

# 'Weltseele' y 'Waldeinsamkeit'

## La filosofía de la naturaleza

HELMUT FRICKE Y MERCEDES COMELLAS  
Universidad de Sevilla

A finales del siglo XVIII se sublevó contra el racionalismo filosófico una nueva raza de rebeldes: huestes indisciplinadas de rousseaunianos, idealistas, místicos, ocultistas, inspiradores del *Sturm und Drang* y otros subversivos hendieron la afilada duda en el corazón del raciocinio. (Aún no se podía imaginar cómo de aquella herida sangrarían borbotones de apasionada literatura.) Un imperioso afán trascendente y el aborrecimiento de la tiranía guiaron la destrucción del edificio kantiano en nombre de la libertad. También en su nombre se erigía una nueva construcción, menos rectilínea que la anterior, proyectada según la herencia de Baruch Spinoza, el primero en concebir la unidad de la naturaleza y el espíritu y en concentrar sus aspiraciones metafísicas en la búsqueda de esa totalidad que explicara el universo *sub specie aeternitatis*. Rescatando su lección propuso Fichte la máxima de la subjetividad: la realidad como producto del «yo», unidad creativa absoluta. Desde la teología, y reviviendo una larga tradición mística occidental, Schleiermacher convierte la religión en sentimiento personal y subjetivo, guiado por el deseo de unidad con lo inacabado; iniciaba así una nueva piedad individualista, de tono místico y que encuentra en la naturaleza la mediadora con el Absoluto trascendente. Intuición, subjetividad y misticismo naturalista quedan recogidos todos —y superada la dualidad fichteana— en la síntesis de Friedrich Schelling, a quien le cabe la elaboración del *corpus* definitivo que habrá de funcionar como base filosófica del movimiento romántico. Poco después de su llegada a Jena en 1798 y ya confirmado por Schlegel y Novalis como cabeza rectora de la escuela, inicia un sistema de idealista por el cual el sentimiento de la naturaleza, específicamente romántico, ingresa en la historia de la filosofía (Cas-

taño Piñán: 1985, 9). El objetivo es revelar la *Weltseele* (*Von der Weltseele*, 1798) razón última del universo entendido desde una concepción orgánica como totalidad viviente y unitaria<sup>1</sup>. En 1807 y con motivo del cumpleaños del rey, escribe para pronunciarla ante la Academia de Ciencias de Múnich *La relación del arte con la naturaleza*, donde completa su teoría vinculando el concepto de la unidad espiritual del cosmos con principios estéticos.

Nunca se dio una sociedad más similar a la de la mítica república platónica como la que vivieron Schelling y sus contemporáneos, en el sentido de que nunca como entonces la filosofía ha jugado un papel tan determinante (Castaño Piñán: 1985, 25). Deseosa de escapar a la reclusión en las fronteras habituales de las aulas y las celdas, pregona su novedosa doctrina en todo el ámbito de las artes y las letras, asomando incluso en dominios de lo social y de lo político como disciplina de moda que es. En torno a las doctrinas de la *Naturphilosophie* de Schelling se aunaron especialistas de las más diversas ciencias y artistas de todos los campos. Se les incorporaron con entusiasmo los aficionados al espiritismo, el ocultismo, teosofías heterodoxas y otras pseudociencias de creciente aceptación, pues los métodos antirracionalistas permitían la participación de las artes mágicas, conjuros, demonología y toda suerte de actividades de este orden, relegadas en el XVIII como anticientíficas.

La idea de la reunificación del ser constituía la novedad más importante que incorporaba el planteamiento de Schelling a sus antecesores, y la que hizo que tantos científicos se sumaran a su ambicioso proyecto. Precisamente a principios del XIX se evidencia el desengaño de las ciencias tal como se planteaban desde Galileo, porque aquel ideal mecánico-matemático no lograba co-

ordinar los distintos testimonios de la experiencia en una totalidad; aumentaba paulatinamente el deseo de buscar una realidad más profunda que diera sentido a todos los datos dispersos. Por eso causaron tanto revuelo los descubrimientos en el campo de la electricidad y del magnetismo, que permitían aplicar los conocimientos sobre los objetos naturales al campo de la psicología humana, encontrándose así un sinnúmero de analogías entre la composición del organismo y la del cosmos<sup>2</sup>. Nace el psicologismo de la mano de Fichte y Schelling, probando una concepción del espíritu humano que superaba en complejidad a todas las anteriores. Todo análisis acaba siendo una investigación incansable sobre el «yo», una indagación sobre lo irracional, sobre lo onírico, que tiende siempre a reconstruir esa unidad primordial entre individuo y universo; el galvanismo de Ritter, la fuerza de atracción de Baader, el magnetismo de Mesmer o la frenología de Gall pretendían la misma finalidad: dar explicación a un panteísmo que se figura el universo como un gran alma viva que reúne en sí todas las esencias y todas las existencias, y que vive un presente cismático, un estado violento y anormal, intermedio entre la armonía originaria y la que se volverá a conseguir en el futuro<sup>3</sup>.

Así resulta que, como consecuencia directa de la especulación filosófica y del florecimiento de lo irracional y esotérico a principios del XIX, lo fantástico y la indagación psicológica se convierten en las materias temáticas más explotadas de la nueva literatura. Simultáneamente a la inauguración de esa temática, se estrena también, con ella conectado, un nuevo género narrativo, el de la *Novelle*<sup>4</sup>, ligado por sus ascendientes a la familia del relato folklórico y el cuento de hadas, de los que recibe también buena parte de su interés por lo fantástico-maravilloso (Bennet: 1961, 68).

# leza y el romanticismo



Caspar David Friedrich

Desde su origen, tanto lo fantástico como la nueva *Novelle* están asociados de tal modo a la naturaleza que ésta ya no cumple tan solo la misión de servir de escenario, sino que además pasará a ser actante de singular vitalidad. Así lo acredita la definición que hace Goethe en «Statt einer

Einleitung» de *Das Märchen* (1947, 3)<sup>5</sup>, donde relaciona las constantes de lo que será el género: la fantasía –que trata de pasar por verosímil<sup>6</sup>–, lo simbólico y la naturaleza, en la que el mundo de los espíritus primitivos acaba confundido con el reino del hombre:

«In einem echten Märchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; [...] Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein; die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit, der Naturstand der Natur, die Zeit vor der Welt (Staat).»

Sobre todo desde que ya con Tieck (*Der blonde Eckbert*, 1796) la *Novelle* alcance su condición definitiva, la esencia del argumento se fijará en la relación y conexión del hombre con las fuerzas de la naturaleza, según explica Heine, por influencia directa de la *Naturphilosophie*:

«...seit durch ihn [Schelling] die Naturphilosophie in Schwung gekommen, [ist] die Natur viel sinniger von den Dichtern aufgefaßt worden. Die einen versenkten sich mit allen ihren menschlichen Gefühlen in die Natur hinein; die anderen hatten einige Zauberformeln sich gemerkt, womit man etwas Menschliches aus der Natur hervorschaun und hervorsprechen lassenkonnte.» (*Dieromantische Schule*, 71).

En verdad era ésta la obsesión que la *Naturphilosophie* había impuesto en todos los ámbitos: la reunificación del ser, la reconstrucción de la concordia primitiva de un universo que había sido originalmente unitario y debería volver a serlo en el final de los tiempos. Los textos eruditos de aquel tiempo no se cansaban de evocar la religión originaria, el lenguaje originario, y la comunidad originaria, cuya disolución había llevado a la escisión en muchedumbre de confesiones, lenguas y estados. Y lo hacían en una lengua que más que científica, sonaba a lírica, como ésta de Ritter:

«Wer im Unendlichen nichts als ein Ganzes, nur ein vollendetes Gedicht findet, wo in jedem Wort, in jeder Silbe die Harmonie des Ganzen wiedertönt und nichts sie stört, der hat den Preis errungen, der

unter allem der höchste und das ausschließliche Geschenk der Liebe ist» (Kluczkohn: 1953, 23)

Y cuando no eran los propios científicos los que así se expresaban, sus corifeos literarios se encargaron de trasladar aquellas teorías a formas de delicado lirismo. Es el caso de Tieck, cuyo íntimo amigo Henrik Steffens era discípulo de Schelling. Es también el caso aún más palmario de Hoffmann y su intención de dar forma literaria a las doctrinas del mayor difusor de las ideas de Schelling, Gotthilf Heinrich Schubert, cuyo empeño en demostrar empíricamente la *Naturphilosophie* queda recogido en el *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden, 1808), textos que surtieron la temática de los *Phantasiestücke* y *Nachtstücke* de Hoffmann<sup>7</sup>. El pensamiento de la *Naturphilosophie* tuvo la suerte de ser difundido en forma literaria, el vehículo de promoción más rápido y eficaz.

La idea del «gemeinschaftliche Einen» de Schelling resultaba además útil en cuestiones de doctrina estética, puesto que solucionaba las dudas planteadas por la pérdida de la armonía clásica. La separación del sujeto y el objeto, conflicto que atormentaría a Schlegel y que se había convertido en problema fundamental de la teoría romántica, quedaba resuelta en la reconciliación entre el mundo espiritual y el sensual. Por eso los personajes de la *Novelle* se entregan a la quimera, el ensueño y la fantasía en el cálido apartamiento de la naturaleza, en escenarios que participan como sombras vivas de la acción, animados por la misma savia espiritual que los seres que los recorren. El principio fundamental que alimenta el género es que la naturaleza toda es en sí misma una parábola, un reflejo del gran alma del mundo<sup>8</sup>.

Por las posibilidades de tratamiento psicológico que ofrece este esquema, Friedrich Schlegel consideraba la *Novelle* el mejor género para la expresión de lo subjetivo. Los protagonistas de estos relatos se verán tratados en su relación con la naturaleza, en especial con aquellas esencias más misteriosas e inexplicables, exigiéndoles a veces una confrontación que descubra su composición interior (Bennett: 1961, 51-2 y 17). El motor de la acción será el deseo de alcanzar la reunificación del ser: el héroe se moverá buscando el placer inconmensurable de sen-

tirse completo en esa comunión elemental con el entorno natural, único capaz de librarlo de la agitación que le tortura; porque sólo allí se sentirá parte del circuito eterno de la armonía, del organismo indivisible del que somos sólo diminutos seres particulares:

«es müsse ein unendliches Wonnegefühl sein, so von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden; für Gesteine, Metalle, Wasser und Pflanzen eine Seele zu haben; so traumartig jedes Wesen in der Natur in sich aufzunehmen, wie die Blumen mit dem Zu- und Abnehmen des Mondes die Luft.» (Büchner, *Lenz*, 75)<sup>9</sup>

Quizá la posibilidad más interesante para el tratamiento psicológico que brindaba la doctrina de Schelling, y que resultó muy fecunda como motivo literario desde que la inaugurara Novalis, es la idea de que el aprendizaje de la identidad, la búsqueda del propio yo, tiene que basarse en el descubrimiento de la naturaleza<sup>10</sup>; el hombre se reconoce más fácilmente en ella que en el espejo distorsionado de su propio ser interior. La naturaleza exterior no es sino la metamorfosis misteriosa de la interior («Das Äußere ist ein in Geheimniszustand erhobenes Inneres»); ambas mantienen una relación platónica que él simboliza en la flor azul, «Die blaue Blume» de *Heinrich von Ofterdingen*, que fue también el símbolo del temprano romanticismo en Alemania<sup>11</sup>.

Y así la naturaleza será la única guía capaz de conducirnos en nuestro itinerario vital, siguiendo la doctrina de Schelling que la proclama como la única mediadora posible entre el hombre y la trascendencia. De ahí la entiende Hoffmann como una escalera hacia el más allá, que va colocándonos los peldaños de la ascensión sobre nosotros mismos («eine Stufenleiter, die sie uns selbst hingestellt hat, zum Höheren emporzuklimmen», *Der Magnetiseur*, 100); ella será la verdadera protagonista, la que guíe el encuentro final, la que dé fe de la posibilidad de trascendencia, pues su rostro es la única manifestación directa con que contamos del Absoluto:

«Desde sus primeras obras, la naturaleza está perfectamente caracterizada; ella encierra en el duro pedernal la fuerza del fuego y el resplandor de la luz, el alma armoniosa del sonido en el denso metal;

incluso en el umbral de la vida y sintiendo ya la configuración orgánica, vuelve a sumergirse otra vez en la petrificación, subyugada por el poder de la forma. La vida de las plantas consiste en una silenciosa sensibilidad; pero ¿en qué círculo preciso y cerrado está constreñida esta vida paciente? [...] La naturaleza oculta sus primeras obras bajo duras conchas, y allí donde éstas desaparecen, la vida retorna de nuevo, por el instinto del arte, al reino de la cristalización.» (Schelling, *La relación del arte con la naturaleza*, 74)

Del rostro del Absoluto que es la naturaleza, sólo el arte es capaz de sacar la esencia oculta «bajo las duras conchas»: su sagrado fin será tomar de ella el presentimiento de lo infinito. La máxima la escribió Hoffmann saliendo de labios del maestro pintor en *Die Jesuitenkirche in G.* (429):

«Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst.»

Y no pensaba de otra forma Schlegel cuando en el tercer número de *Athenäum* entiende el universo a nuestro alrededor como una tangible, animada y también sagrada revelación de la deidad: en contacto con la naturaleza se siente el mundo infinito; ella despierta las fuerzas divinas escondidas en el hombre y las exalta, inspira la mayor energía y actividad del espíritu y convierte a los sentidos corporales en receptores del Absoluto.

«O mein Geist, ich fühle es, strebt nach etwas Überirdischen, das keinem Menschen gegönnt ist. Mit magnetischer Gewalt zieht der unsichtbare Himmel mein Herz an sich und bewegt alle Ahnungen durcheinander, die längst ausgeweineten Freunden, die unmöglichen Wonnen, die Hoffnungen keine Erfüllungen zulassen.» (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, 725)

El que sabe interpretar la naturaleza comprende su propia vida en términos de eternidad (*Athenäum*, III, 11 y 34-57). Hay por tanto una unidad metafísica entre el hombre y el universo que no puede enmascararse: «La naturaleza es el espíritu visible y el espíritu es la naturaleza invisible» (Schelling, 41). Estamos abocados a sentir la correspondencia anímica de ese universo que nos respira:

«Wir stehen mit allen Außendingen, mit der ganzen Natur in solch enger psychischer und physischer Verbindung, daß das Loslösen davon, sollte es möglich sein, auch unsere Existenz vernichten würde. Unser sogenanntes intensives Leben wird von dem extensiven bedingt, es ist nur ein Reflex von diesem, in dem aber die Figuren und Bilder, wie in einem Hohlspiegel aufgefangen, sich oft in veränderten Verhältnissen und daher wunderbarlich und fremdartig darstellen, unerachtet auch wieder diese Karikaturen im Leben ihre Originale finden.» (Hoffmann, *Der Magnetiseur*, 95)

La concordia entre el mundo interior del

men in mir klangen sie wieder...» (Eichendorff, *Die Zauberei im Herbst*, 53)

La fascinación de sentirse inmerso en el círculo embriaga la conciencia; una embriaguez, como la del ermitaño Raimundo (*Die Zauberei im Herbst*), que raya en la insania y no está exenta de peligros. No todos están capacitados para la revelación del espíritu y la superación de las barreras humanas. El género de hombre con dotes para llevar a cabo ese sortilegio recibirá el nombre 'artista' y su creación representará «el conocimiento de lo más alto» (Schelling, 45). Esa elevada misión se le había encomendado al escritor desde el *Sturm und Drang*, pues ya en la concepción de Goethe o Schi-

eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt» (Heinrich von Ofterdingen, 192)<sup>13</sup>.

La concepción del poeta-sacerdote remite a la reunión entre filosofía, religión y literatura en un todo inseparable que predicara Friedrich Schlegel (*Athenäum*, I, 1, 90 y II, 21-28) y que fue la forma de religiosidad inherente a la doctrina del romanticismo: donde haya religión tendrá voz la poesía, que sin ella resulta oscura, falsa y maliciosa; sacerdote y artista son mediadores entre el hombre y el infinito de Dios; los misterios más profundos son propiedad de la poesía.

Hoffmann y Tieck favorecieron en su obra esta encomienda sagrada del artista; para ellos la fuerza imaginativa está en constante trato con las fuerzas de la naturaleza y el fruto del arte será la manifestación de los secretos más profundos de ésta; puesto que sólo aquél cuya melodía interior concierta con la melodía de la naturaleza puede llamarse sabio o poeta («Die glücklichen mit dieser innern Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann...» Hoffmann, *Klein Zaches genannt Zinnober*, 297) todo el que ambicione este nombre deberá someterse a sus enseñanzas y convertir su vida en un sacerdocio a su servicio:

«Seine ganze Muße -und daher sein Leben wollte er dazu verwenden, soviel als möglich in die geheimnisvollen Tiefen der psychischen Einwirkungen zu dringen, und fortwährend seinen Geist fester und fester darauf fixierend, sich rein erhaltend von allem dem Widerstrebenden, ein würdiger Lehrling der Natur zu werden. In dieser Hinsicht sollte sein kontemplatives Leben eine Art Priestertum sein und ihn wie in immer höheren Weihen zum Betreten der innersten Gemäcker in dem großen Isistempel heiligen.» (Hoffmann, *Der Magnetiseur*, 102)

*Franz Sternbalds Wanderungen* es la obra que mejor recoge entre las de Tieck las meditaciones del artista en la naturaleza y la capacidad que ésta desarrolla en el primero para ver más allá de los estrechos límites del presente humano:

«So ist die Seele des Künstlers oft von wunderlichen Träumereien befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung, oder ein Wink in



Caspar David Friedrich

hombre y el paisaje exterior que proporciona ese sentimiento de paz al que se esconde en su seno, es el recuerdo de aquella «edad de oro» en la que nuestro género vivía aún feliz en unión sensible con su medio<sup>12</sup>, y de la que es manifestación aún viva esa suerte de música inaudible descrita por Hoffmann en varios relatos: los seres humanos no somos sino instrumentos de cuerda que los elementos tocan con secretos dedos (*Der unheimliche Gast*, 435). Como en Eichendorff, las voces interiores responden a las llamadas de la naturaleza:

«Und als nun der Herbst wieder sein wunderbarlich farbiges Netz über Berg und Tal ausspreitete, da schweiftem von neuem einzelne wohlbekannte Töne aus dem Walde in meine Einsamkeit und dunkle Stim-

ller resulta ser un mediador entre el hombre y la naturaleza, con la capacidad de saltar las barreras de la evidencia («eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen»). Desde el lado de la ciencia, Baader, siguiendo la antigua tradición platónica que convertía al poeta en agente inconsciente del demiurgo, lo describe como el hombre capaz de oír el diálogo interior del cosmos que el pecado original nos impide percibir a los demás. Sólo los poetas saben hacer transparente el alma del mundo, interpretar y dar forma al centro metafísico que lo anima; son los herederos de aquellos sacerdotes de la naturaleza y aún tienen encomendada la sagrada misión de predicar la salvación por la naturaleza:

«Dichter und Priester waren im Anfang

die Zukunft.» (Tieck, *F. Sternbalds*, 741)  
El sacerdote-poeta habrá de servirse de su especial relación con los elementos para ejercer su magisterio propiamente, puesto que la naturaleza, como había sido descrita en *Heinrich von Ofterdingen*, era la primera de las tres vías para llegar a la verdad oculta en el interior del hombre. Y no dejará de ser así peligrosa, en cuanto que obliga a enfrentarse con el 'yo' interior. Les sucede a los personajes poseídos por ella, inmersos en el estado de ánimo de la *Waldeinsamkeit*, creación terminológica de Tieck en *Der blonde Eckbert* (13), y que como título de la canción mágica del pájaro robado por Berta, resume la esencia de aquella *Novelle*:

«Waldeinsamkeit,  
Die mich erfreut,  
So morgen wie heut  
In ewiger Zeit,  
O wie mich freut  
Waldeinsamkeit»

La *Waldeinsamkeit* representa la creación en la naturaleza (o por la naturaleza) de una atmósfera mágica, propicia para el sentimiento más íntimo, para el descubrimiento del 'yo' profundo en esa soledad de los bosques, cuando la conciencia se pone en contacto con el ser trascendente que todos poseemos. Como si de un sortilegio se tratara, el entorno atrapa y fascina al alma solitaria, y todo parece cobrar una vida insólita:

«In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Gipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönend durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahnung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldenen Wolken.» (Tieck, *Der blonde Eckbert*, 13)

En el ámbito sagrado de la *Waldeinsamkeit* se unen por lazos misteriosos el silencio de la naciente noche, —que es la hora mágica también en Tieck, Eichendorff y Hoffmann—, la melancolía del ánimo solitaria, y la música de la naturaleza. Inmerso en ella, el per-

sonaje sentirá el clamor, las llamadas, interpretará los signos, se sentirá recorrido por las fuerzas misteriosas. Podrá descifrar las múltiples y variadas voces de esa naturaleza que es su interlocutora íntima.

En este contexto, la naturaleza deja de ser sólo el escenario pasivo, incluso supera el papel de reflejo del alma que habitualmente se le considera en el romanticismo, para ser ella la que provoque, de forma activa y con aquellos dedos invisibles que describía Hoffmann, las cuerdas musicales de los sentimientos. Para Schelling (59), «aquel a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad». La naturaleza vive y habla, susurra a su enajenado poeta en una «lengua extraña». Cada uno de los organismos vivos tiene una voz propia para unirse a la cadencia sin ruido de las esferas, pero sólo en momentos mágicos, conjurados por religiosos sentimientos, se hará posible escuchar la magnífica armonía del conjunto.

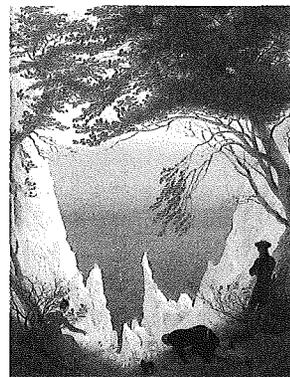
Sólo el «consagrado» (*Geweihter*), el buscador de la flor azul, el creyente de los sueños, el poseído por los genios de la fantasía, tendrá oídos para estas voces, que embriagan y le poseen, procurándole un estado de exaltación y felicidad cercano al éxtasis místico, como víspera que es del encuentro con la unidad trascendente. Los iniciados que se internan en la soledad del bosque y allí se abandonan a la contemplación mística llegarán a caer en estados de somnolencia y semi-delirio durante los que se manifiesta el prodigio de la unión; incluso puede que el encuentro trascendente se produzca durante el sueño, puesto que lo onírico es escenario idóneo para su expresión:

«Ich lag von zauberischen Düften umspielt im grünen Gebüsch, und die Stimme der Natur ging vernehmbar im melodisch klingenden Wehen durch den dunklen Wald. —'Horch, horch auf, Geweihter! Vernimm die Ur-töne der Schöpfung, die sich gestalten zu Wesen deinem Sinn empfänglich'— Und indem ich die Akkor-

de deutlicher und deutlicher erklingen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfaßte, was mir unerforschlich geschienen. Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte, aber die Hieroglyphen-Schrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer, wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten.» (*Die Jesuitenkirche in G.*, 430)

El vértigo de los irracionales aturde la conciencia hasta hacerle desistir del verbo y sus estructuras lógicas, incapaces ya de reconstruir el sentido último de la experiencia. La palabra ha perdido el poder de significar y deja sus posibilidades comunicativas en manos de la música y sus voces elementales. Raimundo (*Die Zauberei im Herbst*) se siente invadido por la embriaguez al escuchar las melodías nocturnas del bosque; el mismo delirio sufre Christian (*Der Runenberg*) tras vislumbrar el poder del monte de las runas. Incluso, por la magia de la literatura, y según escribe Heine, aquellas voces de la naturaleza acaban apresando también al lector entre sus frondas y le permiten vivir la experiencia trascendente más literaria del romanticismo alemán:

«In diesen Dichtungen [*Der blonde Eckbert*, *Der Runenberg*, *Franz Sternbalds Wanderungen*, etc.] herrscht eine geheimnißvolle Innigkeit, ein sonderbares Einverständnis mit der Natur, besonders mit dem Pflanzen- und Steinreich. Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt manchmal, im Geflüster der Bäume, seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuß; wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; [...] alles athmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll» (Heine, *Die romantische Schule*, 60).



Caspar David Friedrich

## Bibliografía y ediciones citadas

Abrams, Meyer H.; *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, 1992.

Argullol, Rafael; *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, 1990.

Beguin, Albert; *Traumwelt und Romantik*, Berna-Munich, 1954.

Bennet, E.K.; *A History of the German Novelle*, Cambridge, 1961.

Bollnow, O. F.; *Unruhe und Geborgenheit*, Stuttgart, 1953.

Büchner, Georg; *Werke und Briefe*, Munich, 1980. (Sigue la edición histórico-crítica de Werner R. Lehmann)

Eichendorff, Joseph F. von; *Neue Gesamtausgabe der Werke u. Schriften in vier Bänden*, vol. II, Stuttgart, 1978 (3).

Goethe, *Das Märchen*, Bonn, 1947.

*Werke in zwei Bänden*. Verlag Frank Hartmann, Ahaus, 1983. (Sigue la ed. crítica de J. Minor, Berlin u. Stuttgart, 1885) vol. II.

Gusdorf, Georges; *Le savoir romantique de la nature*, París, 1985.

Heine, Heinrich; *Die romantische Schule*, en *Werke*, vol. 8 (*Über Deutschland, 1833-1836*), Berlín, 1972.

Hoffmann, E.T.A., *Das Majorat. Der Sandmann*. En *Werke*, vol. 2. (Nach der Ausgabe des Aufbau-Verlages, Berlín, 1958, revidiert v. H. Kraft und M. Wacher, Frankfurt a.M. 1967)

*Die Jesuiterkirche in G.*, en *Phantasie- und Nachtstücke*, (ed. Walter Müller-Seidel), Munich, 1960.

*Sämtliche Werke*, 3 vols., ed. R. Schönhaar y A. Heine, Essen, s.a.

Jaeschke, Walter (Hg.); *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, Hamburg, 1999.

Kaiser, Gerhard; E.T.A. Hoffmann, Stuttgart, 1988.

Kluckholm, Paul; *Das Ideengut der Romantik*, Tübingen, 1953.

Schelling, Friedrich; *La relación del arte con la naturaleza*, (ed. de Alfonso Castaño Piñán en Aguilar) Madrid, 1985.

Tieck, Ludwig; *Franz Sternbalds Wanderungen*, en *Frühe Erzählungen und Romane*, ed. de M. Thalmann, Munich, s.a. I, 699-986.

## Notas

- Goethe es autor de una «Weltseele» (1803) en la que «trata de definir una cosmogonía mítica penetrada por el hombre» (Rafael Argullol, 1990, 32-3). Sin embargo el intento no se produce, sino como reflejo de la influencia que ya ha ejercido sobre él el pensamiento de Schelling: en su *Tag- und Jahreshäften* de 1798 escribía: «Schellings Weltseele beschäftigt unser höchstes Geistesvermögen»; y en carta al propio Schelling del 27 de septiembre de 1800: «Der Zug zu Ihrer Lehre ist [bei mir] entschieden» (Heinemann, II, 444)
- En química, con el descubrimiento del oxígeno por Priestley, se comprueba que el mismo alimento vital sirve para el mundo orgánico y el inorgánico; a través de las investigaciones de Mesmer en el campo del magnetismo se creyó haber encontrado la fuerza que vinculaba todas las cosas: *De planetarum influxu* (1766) parecía haber demostrado que los impulsos atractivos de los astros ejercían un influjo inevitable sobre el sistema nervioso del hombre y por eso en *Sendschreiben an einen auswärtigen Arzt über die Magnetkur* (1775) proponía la curación de todo tipo de trastornos mentales y enfermedades nerviosas con las técnicas del magnetismo; por ejemplo, se usaron –en vano– para sanar las dolencias de Federico Guillermo II de Prusia.
- Es evidente la herencia neoplatónica del concepto de la *Weltseele*, de la misma manera que resulta imposible no reconocer su ascendiente en el *Anima Mundi* que los florentinos del Renacimiento leyeron en el *Timeo*. Argullol (1992, 28-9) recuerda en este sentido la importancia que tuvo en la transmisión de este pensamiento la escuela antiempirista inglesa de Oxford y Cambridge, que funcionaría como puente entre el Renacimiento y Spinoza. Shaftesbury influyó directamente en Goethe, su traductor al alemán, y, a través de Herder, en Schelling.
- Es la denominación que preferimos, siguiendo a Arnold Hirsch (*Der Gattungsbegriff 'Novelle'*, Germanische Studien, Heft 64, Berlín, 1928), Bennet (*A History of the German Novelle*, Cambridge Univ. Press, 1961), y que ya aparecen en Georg Lukacs, *Die Seele und die Formen*, Berlín, 1911, 158. También puede usarse la de 'Kunstmärchen' que empleara antes Herman Todsen, *Über die Entwicklung des romantischen Kunstmärchen*, Universitäts Buchdruckerei von G. Schade, Berlín, 1906.
- Aunque Goethe aún no emplee el término *Novelle*, –que se generalizaría más tarde–, sino el de *Märchen*, la crítica es unánime al interpretar que sus opiniones se refieren al nuevo género.
- Hoffmeister (1980, 170-1) recuerda la importante influencia de la teoría de la novela de Cervantes, en concreto de «lo maravilloso verosímil», en los teóricos del romanticismo alemán y en la configuración de los nuevos géneros del movimiento. Ese interés por mantener cierto aire de realismo es lo que distingue a la *Novelle* del cuento maravilloso folklórico.
- Cita a Schubert varias veces en sus cuentos: «um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen: Schubert in den *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*», (*Die Automate*, 332); *Der Magnetiseur* de Hoffmann es, en principio, una disputa teórica en torno al magnetismo y sus fuerzas oscuras desde la fantasía poética, o al menos eso pretendía Hoffmann, según confiesa a su amigo psiquiatra de Bamberg (Kaiser, 37)
- Y, según veremos, no se trata sólo de la metáfora de larga tradición religiosa que veía en el mundo material un espejo de su Creador.
- Aunque Büchner no sea propiamente romántico, pues pertenece ya con Heine a la generación de la Junge Deutschland, en esta obra retrata a otro escritor anterior a él, atormentado miembro del Sturm und Drang, Jakob Michael Reinhold Lenz. Son muchos los ejemplos –y muy hermosos– que pueden traerse en los que, como aquí se explica, la unión ínti-

ma con la naturaleza proporciona la más bondadosa paz al corazón dolorido.

- La base científica de la teoría la había presentado antes Baader, estudiando las posibilidades de acceder a un *panpsiquismo* o *psique universal* desde el propio «yo» y a través de la comunión con el mundo natural.
- La flor como símbolo del ideal del pensamiento romántico fue un motivo largamente empleado. La usará todavía Heine para señalar su vinculación sentimental con aquella edad. En carta a Karl August Varnhagen von Ense, con fecha a 3 de enero de 1846, escribe: «Dieses neue Geschlecht will genießen und sich geltend machen im Sichtbaren; wir, die Alten, beugten uns demütig vor dem Unsichtbaren, haschten nach Schattenküssen und blauen Blumengerüchen, entsagten und flenneten und waren doch vielleicht glücklicher als jene harte Gladiatoren, die so stolz dem Kampftode entgegen gehen. Das tausendjährige Reich der Romantik hat ein Ende, und ich selbst war sein letzter und abgedankter Fabelkönig.»
- De la misma edad dorada trata en *Die Automaten*, 331-334, donde aparece además mencionada aquella música de las esferas de tan larga y fructífera tradición literaria: «Ein Nachhall aus der geheimnisvollen Tiefe dieser Urzeit ist die Herrliche Sage von der Sphärenmusik, welche mich schon als Knabe, als ich in 'Scipios Traum' zum erstenmal davon las, mit inbrünstiger Andacht erfüllte, so daß ich oft in stillen mond hellen Nächten lauschte, ob nicht im Säuseln des Windes jene wunderbaren Töne erklingen würden.» (I, 333).
- Así, la literatura privilegiada por el Romanticismo será la que mejor sepa recoger los sonos de la naturaleza: los romances españoles que traduce y publica Schlegel en 1792 se celebraban porque «sie sind gleichsam Nachklang und Wiederhall des ältesten Natursanges». Hoffmeister, 1980, 189-190.