

E. T. A. Hoffmann

Nocturnos

Edición de Jaime Feijóo



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Nachtstücke*
Traducción: Celia y Rafael Lupiani
Texto revisado por Jaime Feijóo

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del estudio preliminar y las notas: Jaime Feijóo Fernández, 2016
© de la traducción: cedida por Grupo Anaya, S. A.
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2016
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-488-8
Depósito legal: M. 25.876-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Estudio preliminar: De lo *sublime* a lo *siniestro*.
Una aproximación al *Romanticismo negro*
de E. T. A. Hoffmann
- 9 1. El «Hoffmann de los fantasmas»
- 11 2. La narrativa gótica y la estética de lo sublime
- 21 3. De lo sublime a lo siniestro: el *Romanticismo negro*
- 27 4. Lo *maravilloso* y lo *extraño*. Hoffmann, Todorov y
la teoría de la literatura fantástica
- 32 5. Más que *la carne, la muerte y el diablo*: los temas de
los *Nocturnos*
- 37 Bibliografía
- Nocturnos
- Primera parte
- 43 El hombre de la arena
- 43 Natanael a Lothar
- 56 Clara a Natanael
- 60 Natanael a Lothar
- 96 Ignaz Denner
- 168 La iglesia jesuita de G***
- 210 El Sanctus
- Segunda parte
- 239 La casa vacía
- 283 El mayorazgo
- 392 El voto
- 433 El corazón de piedra

Estudio preliminar

De lo *sublime* a lo *siniestro*.

Una aproximación al *Romanticismo negro* de E. T. A. Hoffmann

1. El «Hoffmann de los fantasmas»

Hoffmann [...] no veía en todas partes más que fantasmas, que le hacían gestos desde cualquier tetera china o peluca berlinesa; era un mago que convertía a los hombres en bestias, y [a] éstas incluso en consejeros reales prusianos; era capaz de convocar a los muertos y hacerles salir de sus sepulcros, pero la vida misma se alejó de él como de un triste fantasma. Él se dio cuenta de que al final se había convertido a su vez en fantasma; la naturaleza entera acabó siendo para Hoffmann un espejo mal pulimentado en el que no contemplaba más que su deformada larva mortal, mil veces repetida; sus obras son exclusivamente un espantoso grito de pánico en veinte volúmenes (Heine, 2010, 162).

En su obra *La escuela romántica* (1836), Heinrich Heine retoma así la rotunda crítica de Goethe a la *irracional-*

lista tradición romántica alemana, cuando este proclamaba que enjuiciar las obras de los románticos «no es cosa de críticos, sino de médicos» (Heine 2010, 164). El propósito de Heine con esta y otras obras¹ es contrarrestar la recepción entusiasta que el *oscuro y fantasmagórico* Romanticismo alemán estaba teniendo en toda la Europa postnapoleónica, en Francia sobre todo a raíz del célebre ensayo de Mme. de Staël, *De L'Allemagne* (1813). De hecho, la recepción de la obra de Hoffmann en la propia Alemania había sufrido desde el principio continuos altibajos, particularmente en lo que respecta a sus relatos fantásticos, y así se explica que los *Nocturnos*, publicados en 1817, no hubieran visto ninguna otra edición en vida del autor. Es el Clasicismo alemán, por boca de Goethe, el que crea la leyenda del «Hoffmann de los fantasmas» (*Gespenster-Hoffmann*), que acompañará a la obra del romántico durante todo el siglo XIX, hasta que los autores *decadentistas* en torno a 1900 y la crítica literaria a partir de la Segunda Guerra Mundial revitalicen la recepción de su obra, tanto en lo que se refiere a su literatura fantástica, como a un estilo narrativo que lo convierte en precedente del postmodernismo².

De hecho Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) es un romántico singular, que escribe su obra literaria en la última década de su vida, y que antes había sido jurista al servicio de la administración prusiana,

1. Cfr. *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (1835), Madrid, Alianza Editorial, 2008.

2. Me refiero ante todo a las *Opiniones del Gato Murr* (1819/21, edición española: Madrid, Cátedra, 2008).

compositor musical y director de orquesta, sin olvidar su formación pictórica, que quedará reflejada en muchas de sus obras. Tiene, así pues, mucho de artista integral cuyos textos literarios encierran numerosas reflexiones sobre estética e historia del arte, aspectos esenciales para entender una época fundamental de la historia literaria alemana en la que se suceden y/o confluyen el racionalismo de la Ilustración, la exaltación shakespeariana del *Sturm und Drang*, la vuelta paradigmática al Clasicismo de Goethe y Schiller y la vanguardia estética que supuso sobre todo el Romanticismo temprano desde los hermanos Schlegel a Novalis. Hoffmann podría inscribirse en las etapas posteriores del Romanticismo alemán, en plena época napoleónica y postnapoleónica, en las cuales los experimentos vitales y estéticos han cristalizado ya en temas tan característicamente románticos como el tradicionalismo histórico, la exaltación de la patria y el sentimiento religioso, o la radicalización de la fantasía. Publica sus obras más importantes, entre ellas los *Nocturnos* (1817), durante su última época de jurista en Berlín, cuando la capital prusiana se había convertido ya en el centro literario de la época, y por ende del Romanticismo medio y tardío.

2. La narrativa gótica y la estética de lo sublime

Si bien en ninguna época de la historia puede afirmarse que una tradición literaria subsista y se desarrolle independientemente de las imperantes en otras zonas lingüísticas y/o culturales, la interrelación es aún mayor en

la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la incipiente literatura alemana moderna buscaba afirmarse entre las literaturas europeas, lo que consigue en la etapa prerromántica del *Sturm und Drang* y con la eclosión del Romanticismo en torno a 1800. Si la literatura francesa es la que marca la pauta en la Ilustración alemana, estableciéndose ya esta en torno a 1770 como una tradición reconocible y digna de tener en cuenta a nivel europeo por ejemplo en la obra de un Lessing, es en el *Sturm und Drang*, especialmente a raíz de la extraordinaria difusión de *Las desventuras del joven Werther* (1774) de Goethe, cuando la literatura alemana moderna alcanza su primera consagración, en la que juega ya un papel importante la literatura inglesa, sobre todo a partir de la singular recepción de la obra de Shakespeare en Alemania. Desde ese momento, los dramas shakespearianos, que ya contienen muchos elementos del *Romanticismo negro*, jugarán un papel fundamental, no sólo en el *Sturm und Drang*, sino también en el Clasicismo y Romanticismo alemanes³.

Prueba fehaciente de la cristalización literaria que alcanzó el *Sturm und Drang* en su breve andadura (ca. 1765-1785), es la influencia que ejerció, a su vez, sobre uno de los géneros específicos de la literatura inglesa, la narrativa gótica (*gothic novel*). En efecto, si bien esta ha-

3. Recuérdese el ensayo fundacional de Herder sobre Shakespeare (1773) (*infra*, p. 17), así como la enorme influencia del dramaturgo inglés en toda la obra teatral de Goethe y Schiller, en la gran narrativa clásica de Goethe (sobre todo en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796, ed. española: Madrid, Cátedra, 2000), y en la teoría literaria y prosa del Romanticismo.

bía surgido por oposición a las tendencias más racionalistas de la Ilustración, y aunque el fin último de las primeras novelas góticas era reconducir a sus descarriados protagonistas al puerto seguro de la razón, es precisamente el influjo del shakespeariano *Sturm und Drang* el que determina el cambio de perspectiva hacia la segunda y culminante etapa de la novela gótica, la cual, a su vez, tendrá una influencia determinante en *Los elixires del diablo* (1815) y los *Nocturnos* (1817) de Hoffmann.

La novela gótica surge al amparo de la eclosión de la narrativa inglesa en la segunda mitad del siglo XVIII (Richardson, Fielding, Smollet y Sterne), en la que ya era evidente «la soterrada corriente de melancolía, perversidad y trastorno psicológico que representa el otro lado de la moneda neoclásica» o ilustrada (Barnard, 2002, 112)⁴. La primera novela gótica, *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, establece ya los temas fundamentales del género, que incidirán en esa corriente irracionalista antiilustrada: la irrupción de lo sobrenatural, la apreciación del carácter sublime de la naturaleza (*locus sublimis*), y el héroe-villano como personaje central de la acción, sobre el que descansará fundamentalmente la evolución de la novela gótica hasta 1820 (Weber, 1983, 6).

Un momento esencial de ese cambio de paradigma en la tradición literaria inglesa, que culminará en torno a 1800

4. Una evolución parecida se daría, por cierto, en la literatura alemana, donde la cara oculta de la Ilustración racionalista es la denominada *Empfindsamkeit* (*sentimentalismo*, o mejor, *gusto por el sentimiento*), que se desarrolla paralelamente a la Ilustración e irá a desembocar precisamente en el *Sturm und Drang*.

con la irrupción del Romanticismo, lo constituye la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) del político y filósofo Edmund Burke, obra que relanza el interés moderno por lo sublime y puede considerarse como el fundamento estético de la narrativa gótica. Lo sublime, que en el tratado original del denominado Pseudo-Longino (ca. siglo II e. c.) se definía principalmente como categoría retórica (el punto álgido del discurso en cuanto maestría oratoria), incidiendo en el *carácter elevado* del orador y de su público y erigiéndose así en la cualidad más eminente del carácter humano, pasa a ser en la *Indagación* de Burke aquel elemento por el cual la poética se libera de su fijación unívoca en la belleza (en la amalgama de armonía y serenidad que fundamenta el ideal clásico de belleza), para centrarse en la psicología del público (del lector). El arte es para Burke una cuestión de sentimientos y emociones, y la vara de medir de la estética ya no será la armonía formal, sino la intensidad de esos sentimientos y emociones. Para el autor inglés las dos emociones humanas principales son el placer y el dolor, y refiere respectivamente a cada una de ellas las ideas de lo bello y lo sublime. Lo bello se corresponde con el puro placer y la alegría, mientras que lo sublime tiene que ver fundamentalmente con la violencia y el dolor, que Burke considera un sentimiento mucho más fuerte que el placer, aunque aquí no se trate de un dolor puramente físico, sino de una mezcla de dolor y placer que se convierte en el argumento central de su estética de lo sublime. Así, Burke diferencia entre *pain* y *delight*, es decir, aquel *dolor placentero* que experimentamos ante las representaciones que

nos muestran nuestra insignificancia o contingencia en cuanto seres humanos, representaciones tales como la muerte, la omnipotencia divina, la eternidad o el infinito, o la soledad absoluta. Nos sentimos amenazados ante los fenómenos inconmensurables o destructivos de la naturaleza (el océano, el cielo estrellado, los rayos y las tormentas, el sol, la noche, el bosque y los animales salvajes), o ante las representaciones de la muerte, de la eternidad, de la violencia, de la oscuridad y de los poderes divinos o diabólicos, que superan toda medida humana⁵. El terror, afirma Burke, es «el principio predominante de lo sublime», pero la impresión que sentimos ante los fenómenos sublimes es la de una especie de «deleite, no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas» (Burke, 2014, 110 y 192).

Desde el sistema conceptual de Burke, y sobre todo a partir de la dialéctica entre terror y horror que desemboca en el concepto de «horror delicioso», puede entenderse la posterior evolución de la novela gótica. El punto de inflexión es la obra de Ann Radcliffe, que a final de siglo va a consumir el paso de la *School of Terror* (de Walpole a la propia Radcliffe) a la *School of Horror* (desde de *The Monk* de Lewis, 1796). Donde todavía en *El castillo de Otranto* (1764) de Walpole y en *Los misterios de Udolpho* (1796) de Radcliffe, el terror constituía aquel miedo liberador, comparable por así decir al efecto ca-

5. Aquí tenemos ya un buen catálogo de temas de la narrativa gótica y, en gran medida, de la literatura fantástica.

tártico producido por el *phobos* trágico, capaz de expandir la conciencia hacia lo sublime, a partir de *El monje* de Matthew Gregory Lewis el horror se convierte en un miedo paralizante que no abre, sino que bloquea cualquier efecto moralizador de lo sublime⁶. Mientras que en las novelas de Ann Radcliffe el miedo se interiorizaba y psicologizaba, y sus personajes poseían una predisposición (*susceptibility o sensibility*) hacia lo sublime que lo convertía en una categoría moral al servicio último de la razón y la moralidad, el mundo de Lewis ha dejado ya atrás la concepción ilustrada fundamentalmente optimista según el modelo del «mejor de los mundos posibles» (Leibniz), para hacer hincapié en la constitutiva inseguridad del mundo, para mostrar «una realidad caótica y enigmática en la que el individuo está sometido a fuerzas incontrolables, que finalmente se revelan como impulsos reprimidos de su propio inconsciente» (Weber, 1983, 62). Estamos ya en el Romanticismo.

Es significativo que este cambio fundamental se dé en buena medida por el contacto de las culturas inglesa y alemana. En la tradición literaria alemana, que a la sazón se estaba formando a la búsqueda de su propia identidad cultural (una identidad que alcanzará plenamente con el Romanticismo), el debate sobre la significación y las consecuencias de la Ilustración, es decir sobre la validez del modelo clasicista francés, está en pleno apogeo a partir de la década de 1770. Y este debate, en el que juegan un papel determinante los modelos literarios ingleses, cuestiona también la validez del concepto clasicista de la

6. Cfr. Weber, 1983, pp. 41ss. y 56ss.

belleza y del concepto de lo sublime. Fueron los escritores de la joven generación del *Sturm und Drang*, entre ellos Herder y Goethe, los que proclamaron enfáticamente a Shakespeare como escritor nórdico por excelencia y modelo fundacional para la literatura alemana moderna ya en 1773, con el ensayo de Herder sobre *Shakespeare* en *Von deutscher Art und Kunst (De la idiosincrasia y el arte alemán)*, y también los que renovaron radicalmente la lírica, el teatro y la prosa alemanas a partir de los dramas épicos shakespearianos. Y en *Las desventuras del joven Werther* (1774), el joven Goethe formula ya, frente al carácter contemplativo de una sublimidad todavía cercana a la belleza, el concepto paradigmático de la destructiva naturaleza sublime que dos décadas más tarde asumirá el Romanticismo. Lo que determina el paso de una a otra es el desgarramiento interior del individuo; en el centro de la experiencia estética se encuentra ahora el sujeto individual, confrontado sin remedio al mundo exterior:

Es como si un telón hubiese caído ante mi alma y el escenario de la vida infinita se transforma ante mis ojos en el abismo de la tumba siempre abierta. ¿Podrás decir: «Eso existe» cuando todo pasa?, ¿cuando todo desaparece con la rapidez del relámpago y tan raramente perdura la fuerza de su ser, ¡ay!, arrastrado por la corriente, sumergido y estrellado contra las rocas? No hay momento alguno que no te devore ni a ti, ni a los que te rodean, ni un solo instante que tú no seas y debas ser destructor [...]; asola mi corazón esa fuerza devoradora que yace oculta en el universo de la naturaleza que no ha creado nada que no se autodestruya ni destruya a su vecino. Y así, camino tambaleándome, angustiado. Cielo y tierra y sus fuerzas creadoras me ro-

dean; no veo más que un monstruo eternamente devorando, eternamente rumiando. (Goethe, 2003, 103 y ss.)

No dejan tampoco de ser relevantes los esfuerzos de la Ilustración alemana tardía para salvar un concepto de sublimidad afín a la razón, refiriéndolo a la moralidad, como habíamos visto en el caso de Ann Radcliffe. Es más que notable en este sentido la teorización de lo sublime que Immanuel Kant lleva a cabo en su *Crítica de la facultad de juicio* (1790), al establecer de hecho la naturaleza *sobrenatural* del ser humano como el fundamento de la moralidad. Por medio de la experiencia de lo sublime, afirma Kant, el hombre siente su propia determinación como ser libre y racional, y llega a ser así, cabalmente, un hombre ilustrado. Y esta interpretación de lo sublime le sirve además para solventar la cuestión del principio subjetivo del gusto (de los juicios sobre la belleza): en el sistema kantiano es precisamente la idea de lo suprasensible o de lo sublime en el género humano la que puede otorgar cierto carácter de objetividad al principio fundamentalmente subjetivo del gusto. En el célebre párrafo 59 de la *Crítica de la facultad de juicio*, que establece «la belleza como símbolo de la moralidad», Kant no estará sino reintroduciendo lo sublime en el concepto general de belleza, manteniendo esta como representación predominante, y siguiendo con ello el camino inverso al Romanticismo⁷.

7. Un camino que ya recorrió Schiller en su ensayo *Sobre lo sublime* (1801). Para todo este contexto de la teorización de lo sublime desde Kant a Schiller, véase Jaime Feijóo: *Ensayo introductorio* a Schiller (1990), XXV-XXVIII y LXXIX-LXXXIII.

Es en este contexto cuando Matthew Gregory Lewis se establece en la Weimar clásica entre 1792 y 1793, donde conoce a Goethe, Schiller y Wieland⁸, pero se interesa sobre todo por aquella literatura del *Sturm und Drang* que el Goethe clásico pretendía haber superado: por las antologías de poesía alemana del joven Herder, por *El visionario* (1787/89) de Schiller, por la novela fantástica más leída de la época, *Das Petermännchen* (1791) de Christian Heinrich Spieß –una de las posibles influencias directas de *Ambrosio or The Monk* (1796)–, y por *La vida, hechos y viaje a los infiernos de Fausto* (1791, ²1794), de Friedrich Maximilian Klingler (Cfr. Weber, 1983, 63). Lo que encuentra Lewis en la novela de Klingler es una reformulación moderna del mito fáustico, seguramente impulsada por la primera versión del drama goethiano, publicada un año antes (*Faust, un fragmento*, 1790), la versión de un personaje rebelde al gusto del *Sturm und Drang*, cuyo pacto con el diablo es consecuencia de la incierta mediación entre individuo y sociedad. Como al final de su periplo no ha conseguido encontrar ningún congénere, ni siquiera el propio Papa, que no esté dispuesto a desprenderse de sus principios éticos en aras de sus ansias de poder o riqueza, el viaje de Fausto acaba con su propia muerte a manos de su compañero, el demonio misántropo Leviatán. El mundo, regido por la carencia individual y por la maldad, no ofrece ninguna posibilidad de redención.

8. Buen conocedor de la lengua y la cultura alemanas, Lewis es traductor, entre otras obras, del *Oberon* (1780), epopeya protorromántica de Wieland, y del drama burgués del *Sturm und Drang*, *Kabale und Liebe* (1784), de Schiller.

En *El Monje* de Lewis tiene lugar la transformación del villano de la novela gótica inglesa en un héroe-villano romántico que sufre esencialmente por el estado incierto del mundo y por su desgarramiento interior, y que se rebela contra ese sufrimiento mediante la transgresión de los tabúes individuales y sociales. Su figura arquetípica, y aquí podemos reconocer ya algún personaje de los *Nocturnos*, es la de «un hombre de cabello oscuro en torno a los treinta, delgado, pero de fuerte complexión, de rasgos ascéticos y ojos oscuros y fogosos, cuya mirada es imposible de soportar» (Weber, 1983, 84). A partir de la novela de Lewis ya no es válido el esquema ilustrado del villano opuesto al bien y corruptor de la inocencia; la fe ilustrada de los primeros autores de la novela gótica en la bondad humana, en el triunfo final del bien y en el castigo del villano, ha desaparecido, ahora el villano es al mismo tiempo víctima, y la inocencia está en todo momento expuesta a la irrupción de los instintos reprimidos; la relación de la víctima con el victimario es reversible, ambos sufren la indefinición y la alienación del género humano y se hallan expuestos en todo momento al ominoso poder del mal.

La novela de Lewis inicia así un proceso de «interiorización del horror» al final del cual, en *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin, los protagonistas se verán dominados por sus afectos y pasiones, por un ominoso inconsciente que será ahora la figura arquetípica de lo diabólico (Cfr. Weber, 1983, 82). El espectro o fantasma no vendrá ya del mundo exterior, será en realidad «un monstruoso desdoblamiento de nuestro yo» (ibd. 100), como el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley.

3. De lo sublime a lo siniestro: el Romanticismo negro

Hemos visto así cómo el paso de la *School of Terror* a la *School of Horror* en la narrativa gótica inglesa, influenciada fundamentalmente por los presupuestos prerrománticos del *Sturm und Drang*, pone de manifiesto el cambio de paradigma que llevará al Romanticismo. El miedo y el dolor o sufrimiento, que eran los elementos fundamentales de la estética de lo sublime, se interiorizarán y subjetivarán para dar lugar a la estética de lo siniestro (cfr. Triás, 1992, 28ss.), característica del Romanticismo y específicamente del Romanticismo negro (*Schwarze Romantik*). *Das Unheimliche*, lo ominoso o siniestro más que lo inquietante, es el correlato del horror en cuanto terror interiorizado, y como tal puede considerarse una derivación o evolución del concepto de lo sublime. Si bien todavía en Kant el sentimiento de lo sublime producía en el sujeto un goce moral, de manera que, por así decir, estética y ética alcanzaban una síntesis que podía considerarse acorde a los principios de la razón, refiriendo la categoría de lo sublime a la de lo bello, la *interiorización de lo sublime* y su remisión al desconocido e incontrolable inconsciente romperá con todo supuesto de proporción y armonía, llevando a una estética de lo siniestro, de la violencia y la fealdad.

En su conocido estudio sobre *Lo siniestro* (*Das Unheimliche*, 1919), que contiene una amplia interpretación psicoanalítica de *El hombre de la arena* de Hoffmann, Freud busca «discernir, en lo angustioso, algo que además es 'siniestro'», y lo define como «aquella suerte de espanto-

so que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Freud, 1981, 2383f.). En el concepto alemán *unheimlich*, Freud constata un doble significado: por una parte el antónimo de *heimlich* y *heimisch* (es decir, lo contrario de «íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico»). Por otra, la propia ambivalencia del concepto de *heimlich* hace que este coincida con su opuesto, y así *unheimlich* sería igualmente lo ‘escondido’, lo ‘secreto’ o, en la acepción de Schelling, «todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto ... no obstante, se ha manifestado» (ibíd., 2487). Freud termina por definirlo como «lo heimlich-heimisch, lo ‘íntimo-hogareño’ que ha sido reprimido y ha retornado de la represión» (ibíd., 2500).

Freud considera a Hoffmann como «el maestro sin par de lo siniestro en la literatura» (ibíd., 2493). Refiriéndose a los *Nocturnos* y a la novela *Los elixires del diablo* (1815), llega a la conclusión de que lo siniestro se da a raíz de los «transtornos del yo», tan magistralmente reflejados en su obra literaria. Freud compara lo siniestro con «la sensación de inermidad de muchos estados oníricos» (ibíd., 2495), y deduce que para que se produzca el sentimiento de lo siniestro es necesario «que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad» (ibíd., 2503).

Con esta reflexión sobre los conceptos de realidad y fantasía en el contexto de lo siniestro, y con el análisis de «lo siniestro en la ficción» (ibíd.) que realiza al final de su ensayo, Freud alude a la problemática literaria que un siglo antes había desembocado en el Romanticismo. Veamos algunos ejemplos de esa evolución.

El correlato de la influencia del *Sturm und Drang* en la novela gótica inglesa lo constituye, durante la transición del Clasicismo de Weimar al Romanticismo, la influencia de esa misma novela gótica en la literatura alemana⁹. Una de las primeras obras que pueden dar cuenta de esa influencia es *El visionario* (1787/89) de Schiller, curiosamente la obra que más éxito reportó al clásico alemán y texto de referencia de Hoffmann¹⁰. La historia de las ominosas experiencias de un príncipe alemán en Venecia queda, sin embargo, finalmente en fragmento, ya que Schiller, en un periodo de transición entre el *Sturm und Drang* y el Clasicismo de Weimar, prefiere dedicarse antes al ensayo histórico y al teatro. Con el trasfondo del creciente interés de la sociedad de la Ilustración tardía por lo misterioso, lo sobrenatural o lo fantástico en general, Schiller ensaya en su relato una serie de técnicas narrativas que preludian ya las de Hoffmann. En *El visionario* hay suficientes elementos que apuntan a un desenlace racional del misterio (y, de hecho, el texto de Schiller tiene ya elementos propios de la moderna novela negra), pero la manifiesta infidelidad del narrador conduce antes bien a la ambigüedad y a una multiplicidad

9. Es conocido el aluvión de historias de fantasmas, bandidos, etc. que inundó la narrativa alemana en la segunda mitad del siglo XVIII, novelas que constituyeron la lectura predilecta del público en general, bastante alejado de las producciones canónicas de sus *clásicos*. En *Lo que leían los alemanes, mientras sus clásicos escribían*, una pieza cómica de teatro radiofónico escrita en 1932, Walter Benjamín deja constancia de esos hábitos de lectura (Cfr. Simonis, 2005, 91).

10. Hoffmann recurre habitualmente, ya sea como alusión, referencia, cita, etc., a una serie de textos fundamentales entre los que se cuentan también el *Hamlet* de Shakespeare o el *Werther* de Goethe. Todos ellos aparecen en los *Nocturnos* (cfr. notas a la edición).

de líneas interpretativas. El relato de Schiller es, así, partícipe de aquella ‘vacilación’ (*hésitation*) que caracteriza lo fantástico en la teoría de Todorov (cfr. infra).

A partir de 1796, la prosa narrativa del Romanticismo temprano¹¹, continuará sin embargo con los temas de la narrativa gótica. Caso eminente es Ludwig Tieck (1773-1853), que llegó a escribir incluso el capítulo final de la novela gótica *La máscara de hierro. Una historia escocesa* (1792) de su mentor Friedrich Eberhard Rambach. Tieck, al que podemos considerar como iniciador del Romanticismo negro, desarrolla en sus primeros cuentos, publicados en la compilación *Cuentos populares (Volksmärchen, 1797)*¹², la teoría de lo fantástico y lo siniestro que había elaborado años antes en el ensayo *El tratamiento shakespeariano de lo maravilloso* (1793). Lo siniestro es también para él lo inexplicable, todo aquello en lo que se aprecia un efecto sin causa. Sus relatos mostrarán no la oposición, sino la relación ambivalente entre lo maravilloso y lo cotidiano, entre fantasía y realidad. Una de las escenas prototípicas de sus personajes, que en este primer periodo romántico no encuentran ningún tipo de redención y sucumben al incierto estatus del mundo exterior y de su propio inconsciente, es precisamente la confusión de lo real y lo ficticio, que suele acabar en el desgarró interior y la locura, como vemos tam-

11. Primera etapa del Romanticismo (*Frühromantik*, ca. 1796-1805) que establece, sobre todo a partir de los ensayos de Friedrich y August Wilhelm Schlegel y de la obra de Novalis, el fundamento teórico para todo el movimiento.

12. Paradigmático es en este sentido *El rubio Eckbert (Der blonde Eckbert, 1797)*, y también posteriormente *El monte de las runas (Der Runenberg, 1804)*.

bién en los *Nocturnos* (*El hombre de la arena, La iglesia jesuita de G^{***}*).

También cerca de la concepción de Hoffmann, y ya al final del primer periodo romántico, una obra anónima vendrá a confirmar y, en parte, a reformular el concepto de Romanticismo negro: las *Vigilias* (*Nachtwachen*), publicadas bajo el pseudónimo de *Bonaventura* en 1804¹³. Se trata de 16 rondas nocturnas en las que el mordaz Kreuzgang, poeta fracasado por la tenaz resistencia de la época a la poesía, y que oficia de sereno, pasa revista a un mundo burgués falsamente ilustrado que muestra su verdadera faz en las tinieblas de la noche. Aun siendo en buena parte una novela satírica, las *Vigilias* de Bonaventura desarrolla un amplio catálogo de temas del Romanticismo negro que veremos diez años más tarde en Hoffmann. En un ambiente eminentemente urbano, encontramos, amén de una feroz crítica social que se centra en el ataque a la moral burguesa y religiosa de la época, una serie de *topoi* reconocibles desde la Edad Media tardía hasta el Barroco¹⁴, y que inciden en la vanidad y absurdidad de la existencia: del ‘teatro del mundo’ al ‘mundo al revés’ o al ‘mundo como manicomio’.

Klingemann realiza un nihilista diagnóstico de una «época vacilante» y «frívola» (Bonaventura, 2001, 29),

13. El interminable debate sobre la autoría de esta obra no se resolvió hasta 1987, cuando el hallazgo fortuito de un manuscrito en la Biblioteca universitaria de Amsterdam confirmó al autor como August Klingemann (1777-1831), escritor y director teatral. Permítasenos aquí el apunte de que, tanto en este caso como en el del *Visionario* de Schiller, ambos autores reflexionan en profundidad sobre el papel del teatro y la teatralidad en la literatura fantástica.

14. Las referencias de las *Vigilias* van desde la sátira romana en la tradición de Juvenal hasta *La nave de los locos* (1494) de Sebastian Brant y la novela picaresca. Cfr. Hoffmeister, 1988, 79.