



Informe sobre simios educados.

E.T.A. Hoffmann y Franz Kafka

Gabriel D. Pascansky*

La afirmación de la influencia de Hoffmann en Kafka debe sobreponerse a dos prejuicios comunes, compartidos por la opinión general y parte de la crítica literaria: el primero es la absoluta originalidad del escritor de Praga, que entonces no tendría ningún antecedente literario, como si estuviera fuera de la historia. La versión trivial de esta idea se expresa en las presentaciones más comerciales de los textos de contratapa y las *reviews* en plataformas digitales; la versión culta arquetípica es el ensayo de Borges *Kafka y sus precursores*.¹ El segundo prejuicio es el reverso del anterior y adolece de literalidad: constata que Kafka no se refiere a Hoffmann en ninguno de sus escritos, no lo menciona en los cuentos ni en las novelas, ni en sus cartas, ni en sus diarios: jamás.

En un artículo titulado “Kafka und E.T.A. Hoffmann”, de 1981, publicado en la revista *Modern Austrian Literature*, se reconocen algunos puntos de contacto entre estos autores, pero se concluye con rapidez que, primero, no se puede hablar de una influencia directa de Hoffmann en Kafka y, segundo, no se puede comparar en un mismo nivel a estos dos autores. La distancia que los separa debería ser enfatizada, incluso, para contrarrestar un error anacrónico: porque la supuesta continuidad de Hoffmann en Kafka no es más que la confusión de ver “lo kafkiano” en Hoffmann. La influencia de Hoffmann, se dice allí, aparece sólo en los primeros textos de Kafka, cuando este todavía se mueve con la inseguridad del principiante, pero a medida que madura se desprende completamente de ese modelo y, de hecho, de todos los modelos. La influencia inicial de Hoffmann es nociva y se expresa en un lenguaje afectado, recargado con adjetivos

1 “Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas” (Borges, 1974, p. 710). Lo que Borges registra, invirtiendo la cronología, es lo kafkiano en escritores anteriores a Kafka.

* Universidad de Buenos Aires, CONICET / gpascansky@filo.uba.ar

emocionales, que contrasta con la economía estilística y la precisión que caracterizan la obra posterior de Kafka. Además, se reconoce una diferencia fundamental en relación con la representación de la realidad en cada autor: mientras que Hoffmann nos confronta con el horror sobrenatural y seres fantásticos, Kafka muestra lo fantasmal de la realidad cotidiana, “si Hoffmann nos conduce fuera de la realidad familiar, Kafka nos adentra en ella, revelando los aspectos ocultos que generalmente pasan inadvertidos” (Nagel, 1981, p. 3).²

Yo pienso que hay una conexión fundamental entre estos dos escritores, y que reconstruir esa conexión permitiría no sólo enriquecer nuestra lectura de Kafka y de Hoffmann, sino también contribuir a la comprensión de ciertos aspectos del género fantástico y de la historia de la crítica literaria marxista. Hay dos formas de enfocar la comparación: la más evidente es la relación de hipertextualidad (Genette) entre el “Informe para una academia” (1917), de Kafka, y la “Noticia de un joven educado” (1814), de Hoffmann; la otra es reconstruir un tema desatendido del debate estético entre György Lukács y Anna Seghers. Son dos caminos: uno nos conduce al motivo de los simios educados en la ficción literaria, el otro a un episodio olvidado de la política cultural en la RDA; uno exhibe la continuidad entre Hoffmann y Kafka, el otro su contraposición. Y las dos vías tienen un eje común: el problema de la mimesis. En esta exposición me ocupó sólo del primer camino.

La falta de referencias directas a Hoffmann en la obra de Kafka no es un argumento conclusivo de nada, pero esa constatación no debería exagerarse hasta el desdén de la evidencia histórica. Sobre todo, porque la relación que planteo entre estos autores tiene una pretensión fáctica y no sólo especulativa. A principios de siglo XX Hoffmann estaba en el aire (Neymeyr, 2007, pp. 120 s.). En un momento signado por la crisis de identidad y el consecuente interés por los fenómenos de personalidad escindida, la literatura fantástica y el tema del doble aparecen como formas de expresión particularmente actuales y apropiadas, y E.T.A. Hoffmann, *el* escritor fantástico del Romanticismo alemán, vuelve al centro de la escena. Es un referente de culto para una nueva camada de escritores de literatura fantástica como Kubin, Meyrink y Perutz; pero también para autores como Schnitzler y Hofmannsthal. En el campo del psicoanálisis,

2 Todas las traducciones son mías cuando no se indica una edición en español en las referencias.

Freud y Otto Rank toman a Hoffmann como ejemplo paradigmático en sus respectivos ensayos sobre lo siniestro y sobre el doble. Más cerca de Kafka: en 1913 se estrena el *film* mudo *El estudiante de Praga*, inspirado en la literatura de Hoffmann, en particular, en su novela corta *Las aventuras de la Noche de San Silvestre*; así lo constata expresamente el guionista de la película, Hanns Heinz Ewers, apodado “el Hoffmann moderno” por Otto Rank. Por último, sabemos que Kafka había leído en 1906 la novela corta de Max Brod *Giulietta* (incluida en *Tod den Toten!*), que también toma elementos narrativos y personajes de *Las aventuras de la noche de San Silvestre*, así como de la ópera *Les contes d’Hoffmann*, de Offenbach.

No debería sorprendernos, entonces, encontrar este testimonio en los recuerdos de Dora Diamant: “a menudo Kafka me leía en voz alta cuentos de los hermanos Grimm y de Andersen, pasajes del *Gato Murr* de E.T.A. Hoffmann o de *El cofrecillo del tesoro* de Hebel” (2009, p. 233). En Berlín, durante sus últimos meses de vida, Kafka lee *Las opiniones del Gato Murr*, y la mención específica de esta obra tiene una importancia particular en este contexto. Esta novela de Hoffmann de 1819 se compone de dos historias entrelazadas: la biografía del músico Johannes Kreisler y la autobiografía del gato Murr, un gato que aprende a leer y escribir y se vuelve un filisteo erudito, ridículo y pedante. Se trata de una parodia de la tradición clásica y goetheana de la novela de formación, en la que un protagonista (habitualmente un hombre joven) recorre un camino formativo desde la juventud inmadura hasta la adultez responsable. Hoffmann ya había atacado directamente los conceptos ilustrados de la formación y la perfectibilidad en un cuento anterior, la “Noticia de un joven culto”, donde se narra la historia de un simio que aprende a hablar, leer y escribir, y que se incorpora a la sociedad de los humanos como un artista talentoso y reconocido.

El tópico literario del simio instruido tiene una larga tradición que se remonta hasta la Antigüedad (cf. Bridgwater, 1982). La impresión básica que promovió la comparación desde el primer momento fue la tendencia de los simios a imitar torpemente a los humanos, lo cual podía ser visto como diversión o como ofensiva pretensión de humanidad (Gouwens, 2010, p. 527). Curtius expone que la metáfora del simio es frecuente en la poesía didáctica latina del siglo XIII; en ese momento: “*simia* puede aplicarse a personas, o bien a cosas abstractas o a artefactos que simulan algo [...]. Cualquiera que imitara algo sin comprenderlo podía, pues, llamarse de ese modo” (1955, p. 751). El tópico de la imitación simiesca es parti-

cularmente importante en la teoría estética del Renacimiento (Gouwens, 2010, pp. 530 ss.); el sentido negativo de la metáfora se expone de manera ejemplar en una carta de Petrarca a Boccaccio (ca. 1366): “Podemos valernos del ingenio y el color de otros, pero hay que abstenerse de las palabras, porque allí la semejanza permanece oculta, y aquí, manifiesta; aquello crea poetas, y esto, simios” (*Rerum familiarium libri*, XXIII, 19; cit. en Gouwens, 2010, p. 530). En el siglo XVI, el simio es generalmente identificado con el “necio instruido” y, en el siglo XVIII, muchos textos satíricos utilizan esa imagen para criticar la degeneración de la erudición en pedantería (Bridgwater, 1982, p. 448).

Para la estética moderna, es centralmente relevante el ensayo de Edward Young, *Conjectures on Original Composition* (*Conjeturas sobre la composición original*), de 1759, traducido al año siguiente al alemán y recibido calurosamente por Hamann, Klopstock, Sulzer, Herder, entre otros. Young aplica la metáfora del simio como imitador al contexto particular de la producción artística. Uno de los efectos negativos del espíritu de imitación, dice Young, es contravenir a la naturaleza, que sólo produce originales:

Nacidos originales, ¿cómo es que morimos copias? Esa entrometida imitación simiesca, tan pronto como llegamos a la edad de la indiscreción (permítaseme decirlo así), arrebatada la pluma y borrona la marca distintiva de la naturaleza, anula su amable intención y destruye toda singularidad intelectual; el mundo letrado ya no se compone de individualidades, es una mezcla, una masa, y un centenar de libros, en el fondo, no son más que uno. ¿Por qué los monos son semejantes maestros de la mímica? ¿Por qué tienen ese talento para la imitación? (1759, pp. 42 s.)

El tópico del simio imitador reaparece en muchos escritos sobre estética en la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo, en Herder, Sulzer, Wieland, Moritz, Goethe, Schiller, Novalis. El sentido de la metáfora retoma directamente, en muchos casos, un motivo básico del ensayo de Young: la imitación simiesca se opone a la invención del genio, cuyo ejemplo histórico moderno es Shakespeare.

Con la “Noticia de un joven culto”, de Hoffmann, el tópico echa raíces en la ficción literaria. Este cuento presenta un relato marco en el que un personaje, el músico Johannes Kreisler, cuenta que conoció a un simio

llamado Milo que aprendió a hablar, leer, escribir e interpretar música en la casa de un funcionario de comercio. El primer narrador resume con ironía que, por sus grandes avances en la cultura, en las artes y las ciencias, el simio llegó a ser muy bien considerado en todos los círculos intelectuales. Se presenta a continuación una carta escrita por Milo. En este relato intradieгético, marcado con el subtítulo “Escrito de Milo, un simio educado, a su amiga Pipi en Norteamérica”, el simio cuenta cómo logró incorporarse a la sociedad humana y ser reconocido como artista gracias a su instinto de imitación.

El “Informe para una academia” es una clara derivación de este cuento de Hoffmann; las repeticiones evidentes y casi exactas de elementos argumentales, temáticos y estructurales confirman la relación hipertextual. Los dos relatos tienen la forma de un resumen autobiográfico; ambos son narrados en primera persona por un simio que relata su camino formativo desde la vida salvaje como animal hasta su incorporación a la vida junto a los humanos. En este desarrollo, los dos simios, Rotpeter y Milo, destacan etapas y episodios comunes, como la captura y el cautiverio, las enseñanzas de los maestros, la adquisición del lenguaje, la actividad performática y el reconocimiento del público; ambos se expresan en un tono similar y con actitudes comunes: la afirmación orgullosa de su capacidad asimilativa, el rechazo de su pasado inculto como simios y la confesión vergonzosa de los ocasionales raptos breves en los que aflora su naturaleza animal. Los dos cuentos, además, cuestionan las posibilidades y los límites de la imitación simple, que es la acción básica de los dos protagonistas, y los dos tienen una intención satírica común: socavar los principios de la educación humanista. Porque, si la simple imitación permite el ingreso exitoso de un animal a la sociedad de los humanos, la cultura no es más que una farsa superficial. Pero el alcance de la sátira es muy distinto en cada caso. Hoffmann tiene un objetivo más localizado.

Es cierto que ninguno de los dos protagonistas llega a ser un hombre pleno, a pesar de su entrenamiento y su dominio de las conductas humanas. Ambos son seres intermedios o escindidos, ni hombre ni simio. Pero Milo se distingue porque, en su ámbito performático (la música), él sí logra ser visto como un artista propiamente dicho, en vez de ser un fenómeno de circo, como Rotpeter. En relación con esto, una gran diferencia entre los dos relatos es que la sátira de Hoffmann tiene un destinatario mucho más preciso y acotado que en el cuento de Kafka: el ámbito de la

música. De hecho, antes de incluirse en las *Fantasías a la manera de Callot* (cuarto tomo, de 1815), el cuento de Hoffmann se publicó por primera vez en la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig (núm. 11, 16/3/1814), una revista especializada en crítica musical. Hoffmann, que fue un observador agudo de los cambios que se estaban produciendo en la institución artística de su época, en particular, en la música, introduce en este cuento la crítica a dos tipos de actores novedosos, que él se encargará de conformar como personajes literarios: el virtuoso y el diletante. Esta dimensión estética se desdibuja en el relato de Kafka: Rotpeter, como simio circense, no es un artista convencional y no se describe su actividad con la especificidad formal con la que se describe la técnica del pianista Milo; paralelamente, no sabemos nada del gusto de su público, pero sí conocemos las preferencias estéticas del salón de la casa del funcionario comercial.³ En resumen, el cuento de Hoffmann se ocupa de la sociedad musical, el de Kafka, de la sociedad en general.⁴

El público de las veladas musicales en los salones burgueses aparece satíricamente en varios relatos de Hoffmann, sobre todo en los de su primer libro, *Fantasías a la manera de Callot*. Este público se caracteriza por un interés superficial en la obra de arte; para ellos la música es un entretenimiento pasajero y una distracción placentera que acompaña la conversación durante el té. Esta postura implica también una preferencia estética-formal determinada: la melodía sencilla antes que la complejidad armónica, el canto antes que la música instrumental, lo vistoso antes que la elaboración profunda. Esta es la actitud del receptor diletante. El diletantismo, es decir, la afición al arte, se había vuelto un concepto fundamental de la estética alemana a fines del siglo XVIII como contrario a la

3 Esto se vincula con las voces de cada relato. El cuento de Hoffmann ofrece una perspectiva variada, porque se trata de un capítulo dentro de un ciclo de relatos con un narrador común (*Kreisleriana*), porque el escrito de Milo aparece como relato enmarcado, y porque en la carta de Milo se expone la visión de otros personajes. En el cuento de Kafka, en cambio, la perspectiva está limitada al punto de vista de Rotpeter.

4 Si seguimos la pista de la primera publicación también para el cuento de Kafka, habría que dar lugar a otra interpretación. El "Informe para una academia" se publicó originalmente en la revista *Der Jude*, de Martin Buber, que se ocupaba específicamente de problemas del judaísmo. Es una interpretación válida leer la historia de Rotpeter como parábola del judío que busca asimilarse a la sociedad europea (Bridgwater, 1982, p. 459).

autonomía del arte y la profesionalización de los artistas. Las novelas de Moritz y de Goethe habían presentado los primeros personajes diletantes de la literatura en su faceta de productores fallidos (variante activa). En sus relatos sobre música, Hoffmann le da un giro a este tipo de personaje, porque él introduce ahora el otro costado de la figura del diletante, su variante pasiva como receptor deficiente. El personaje de Milo ha sido interpretado como diletante (Beardsley, 1985, 217 ss.), y es cierto que hay rasgos que lo acercan a esa figura: inicialmente practica distintas disciplinas artísticas (pintura, escultura, modelado) sin conocer los fundamentos de ninguna, desprecia el estudio y la técnica específica, y sólo se interesa por el efecto de la obra. Pero Milo no tiene los rasgos clásicos del diletante productor: la pasión verdadera pero mal dirigida, el fracaso artístico y la obra inacabada. Milo es un pianista exitoso y reconocido y, además, es extraordinariamente hábil:

A causa de mi propia disposición natural, fue el piano mi instrumento preferido. Ya conoces, pequeña mía, los dedos tan largos que me confirió la Naturaleza. Con ellos alcanzo decimocuartas, sí, dos octavas, y esto, además de una enorme capacidad para mover los dedos, es todo el secreto del piano... y al tiempo que toco con todos los dedos bellos trinos, salto tres, cuatro octavas a uno y otro lado, como antes de un árbol a otro. Después de esto, soy el virtuoso más grande que pueda haber. Para mí ninguna de las composiciones para piano existentes es suficientemente difícil. [trad. mod.] (Hoffmann, 2014, p. 321)

Como él mismo lo reconoce, Milo no representa al diletante sino a un nuevo tipo de personaje artista: el virtuoso. El virtuoso es un intérprete antes que un compositor, y se caracteriza por tener una habilidad técnica extraordinaria que se manifiesta en el acto performático; para él, la facilidad en la ejecución de piezas difíciles se antepone al estudio consciente y esforzado. La *performance*, el espectáculo en vivo, es un momento central en su caracterización, e implica una gestualidad determinada por parte del artista y una relación particular con el público, que se encuentra subyugado por el asombro. El virtuoso se presta a una comparación despreciativa con el simio, porque el espectáculo de ambos se sustenta en la repetición física irreflexiva. En esta línea, el arte del virtuoso se asemeja también

al funcionamiento de una máquina, con sus movimientos automáticos e irreflexivos, la fría precisión, la efectividad repetitiva.

Hoffmann se destaca por su capacidad para observar y caracterizar fenómenos nuevos o apenas incipientes en la institución artística contemporánea; aun así, no deja de ser notable que haya caracterizado al tipo del artista virtuoso en este momento, cuando todavía faltaban décadas para que la figura histórica del virtuoso adquiriera reconocimiento internacional a partir de los conciertos de Paganini y de Liszt. De hecho, la descripción literaria clásica del artista virtuoso que hace Heine sobre Paganini en *Noches florentinas* (1836) es más de veinte años posterior. Por último, como indican estos ejemplos, el principal campo de maniobras del virtuoso decimonónico es la música; pero a comienzos de siglo XX el virtuoso se redimensiona en una nueva disciplina y un nuevo escenario, la oratoria política; en la literatura, la readaptación del motivo se refleja cifrada en el relato *Mario y el mago* (1930), de Thomas Mann, que también acusa huellas hoffmannianas.

Referencias

- Beardsley, Christa Maria (1985). *E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Borges, Jorge L. (1974). *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Bridgwater, Patrick (1982). Rotpeters Ahnen, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung. *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56, pp. 447-462.
- Curtius, Ernst Robert (1955) *Literatura europea y Edad Media Latina II*. Trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Diamant, Dora (2009). Mi vida con Franz Kafka. En: Koch, H.-G. (ed.). *Cuando Kafka vino hacia mí...* Trad. de B. Vias Mahou (pp. 223-237). Barcelona: Acantilado.

- Gouwens, Kenneth (2010). Erasmus, “Apes of Cicero,” and Conceptual Blending. *Journal of the History of Ideas*, 71(4), 523-545.
- Hoffmann, E. T. A. (2014). *Cuentos. Fantasías a la manera de Callot. Nocturnos. Los hermanos de san Serapión*. Trad. C. y R. Lupiani / J. Sierra. Madrid: Cátedra.
- Neymeyr, Barbara (2007). Phantastische Literatur – intertextuell E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer der Sylvester-Nacht* als Modell für Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*. *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 15: 112-128.
- Young, Edward (1759). *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*. Londres: A. Millar and R. and J. Dodsley.



Lecturas de Kafka, un siglo después (1a ed.)
Gustavo Giovannini y Francisco Salaris (Eds.)
Gustavo Giovannini [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Octubre de 2025 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento - Compartir Igual
(by-sa)