.

La narración continúa con las cartas de Clara y la segunda carta de Nataniel, retomando así el estado inicial del relato. La carta de Clara representa la sanción tanto de los hechos ocurridos en la infancia de Nataniel, como del estado de perturbación de éste por su encuentro con el vendedor de barómetros, Coppola. La operación cognoscitiva que se establece a partir de este sujeto es una operación doble: la primera de tipo persuasivo, pues Clara trata de que el sujeto operador del PN1, Nataniel, acepte (hacer creer) el estatuto de veridicción sobre el enunciado de estado (Groupe D'Entrevernes, 1976), el cual está basado sobre la segunda operación cognoscitiva, la interpreta-

Padre

MANIPULACIÓN: descubrir lo oculto
 COMPETENCIA: querer saber
 PERFORMANCE: experimentar con la vida
 SANCIÓN: muerte

Hijo

MANIPULACIÓN: descubrir quién es el hombre de arena
 COMPETENCIA: querer ver
 PERFORMANCE: conocer al hombre arena
 SANCIÓN: enfermedad

ción que Clara realiza sobre las acciones del PN1, su evaluación racional del miedo de Nataniel, su temor a Coppelius y la causa de la muerte del padre.

«Las entrevistas nocturnas de Coppelius con tu padre no tenían seguramente más objeto que el de practicar operaciones de alquimia, tu madre se afligía porque este trabajo debía ocasionar gastos muy grandes sin producir nunca nada, y, por otra parte, tu padre, absorbido por la engañosa pasión investigadora, descuidaba los asuntos de su casa y la atención de su familia». (1991: 56)

El discurso de la sanción se estructura sobre la configuración discursiva de la «razón» pues la carta de Clara se estructura sobre un ordenamiento de causa/efecto: por eso/seguramente/porque/por otra parte/debido a, propio de un discurso argumentativo, contrastando con el discurso valorativo de la carta de Nataniel, la cual se estructura como discurso narrativo, cargado de descripciones y acciones que se tiñen del sentir del sujeto.

La carta de Clara pretende persuadir a Nataniel de que sus temores son producto de la imaginación infantil. El nacer de este sujeto de la sanción por una parte (PN1) y de la manipulación por otra (PN2), representa lo que Greimas y Fontanille llaman una operación de «*convencer*» cuyo hacer consistirá en «*una serie de pasos, situados en el plano cognitivo,*

enfocados a la victoria, pero una victoria completa, aceptada y compartida por el 'vencido' que se transformará en 'convencido'.» (1994:142). Sin embargo, la manipulación no se lleva a cabo. Al igual que en el PN1 en que la madre busca a través de una comunicación participativa convencer a Nataniel de no tener miedo, así Clara intenta disipar los temores del joven respecto a las figuras de Coppelius y Coppola. La inquietud persiste en uno y otro programa.

La segunda carta de Nataniel en respuesta a la carta que equivocadamente llega a manos de Clara representa la bisagra que permite pasar del PN1 niñez al programa narrativo PN2 de la juventud. El embrague se realiza cuando el sujeto operador del PN1 reafirma el estado inicial con que se inicia el relato volviendo a situarse dentro de la misma coordenada espacio temporal. El estado de perturbación pareciera superado, Nataniel afirma, luego de mostrar cierta contrariedad por el equívoco de la carta, que el traficante de barómetros Coppola y el abogado Coppelius no son la misma persona y que está tomando lecciones con un profesor de física llamado Spalanzani. En una de sus visitas ve la imagen de una mujer bella cuyas pupilas carentes de mirada despiertan asombro y temor en nuestro personaje. Se establece así una nueva situación inicial, en la que nueva-

mente la perturbación aparece pues Nataniel no logra «borrar de mi mente la impresión que hace en mí el maldito rostro de Coppélius» (1991: 59) y que se refuerza a medida que avanza la narración.

El sujeto de estado de este nuevo programa se va caracterizando por recorridos figurativos de «la negatividad»: carácter comenzó a ensombrecerse/furioso al ver que no le comprendían/se encerraba en su habitación; y de «el temor»: se quejaba de ver sin cesar el rostro de Coppélius/le atormentaba el presentimiento de que Coppélius destruiría su amor/espantosas imágenes le angustiaban y presagiaban la destrucción.

Nuevamente el sujeto de estado (S2) busca comunicar su angustia, esta vez no a través de la escritura de la carta, sino de un poema. El poema sintetiza el programa narrativo PN1 y anticipa el desenlace del PN2, pues se repiten las mismas imágenes:

PN1: hornillo/llama azulada/cabezas humanas sin ojos/carbones encendidos ojos, ojos de niño.

Poema: llamas de horno ardiente/ ojos saltaban como chispas sangrantes/ bellos ojos de Clara/muerte.

PN2, desenlace final: horno de fuego/bellos ojos/saltar al vacío.

Clara volverá a emitir la sanción sobre ese querer-hacer, en esta oportuni-

dad la composición del poema y reafirmará la imposibilidad de Nataniel de poder comunicar sus sentimientos a través de la palabra.

El programa narrativo PN2 se va a estructurar sobre los mismos actantes del programa narrativo PN1. De nuevo el sujeto de estado S1, Nataniel, quiere ver, sólo que esta vez el objeto no será el descubrir al hombre de la arena sino a Olimpia. El objeto O2 se va conformando bajo recorridos figurativos de «la belleza»: mujer alta/bien proporcionada; «la frialdad»: ojos fijos como muertos/ mano helada como la de un muerto/ labios helados; «la rigidez»: ligero arqueamiento de talle/especie de rigidez/rigidez rítmica/rígida Olimpia; «lo mecánico»: paso tiene extraña medida/movimiento parece deberse a extraño mecanismo/ canta y toca al compás como si fuera una máquina; «la autómata»: hermosa estatua/una muñeca/una figura de cera/ una muñeca de madera/un maniquí. Se va conformando, de esa manera, una configuración de «no vida» en el relato.

En tres secuencias sucesivas, el sujeto buscará entrar en posesión con el objeto. El estado de euforia marcará la progresión de las acciones en el relato. En este caso, el ver no estará dado solamente por la visión de los ojos de Nataniel, sino por la ayuda de un largavista. Así como la curiosidad marcó el estado de euforia en

el PN1 que impulsa el querer conocer al hombre de la arena, así el enamoramiento impulsará el encuentro con Olimpia. Una serie de programas narrativos de uso se van dando. El objeto de deseo 02, Olimpia, es el mismo en todos ellos; el sujeto S2 buscar ese objeto de deseo a partir de un querer ver/querer bailar/querer estar.

Tenemos que el relato da cuenta de una disposición pasional por parte del sujeto S2, entre la adquisición de la competencia clásica y la performance (Greimas y Fontanille, 1994:124). El sujeto es descrito como un sujeto de estado desesperado/poseído de una especie de delirio/extasiado/deslumbrado/excitado. Se produce un despliegue narrativo en que el sujeto enamorado proyecta todo su sentimiento en el objeto creándose así una representación, un simulacro de la escena actancial y modal que caracteriza a la pasión y que se dibuja bajo la forma de un trayecto existencial. Nataniel sólo logra ver su propia pasión reflejada en los ojos de Olimpia. Por ello, las secuencias se construyen sobre el eje del parecer:

«le pareció como si los ojos de Olimpia irradiasen pálidos rayos de luna». (1991: 71)

«le pareció que ella le miraba con miradas anhelantes [...]» (1991: 74)

«le parecía que Olimpia le hablaba en su interior [...]» (1991:79)

Eso permite comprender, entre otras cosas, parafraseando a Greimas y Fontanille (1994:125), que la pasión aparezca frecuentemente en el despliegue narrativo como una escapada delante de la performance: una vez manipulado, o persuadido, o vuelto apto, el sujeto apasionado se refugia o se encuentra arrastrado por su imaginario, antes de renunciar a la acción o precipitarse en ella. En este caso, el sujeto S2, Nataniel, se entrega a ese hacer que lo acerque a la posesión del objeto, su amada Olimpia. Sintetizando las fases que conforman el PN2 encontramos:

MANIPULACIÓN: el deseo, el delirio, la desesperación.

COMPETENCIA: querer ver, querer bailar, querer estar.

PERFORMANCIA: estar con Olimpia.

SANCIÓN: opinión de Segismundo. Locura.

La sanción recaerá nuevamente sobre dos aspectos: uno, el plano somático, manifestado en el desequilibrio mental, el estado de locura de Nataniel al ver que su amada es una muñeca, y otro, en el plano cognoscitivo a través de las palabras de Segismundo que, al igual que el sujeto de la sanción del PN1, Clara, buscará convencer, persuadir al sujeto operador sobre el objeto de valor. La diferencia se marca en que mientras en el PN1 de la infancia, Nataniel es un sujeto del mirar

cuya sanción es la posible pérdida de los ojos que el padre evita, en el PN2, la enfermedad física da paso a la enfermedad psicológica y luego a la muerte, pues el PN2 se cierra con el regreso de Nataniel a su casa y la pérdida de la cordura al observar a Clara a través del largavista y contemplar la figura de Coppelius entre la muchedumbre.

El programa narrativo PN1, búsqueda de competencia del querer ver en el que el sujeto S1 no logra la competencia —el querer—, ver produce un estado de desequilibrio en el sujeto de estado S1, Nataniel, es el programa de uso de un programa narrativo PN2 de la performance en que el sujeto S2, que es el mismo sujeto del PN1, no logra poder-ser. La transformación de ese sujeto de estado conjunto con el objeto (el espanto) no se logra, pues el sujeto permanece en un estado de desequilibrio desde el inicio hasta el final del relato. El descubrir el secreto: Coppelius es el hombre de la arena y ver a la autómatas que es Olimpia y con ello el acceder como el padre a un objeto de valor cognoscitivo, es sancionado con la locura y la muerte.

Surge en el relato un tercer programa narrativo PN3 que es el programa del narrador-enunciador, en el que el narrador heterodiegético, se introduce en el discurso narrativo para evaluar la historia

de Nataniel y, a partir de ella, el hecho de la creación. Este sujeto se presenta como un sujeto de estado en conjunción con un objeto, la imaginación. La sensación de lo fantástico es el hacer persuasivo que lleva al narrador a querer contar la historia de Nataniel y transmitir al lector la misma sensación. El programa narrativo de escribir, programa operador del escritor, se convierte paralelamente en un programa persuasivo de participación comunicativa con el lector al querer transmitir a este último la posibilidad de experimentar, a través de la escritura, la misma sensación que tiene el escritor.

El discurso del narrador se caracteriza por la pregunta en voz alta, el diálogo con el lector para hacerlo partícipe de lo que siente y piensa acerca de los sentimientos y la manera de expresarlos en palabras. El querer-hacer del narrador se va configurando sobre recorridos figurativos de «el deseo»: querer expresar/deseo expresar; y el de «la búsqueda»: buscar/baluceas/titubeas. Sin embargo, ese querer-hacer se convierte en un no poder-hacer: *«Tuve la sensación de que no reflejaba en lo más mínimo el colorido de las imágenes que veía en mi interior»* (1991: 61).

Las palabras que el narrador dirige al lector para invitar a la reflexión acerca del hacer creativo del artista, específica-

mente del escritor, se convierten, al final de la macrosecuencia, en sanción acerca de la imposibilidad de hacer que la imagen interior se condense en la palabra, «que no hay nada más absurdo y fantástico como creer que el poeta puede reflejar la verdadera vida en su espejo bruñado, que sólo da un oscuro reflejo.» (1991: 62)

Se puede entonces representar este programa narrativo de la siguiente forma:

Tenemos entonces que el relato se construye sobre tres programas narrativos: el programa PN1 de uso, la infancia de Nataniel, que representa la fase de competencia del programa narrativo PN2 juventud de Nataniel que conforma la performance. Sobre ambos se estructura el programa narrativo PN3 de la creación el cual a su vez consta de dos fases: la competencia y performance del

DESTINADOR	OBJETO	DESTINATARIO
lo maravilloso	narra lo poético	el lector
OPONENTE	SUJETO	ADYUVANTE
las palabras	el narrador	las cartas, la vida

El PN3 representa simultáneamente la performance y la sanción del narrador acerca de ese oficio de «contar historias». Las fases dentro del programa así lo muestran.

MANIPULACIÓN: El principio superior. Lo misterioso. Lo fantástico.

COMPETENCIA: Querer-hacer ver lo interior del ser humano. Poder-hacer sentir las emociones con palabras.

PERFORMANCE: Escribir la historia como un retrato. Transmitir la emoción, la imagen interior.

SANCIÓN: No poder hacer. Palabra no puede reflejar exactamente los sentimientos.

sujeto S3, el narrador busca transmitir con imágenes poéticas el sentir de los personajes sin lograrlo.

La especularidad se presenta en el relato. El programa narrativo PN1 se repite en el programa narrativo PN2. La búsqueda del saber cognoscitivo se presenta tanto en el sujeto del PN1 como en el del PN2, representado por un mismo actor, Nataniel. El querer ver al hombre de la arena en el PN1 es sustituido por el querer ver a Olimpia en el del PN2. En ambos programas ese querer ver encierra el saber, la apropiación de un conocimiento que producirá la transformación

de un sujeto inmanente a un sujeto trascendente. Sin embargo, la competencia adquirida no da paso a la performance, pues ésta se mantiene en el plano del no poder ser. Nataniel, el poeta, no logra comunicar con palabras sus inquietudes, el poema que escribe no logra reproducir las imágenes interiores que siente y por ello la frustración y la incomunicación con el otro.

La imagen especular se repite también entre el programa narrativo PN2 y el programa narrativo PN3 del narrador-enunciador. El poema de Nataniel no refleja los sentimientos internos del personaje, así como el narrador no logra transmitir a su lector las emociones vividas por él ante la historia de Nataniel. Tenemos entonces que el componente narrativo se ha estructurado básicamente sobre la oposición sanción/acción.

Los programas narrativos PN1, PN2 y PN3 tienen como objeto común la búsqueda de un saber que permita develar un misterio. El sujeto de cada uno de los programas busca apropiarse de la competencia (querer saber) para lograr poder ser y poder hacer: el sujeto del PN1 y el PN2, Nataniel, quiere ver lo oculto, el hacer del padre, el experimento misterioso junto al hombre de la arena en el PN1; quiere también ver a Olimpia, dar vida a su deseo de comunicar al ser

amado su emoción interior; el ver producirá ese rasgar el velo de lo desconocido, sea penetrar en el misterioso mundo de lo fantástico, sea entrar en el laberinto del amor a través de la mirada, del poema. Por su parte, el narrador busca también ese querer saber que le permita el poder hacer, intentar dar vida a las palabras, llenarlas del colorido del sentimiento y la emoción. Sin embargo, en cada uno de los programas el secreto se mantiene.

El hacer de los sujetos, en el cuadro de la veridicción, busca pasar del parecer al ser: superar la imagen, develar el secreto y llegar a la verdad. El deseo (querer-saber, querer-hacer), la búsqueda de competencia para alcanzar la performance, lo que podríamos denominar las operaciones del deseo, se despliegan sobre los ejes: parecer —no parecer— ser. La performance, sin embargo, no se logra, como ya hemos manifestado; por ello, el hacer de estos personajes en la estructura profunda se ve representado por operaciones que se despliegan en los ejes que van del parecer —no parecer— no ser. Lo virtual busca pasar del eje del secreto al de la verdad, sin lograrlo, manteniéndose en los ejes de lo ilusorio y la falsedad.

Tenemos entonces que el acercamiento al cuento de E. T. A. Hoffmann «El hombre de la arena» desde una pers-

pectiva semiótica ha permitido precisar parte de ese principio romántico que se manifiesta en el texto a partir de las emociones y sentimientos de ese personaje y de ese narrador artistas que buscan dar vida, a través del lenguaje, a sus sentimientos y emociones sin lograrlo. El destinatario es ese ser superior que impulsa el objeto, la creación artística. El sujeto es ese artista que quiere, debe y sabe comunicar con palabras, mas no puede, pese a tener de ayudante a la imaginación, comunicar al receptor de su obra todo el sentir que lo embarga. El destino se lo impide; ese poder trasciende los límites de la creación humana.

La palabra no redime al artista romántico de su condición mortal; por el contrario, parece recordarle a cada momento su finitud. El texto se construye a partir de esos efectos de sentido en los que el parecer y el ser se conjugan: el querer ser como dioses al crear vida a partir de ese don que es la palabra y la imposibilidad de alcanzar su concreción. El texto se cierra sobre el propio fin del ser humano, la muerte, y su fin como texto, la limitación, del cuerpo y del verbo.

Nota

- 1 Todas las citas del cuento de *El hombre de la arena* corresponden con la versión publicada por la Editorial Hesperus, 1991.

Bibliografía

- GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE, J. (1994) *Semiótica de las pasiones*, México: Siglo XXI Editores.
- GROUPE D'ENTREVERNES (1979) *Analyse sémiotique des textes*, Lyon: PU de Lyon.
- HOFFMANN, E. T. A. (1991) *El hombre de la arena*, Barcelona: Editorial Hesperus.

Mireya Fernández Merino

Venezolana. Licenciada en idiomas modernos y candidata a la maestría de literatura comparada. Ha publicado diversos artículos de crítica literaria y participado tanto en eventos nacionales como internacionales vinculados con el Caribe. Es coautora y compiladora, junto a Aura Marina Boadas, del libro *La huella étnica en la narrativa caribeña*, publicado por el CELARG. Es profesora agregado en la Escuela de Idiomas Modernos e investigadora adscrita al Instituto Venezolano de Investigación de Relaciones Internacionales y Globales «Carlos Guerrón» de la Universidad Central de Venezuela.

