

DEL IDEAL A LA PESADILLA: REFLEXIÓN FILOSÓFICA Y PRÁCTICA LITERARIA EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN. Una perspectiva desde la Literatura Comparada

Sara Molpeceres Arnáiz, Universidad de Valladolid.

Resumen: El Romanticismo alemán constituye un momento clave en la cultura occidental en el que las relaciones entre filosofía y literatura resultan especialmente estrechas y presentan un propósito común: solucionar los problemas del hombre moderno. Tras los excesos del racionalismo ilustrado, los románticos consideran un imperativo recuperar la armonía perdida del hombre con lo divino y con la naturaleza. Esta aspiración se manifiesta tanto en la filosofía como en la literatura, pero de manera distinta. Nos proponemos en este trabajo mostrar cómo se articula esa tendencia hacia el Ideal desde cada una de las disciplinas, para lo cual nos basaremos en autores como Hamann, Herder, Humboldt, Goethe, Schiller, Schlegel y, en particular, Hoffmann.

Abstract: German Romanticism is a key period in Western culture in which philosophy and literature are close related and have the same aim: to help modern man to overcome the difficulties of his age. After the Enlightenment, it seems clear that romantic man has to reconstruct the harmonic bond between man, God and nature. This ambition is stated both in literature and philosophy, but in a different way. This paper deals with the ways in which this trend toward Ideal is shown in both philosophy and literature. We will take into account authors such as Hamann, Herder, Humboldt, Goethe, Schiller, Schlegel and Hoffmann specially.

En la historia de Occidente son numerosos los momentos en los que la reflexión filosófica y la práctica literaria se han desarrollado de manera aislada, ignorándose o incluso enfrentándose. No obstante, nos vamos a centrar aquí en un periodo cultural, el Romanticismo, en particular el Romanticismo alemán¹, en

1 Advertimos ya que vamos a utilizar el término 'Romanticismo alemán' para referirnos de manera general al periodo comprendido entre las décadas finales del siglo XVIII y los años 40 del siglo XIX, teniendo en cuenta que englobaríamos bajo la misma etiqueta generaciones que no son plenamente románticas, con otras que sí se han considerado tradicionalmente como tales. Establecer los límites del Romanticismo alemán no es tarea fácil. Se puede considerar como los primeros románticos a la generación del *Sturm und Drang* (1767-1784), movimiento compuesto por autores como Schiller o Goethe, y a su equivalente en filosofía, el grupo de los Filósofos de la fe (Hamann, Herder, Jacobi). No obstante, hay que tener en cuenta, por una parte, que hay autores puramente ilustrados, como Lessing, que presentan importantes rasgos románticos, y, por otra, que muchos autores pertenecientes al *Sturm und Drang* renegarán de él para convertirse en representantes del 'Clasicismo de Weimar', formado, entre otros, por Lessing, Kant, Herder, Schiller y Goethe. El caso de estos dos últimos autores resulta especialmente complejo, pues dependiendo de la fuente, se considera que pasan por una fase romantizante y después una clasicizante, o bien son plenamente ilustrados o plenamente románticos. A esto hay que

el que se presenta la especial circunstancia de una colaboración armoniosa y muy productiva entre las dos disciplinas, la filosofía y la literatura. De hecho, puede considerarse que el Romanticismo alemán se diferencia precisamente de cualquier otro Romanticismo europeo por la importante base sistemática, filosófico-científica, que está detrás de la creación literaria y, a su vez, porque las ideas expuestas a nivel filosófico se intentan llevar a la práctica en el ámbito artístico.

El movimiento romántico se construye, como sucede tantas veces, a partir y contra la corriente de pensamiento dominante en el periodo inmediatamente anterior, en este caso el racionalismo ilustrado². Para el romántico, la herencia ilustrada que ha recibido del periodo anterior no es en absoluto positiva: un concepto de lo humano en el que se han potenciado los aspectos lógico-rationales, dejando de lado los demás; una visión de la realidad y la naturaleza que da primacía al conocimiento y estudio de los elementos tangibles, mensurables y universales, obviando aquellos aspectos que la razón no puede abarcar... todo ello le parece al romántico una carga demasiado pesada que no puede mantener, pues supone una visión incompleta, un conocimiento parcial del mundo y del hombre en el que todos los elementos del conjunto están desligados entre sí, empezando por él mismo, que siente un profundo desarraigo y desamparo. De ahí que todos

sumar el hecho de que esta generación convive con la siguiente, la plenamente romántica surgida en torno a los círculos de Heidelberg, Jena y Berlín, y que hay autores que, siendo también contemporáneos, no podrían considerarse ni ilustrados ni románticos, y formarían lo que Félix Duque ha dado en llamar 'Ilustración cansada', que incluiría autores como Fichte, Schelling o Creuzer (Félix Duque, "Introducción: de símbolos, mitos y demás cosas antiguas", en Friedrich Creuzer, *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, pp. 9-43). Ante semejante situación optaremos por utilizar la etiqueta 'Romanticismo' de manera general incluyendo a todos estos autores, pues, más allá de sus contextos concretos, todos ellos presentan, a nuestro parecer, elementos semejantes y compatibles que, puestos en común, nos permiten hablar de una cosmovisión romántica compartida. Sobre todas las cuestiones comentadas acerca de la dificultad de delimitar el Romanticismo alemán y sus diferentes grupos y generaciones, cf. Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia, vol. III (Filosofía del Romanticismo. La filosofía tra il secolo XIX e il XX)*, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1982, p. 14; Herbert Greiner-Mai, "Clasicismo de Weimar", en Herbert Greiner-Mai (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada*, Madrid, Akal, 2006, pp. 64-66; Friedel Wallesch, "Sturm und Drang", en Herbert Greiner-Mai (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada, op.cit.*, pp. 356-358, Sergio Givone, *Historia de la estética*, con apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez, Madrid, Tecnos, 1990, p. 74.

2 Hablamos de la corriente dominante durante la Ilustración. Hay que tener en cuenta que, en realidad, el gran Siglo de las Luces no presenta una ideología homogénea, pues coexisten en él dos tendencias, la más visible, la de la luminosa "razón sistematizadora y ordenancista, otra que queda en la penumbra, mucho más atractiva, de la valoración de lo irracional" (Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 16). Esta segunda tendencia, corriente de pensamiento subterráneo, se encuentra ya en pensadores como Rousseau, Diderot o Voltaire, y anuncia muchos de los elementos que formarán el sistema ideológico del Romanticismo.

los esfuerzos del romántico se dirijan a recuperar la conexión perdida buscando el equilibrio, en igualdad de condiciones, de los elementos que conforman lo humano y lo natural. El camino empieza por la reconciliación de todos los campos y disciplinas del saber humano, en particular de dos: la filosofía y la literatura.

El romántico no es, como a veces se ha dicho, un exaltado que defiende la primacía de lo irracional frente a lo racional. Todo lo contrario. El romántico se sabe un ser racional y no quiere deshacerse de la razón, simplemente trata de compensar los excesos cometidos en nombre de la razón ilustrada buscando la continua interrelación y equilibrio entre los aspectos más lógico-racionales del hombre y los ámbitos emotivos y sensoriales, personificando ambas cosas en la fusión entre la filosofía y la poesía, fusión que tendría como consecuencia el nacimiento de un pensamiento totalizador, propio de un hombre concebido, igualmente, como entidad total.

No ha de extrañar, entonces, que muchos de los grandes literatos del Romanticismo alemán ejerzan también de ensayistas y filósofos, como es el caso de Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Kleist, Tieck... No es de extrañar, tampoco, que en los grandes Círculos románticos, ya sea el de Jena³, Heidelberg⁴ o Berlín⁵, artistas y pensadores intercambien sus ideas en igualdad de condiciones, influyéndose mutuamente.

Desde el ámbito de la Literatura Comparada, en particular desde la concepción que proporciona el llamado ‘nuevo paradigma’⁶, se plantea la

3 El Círculo de Jena (1797-1801) estaría compuesto, entre otros, por los hermanos Schlegel, L. Tieck, Novalis, F. Schleiermacher y principalmente Schelling (cf. Herbert Greiner-Mai, “Jena Romantik”, en Herbert Greiner-Mai (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada, op. cit.*, pp. 180- 181).

4 Con una duración de tres años (1805-1808), el Círculo de Heidelberg estaría formado, entre otros, por A. von Arnim y C. Brentano (cuya marcha a Berlín causa la disolución del grupo), por Görres, Creuzer, los hermanos Grimm, von Eichendorff, etc. (cf. Herbert Greiner-Mai, “Heidelberg Romantik”, en: Herbert Greiner-Mai (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada, op. cit.*, pp. 160- 161). Asociado a este grupo también estaría Creuzer, discípulo de Goerres y profesor de Heidelberg (cf. Giampiero Moretti, “Introduzione. Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico”, en Giampiero Moretti (a cura di), *Dal simbolo al mito I*, Milán, Spirali Edizioni, 1983, pp. 11-83).

5 El Círculo de Berlín, a pesar de ser cronológicamente anterior a los otros dos (1792- 1822), estará formado fundamentalmente por autores que se han trasladado a Berlín y que antes formaban parte de los círculos de Jena o Heidelberg. Entre los componentes del círculo berlinés podemos encontrar diversos autores provenientes del círculo de Jena que se trasladan a Berlín como L. Tieck, F. Schleiermacher, A. W. Schlegel; y otros como A. von Chamisso, A. von Arnim, C. Brentano, E. T. A. Hoffmann, etc... (cf. Herbert Greiner-Mai, “Romanticismo Berlínés”, en Herbert Greiner-Mai (ed.), *Diccionario Akal de literatura general y comparada, op. cit.*, pp. 322- 323).

6 Representado por autores como Pierre Swiggers, Adrian Marino o Douwe Fokkema, el nuevo paradigma comparatista implica dejar de lado la concepción de la Literatura Comparada como una disciplina centrada en los contactos entre dos o mas literaturas

ampliación del objeto de estudio de esta disciplina más allá de la comparación de obras o autores literarios para hablar de la comparación entre sistemas y subsistemas ideológicos que estarían en la base, sí, de la literatura, pero también de otras artes y discursos culturales no artísticos, como el filosófico, el político, el científico, el religioso, etc. Es decir, partimos de la existencia de determinadas construcciones ideológicas en cada momento histórico de las que nacen las distintas manifestaciones culturales, artísticas y no artísticas, lo que propicia que podamos hablar sin rubor de la comparación entre literatura y otras artes, pero también de la comparación entre literatura y filosofía, ciencia, etc., ya que, al provenir del mismo sistema ideológico, de una misma cosmovisión ideológica de base, necesariamente habrá elementos en común entre las distintas disciplinas que nos permitirían, mediante un estudio comparativo sincrónico, desvelar y comprender en profundidad el atlas del imaginario que rige cada época a un nivel profundo⁷.

El enfoque que presenta este trabajo parte necesariamente de dicha base teórica, parte de la posibilidad de estudiar las interrelaciones entre la filosofía y la literatura no sólo porque en este caso concreto, el del Romanticismo alemán, hay una relación evidente, sino porque en todo momento histórico, filosofía y literatura son comparables en base al hecho de que surgen a partir de un sistema ideológico común que constituye la cosmovisión de una época, y mediante la comparación de ambas disciplinas podemos detectar y comprender con mayor claridad en qué consiste dicha cosmovisión. Hay que tener en cuenta, no obstante, que, como un periodo literario⁸, la cosmovisión ideológica de un determinado momento histórico no es homogénea e inmóvil, sino un sistema vivo de elementos que se interrelacionan, que pueden mostrar caras distintas en los diversos autores o disciplinas, y así sucederá en el caso de la literatura y la filosofía del Romanticismo alemán.

La cosmovisión romántica alemana, el sistema ideológico subyacente en la poesía y la filosofía románticas alemanas se construye alrededor de una idea fundamental: alcanzar lo Absoluto, lo Infinito, lo Eterno, el Universo, el 'Uno y

nacionales y orientada hacia el estudio de fuentes e influencias, para ocuparse del estudio de los productos literarios dentro de sistemas y subsistemas ideológicos en sociedades determinadas o en clases determinadas dentro de una sociedad (cf. David Pujante, "Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temátología comparatista en España", *Hispanic Horizon*, 25 (2006), p. 82-115).

⁷ Cf. Michel Maffesoli, *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*, Barcelona, Península, 2009, p. 11. También sería posible un estudio comparativo de tipo diacrónico a través de las distintas épocas. En ese caso nos estaríamos adentrando en el marco de la Historia del pensamiento y de las mentalidades para descubrir cómo evolucionan a lo largo del tiempo los grandes temas y preocupaciones del hombre (cf. Yves Chrevrel, *La littérature comparée*, París, Presses Universitaires de France, 1989, p. 72).

⁸ Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 247 y ss.; René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 318 y ss.

Todo⁹... y otros tantos términos que los románticos utilizan, habitualmente bajo el influjo de Spinoza, para dar expresión a la Totalidad de lo real¹⁰. Esta aspiración hacia lo Absoluto surge para colmar esos desequilibrios provocados por el racionalismo ilustrado ya comentados aquí, para compensar la exacerbación de la máxima cartesiana del hombre como ser pensante¹¹ que ha relegado a un segundo plano el arte y la literatura como medios de conocimiento, así como aspectos de la existencia humana como el sentimiento o la imaginación.

Detrás de esa búsqueda de lo Infinito no hay otra cosa que el intento, como se anuncia ya en las últimas décadas del XVIII desde distintos ámbitos (el artístico, el religioso, el filosófico), de conciliar las distintas facetas de lo humano para que puedan actuar en armonía, dando como resultado un ser humano que vive en feliz equilibrio consigo mismo y con el universo. No es extraño, por lo tanto, que sea esta tendencia hacia el Ideal el eje que articula todos y cada uno de los elementos que conforman la cosmovisión romántica: la importancia de la naturaleza, el individualismo, el genio artístico, la importante presencia de lo religioso en sus más variadas formas (desde el catolicismo hasta el ateísmo, pasando por el panteísmo y el satanismo), el pesimismo, la melancolía, lo fantasmagórico, la rebeldía, la evasión, la recreación del pasado... Todos ellos se relacionan de una manera u otra con la inevitable ansia de Absoluto del hombre romántico, pero también con la imposibilidad de alcanzar dicho objetivo: ese estado de perfección, esa Edad de Oro a la que se aspira y que se intenta reproducir tuvo ya lugar, en la imaginación romántica, en la Grecia antigua, una Grecia recreada en la que se vivía la totalidad con lo divino, y en el hombre se hallaban en equilibrio razón y sentimiento, síntesis y análisis.

Inevitablemente, las condiciones que posibilitaron esa Grecia antigua son imposibles de reproducir en el momento actual, de ahí la dificultad, imposibilidad, incluso, de conseguir esa fusión con lo Absoluto. En este sentido, el romántico es un espíritu trágico¹², un ser desgarrado que lucha una batalla que sabe ya perdida, un ser en el que es permanente la nostalgia de algo distante a lo que el espíritu tiende, sabiendo que es imposible alcanzar ese bien soñado, pero no dejando de aspirar a ello jamás.

Enmarcando ya nuestro tema, a la hora de plasmar esa misma necesidad de llegar al Ideal, el pensador y el artista van a optar por medios de expresión distintos, pues es evidente que cada disciplina posee su propio lenguaje, pero adelantamos ya que se van a diferenciar en un aspecto más que es de suma

9 Esta expresión de Lessing surge en una conversación con Jacobi tras leer un poema de Goethe, y acaba desembocando en una reflexión mutua acerca de la filosofía religiosa de Spinoza. Dicha conversación aparece reproducida en Gotthold Ephraim Lessing, *Escritos filosóficos y teológicos*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 361-373.

10 Cf. Arsenio Ginzo Fernández, "Estudio preliminar", en Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Sobre la religión*, Madrid, Tecnos, 1990, p. XXVIII.

11 Cf. René Descartes, *Discurso del método*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 68.

12 Cf. Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 1999.

importancia, y es ese aspecto trágico de la imposibilidad del Ideal. Quizás por su orientación programática, desde la reflexión filosófica se hará más hincapié en la necesidad de alcanzar lo Absoluto y los posibles medios para conseguir tal fin, que en la dificultad de la empresa. Desde la literatura, por el contrario, parece enfatizarse más la imposibilidad de este anhelo y, en especial en el caso del autor que hemos elegido para ilustrar la visión del Ideal desde el ámbito literario, E. T. A. Hoffmann, se nos da buena cuenta de los peligros que corre el hombre en su alta aspiración, de tal modo que, en la mayor parte de los relatos hoffmannianos que analizaremos aquí, las pretensiones humanas siempre acaban en fracaso, y el Ideal se torna pesadilla.

Llegados a este punto, nos disponemos a mostrar cómo se expresa en la reflexión filosófica y en la práctica literaria ese núcleo del pensamiento romántico que es la aspiración hacia lo Absoluto y su posibilidad e imposibilidad. Como se ha dicho, en lo que corresponde a la parte literaria se analizarán una serie de relatos de E. T. A. Hoffmann. En el apartado de naturaleza filosófica, que comenzaremos a continuación, hemos optado por basarnos en las teorías de diversos autores (aunque nos centraremos particularmente en Schiller) con el fin de proporcionar una panorámica lo más completa posible de la naturaleza de esa tendencia hacia el Ideal, sus causas y cómo se interrelaciona con cuestiones como la religión, la poesía o el lenguaje simbólico.

Es Friedrich Schiller (1759-1805) uno de los autores que trata con mayor claridad la naturaleza del estado del hombre de su tiempo y la necesidad de recuperar una relación armónica con el entorno, como en tiempos pasados. En *Sobre la educación estética del hombre*, de 1795 (época que se podría considerar la etapa post-romántica de este autor, pero que coincide plenamente con los románticos de la siguiente generación), Schiller expone que el hombre moderno es un ser escindido por el desgarramiento entre el instinto y la moral, un ser que está viviendo una etapa de degeneración¹³. El hombre vive en crisis porque ha de armonizar sus deseos e instintos internos (la propia naturaleza pasional y corrupta) y el ámbito de la obligación moral, el deber. Puesto que controlar el impulso del placer mediante la norma del deber es un esfuerzo titánico que causa un gran conflicto interno, el hombre vive dividido entre las necesidades e impulsos que rigen el mundo de lo físico y las obligaciones que imponen la moral y la racionalidad. Ambos aspectos no pueden ser más dispares: la naturaleza exige la variedad; la razón, la unidad. A la primera le corresponde el sentimiento y a la segunda la conciencia. Ambas forman parte de la doble naturaleza humana, pero cada una tiene sus fueros y “ninguna puede invadir los dominios de la otra sin provocar dañosas consecuencias para el estado interior o exterior del hombre”¹⁴.

13 Cf. Friedrich Schiller, *Sobre la educación estética del hombre*, en Friedrich Schiller, *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 102 y ss.

14 *Ibid*, pp. 154-155.

Lo ideal sería, por lo tanto, no alimentar la brecha entre razón y sentimiento, que es lo que llevaría a la autodestrucción del hombre, sino encontrar una forma de conciliar ambos aspectos, ya que, según Schiller, “el hombre, para mostrarse como espíritu, no necesita huir de la materia”¹⁵. Ese hombre en el que se presenta la armonía entre ambos elementos sería el alma bella¹⁶, y se caracterizaría por la conciliación de opuestos, pues el del alma bella sería un estado en el que:

la respuesta al imperativo ético no deriva de contraste o de lucha alguna, sino que, por así decir, brota espontáneamente por sí misma hasta el punto de que el deber es una sola cosa con el placer, la sensibilidad utiliza la regla impuesta por la razón práctica como si fuese propia, y la persona no conoce, en suma, escisión o laceración, sino armonía. Esta persona es el «alma bella»: cumple con «gracia» ese destino humano de la existencia por la moralidad que, de otro modo, donde resulte de la victoria de la voluntad moral sobre las pasiones, asume el carácter de la «dignidad»¹⁷.

A ser el alma bella se llegaría mediante un proceso educativo de carácter estético basado en un progresivo refinamiento del espíritu que nos permitiría alcanzar la belleza que equilibra ambas tendencias, la racionalidad y la sensibilidad. Hablaríamos, pues, de la superación de los estados físico y moral, y su síntesis en el estado estético.

No obstante, esta educación estética de la humanidad que Schiller propone como plan futuro presenta un leve contratiempo: ese estado armónico del individuo parece recordarnos a un tiempo pasado que aparentemente está fuera del alcance del hombre moderno: el mundo griego¹⁸.

De la mano de esta idea nos encontramos la distinción schilleriana entre poesía ‘ingenua’ y ‘sentimental’, que nuestro autor desarrolla en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, también de 1795. En esta obra Schiller apunta que la poesía ‘ingenua’ sería “la poesía propia de los antiguos, es el producto de un mundo que ignora la escisión de sensibilidad y racionalidad, de necesidad y deber, de libertad e impulso”¹⁹. Tal situación se debe a que en el mundo griego la cultura no degeneró produciendo el abandono de la naturaleza²⁰, como ha sucedido con el hombre moderno, por eso la poesía antigua es poesía ingenua, porque:

15 *Ibid*, p. 199.

16 Cf. Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. III (*Filosofía del Romanticismo. La filosofía tra il secolo XIX e il XX*), op. cit., p. 15.

17 Sergio Givone, *Historia de la estética*, op. cit., p. 76.

18 Cf. *ibid.*, p. 77.

19 *Ibid*.

20 Cf. Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, en Friedrich Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad / Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Barcelona, Icaria, p. 85.

es como si la naturaleza interesara más a su entendimiento y a su curiosidad que a su sentimiento moral; su afecto hacia ella carece de ternura, de la sensibilidad, de la dulce melancolía que los modernos ponemos en el nuestro. Más aún, al personificarla y divinizarla en sus distintos fenómenos y al representar sus efectos como acciones de seres libres, suprime su serena necesidad, por la cual precisamente nos atrae tanto a nosotros. Su fantasía impaciente lo lleva, pasando por encima de ella, al drama de la vida humana. Sólo le satisface lo viviente y libre, los caracteres, acciones, destinos y costumbres, y si nosotros a veces deseamos, en ciertas situaciones morales de ánimo, ceder la ventaja de nuestro libre albedrío, que nos expone a tanta lucha con nosotros mismos, a tanta desazón y error, a cambio de la necesidad –fatal, pero sosegada– de lo irracional...²¹

Éste es el alegre ideal al que debería aspirar el hombre moderno, de cuya humanidad ha desaparecido la naturaleza y que, por lo tanto, se ve forzado a mantener con ella una relación antinatural²². Por esa razón la poesía sentimental, que es la que caracteriza a los modernos, está basada en la dolorida nostalgia de lo natural en un hombre que ahora siente ‘los vejámenes de la cultura’ y descubre que “mientras éramos simples hijos de la naturaleza, gozábamos de felicidad y perfección; llegamos a emanciparnos, y perdimos lo uno y lo otro”²³.

Esto no quiere decir que el destino del hombre sea la vuelta a la naturaleza animal del buen salvaje. En agria polémica con Rousseau, Schiller recrimina al autor francés el querer reducir al hombre al estado primitivo, en vez de dar la oportunidad a una cultura humana que, bien enfocada, puede evolucionar hacia un estado de plena armonía²⁴. Para Schiller, la naturaleza irracional no puede ser el objetivo del hombre, pues supone sacrificar su elevado destino²⁵. Envidiamos sí, la condición de naturaleza pura de animales y plantas, porque hubo un tiempo en el que éramos naturaleza como ellos, pero hemos de colmar nuestra necesidad de volver a lo natural “por el camino de la razón y de la libertad”²⁶, pues precisamente la chispa de divinidad que es propia del hombre y que lo distingue de otros seres vivos es su tendencia al Ideal²⁷, y éste sólo se consigue mediante el equilibrio de razón y sentimiento, moral e instinto, cultura y razón. No podemos olvidar tampoco que el pasado que añora Schiller es el griego, no un estado primigenio y salvaje: nuestro autor distingue claramente una naturaleza bárbara, que sería un estado completamente irracional del

21 *Ibid.*, pp. 83-84

22 *Cf. ibid.*, p. 84.

23 *Ibid.*, p. 81.

24 *Cf.* Peter Szondi, “L’ingenuo è il sentimentale. Dialettica concettuale del saggio schilleriano”, en Peter Szondi, *Poetica dell’Idealismo tedesco*, Turín, Giulio Einaudi editore, 1974, p. 59.

25 *Cf. ibid.*

26 Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, *op. cit.*, p. 68-69.

27 *Cf. ibid.*

hombre, y una 'naturaleza pura' donde sentido y razón están en armonía²⁸, es decir, el estado ingenuo del hombre.

Esa naturaleza armónica de la etapa ingenua será un anhelo constante para el hombre moderno, que precisamente se caracteriza por la conciencia de que es un ser diferenciado de la naturaleza y su unión con ella es imposible. Su amor es amor a lo perdido, ya que entre la naturaleza y el hombre moderno media la cultura propia de la 'época de artificio'²⁹ en la que vive. Cuando el hombre ha entrado en la etapa de la cultura y el arte ha puesto la mano sobre él, queda abolida aquella armonía sensorial y sólo le resta expresarse como unidad moral, es decir, como ser que anhela la unidad: esa unidad armónica que en el estadio ingenuo era real, ahora sólo puede ser un 'ideal' al que aspirar³⁰.

Esta distinción entre ingenuo y sentimental se hace más patente si nos acercamos a la figura del poeta, que además de ser el "custodio de la naturaleza"³¹, tendría entre sus manos el sagrado deber de "dar a la humanidad su expresión más completa"³². Así, el poeta ingenuo vivirá en un estado de sencillez natural en el que "el hombre todavía obra con todas sus fuerzas a la vez, como unidad armónica en que, por lo tanto, la totalidad de su naturaleza se expresa plenamente en la realidad"³³, y a la hora de crear deberá buscar la imitación de esa realidad reflejo de su propia perfección como hombre. En cambio, el sentimental, que vive en un estado de cultura, habrá de tender a la representación del ideal, pues cuando "la colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal"³⁴.

A pesar de la aparente ventaja del poeta ingenuo frente al poeta sentimental, pues aquél tiene delante de sí todo lo que éste anhela, lo cierto es que el sentimental tiene un destino mucho más elevado, ya que:

está en condiciones de dar al anhelo *un objeto más grande* que el que el ingenuo ha logrado y podía lograr [...] el uno cumple pues su cometido; pero ese cometido es ya de por sí de alcance limitado; el otro, aunque ciertamente no cumple del todo el suyo, tiene por misión un infinito³⁵.

No obstante, Schiller no deja claro si alcanzar el infinito será o no una tarea posible para el poeta sentimental. Parece que la naturaleza le ha otorgado la capacidad de reconstruir él solo "aquella unidad que la abstracción había anulado

28 Cf. *ibid.*, pp. 90-91.

29 Cf. Peter Szondi, "L'ingenuo è il sentimentale. Dialettica concettuale del saggio schilleriano", *op. cit.*, p. 74.

30 Cf. Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, *op. cit.*, p. 90.

31 *Ibid.*, p. 86.

32 *Ibid.*, pp. 90-91.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 128.

en él; de completar en sí la humanidad”³⁶, pero Schiller da por hecho que se trata de un ideal al que el poeta debe ir acercándose incesantemente, sin alcanzarlo jamás³⁷.

Recordemos que ésta será una constante y una aspiración en todos los autores de la época, y cada uno buscará su propia forma de salvar esa distancia entre el hombre y lo divino, pero también muchos se preguntarán hasta qué punto es posible tal unión. Continúa en la generación posterior a Schiller, la generación plenamente romántica, la idea de que el hombre moderno es un ser perdido que ya no puede acceder a la antigua capacidad de tocar la infinitud, mientras que el hombre de otras épocas y su arte sí eran capaces. Surge de nuevo, como modelo, como una Edad de Oro a la que aspirar, Grecia.

Esta última idea es expuesta ampliamente por Rafael Argullol en su obra *El héroe y el único*, donde queda patente que, para el romántico, Grecia supone un estado de gracia en el que el hombre vive la fusión con la naturaleza, una naturaleza que es:

fundamentalmente una instancia mítico-utópica que está mucho más presente en la subjetividad del poeta que en la realidad física exterior [...] la meta –belleza esencial, aquella que todo lo integra y que todo lo representa³⁸.

Así, en la Antigüedad griega, entre el hombre y la naturaleza existía un vínculo inescindible³⁹, en cambio el hombre moderno se siente más lejos que nunca de aquel ‘estado natural’, se ve solo y desamparado, expulsado de un paraíso que anhela y al que no puede acceder, ya que esa naturaleza soñada ya no existe y la que le rodea “se le aparece como inerte, como enajenada”⁴⁰. Ni siquiera él se siente capacitado para acceder a ella. A esto hay que sumar que el romántico sabe que el hombre de su tiempo es un ser que ha perdido la inocencia, y que parte de su incapacidad para llegar a lo Absoluto nace de la perfecta conciencia de la dimensión material que lo ata a lo terreno⁴¹.

Nos encontramos con un contraste radical entre el sueño de unidad y la realidad escindida, y precisamente este deseo y su imposibilidad están en la base de ese pensamiento trágico del Romanticismo, en la base de ese movimiento

36 *Ibid.*

37 Cf. Friedrich Schiller, *Sobre la educación estética del hombre*, *op. cit.*, p. 148. Aunque esto varía a lo largo de la producción schilleriana, ya que en ocasiones lo sentimental es un estadio de búsqueda incesante e infructuosa del Ideal, y el verdadero Ideal sería una tercera etapa fruto de la oposición de ingenuo y sentimental; mientras que en otros momentos Schiller equipara lo sentimental y lo ideal. Cf. Peter Szondi, “L’ingenuo è il sentimentale. Dialettica concettuale del saggio schilleriano”, *op. cit.*, pp. 75 y ss.

38 Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, *op. cit.*, p. 227.

39 Cf. *ibid.*

40 *Ibid.*

41 Cf. Heinrich von Kleist, “Sobre el teatro de marionetas”, en Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, Hiperión, pp. 39-40.

perpetuo, de “esa pasión que arruina sin descanso todos los objetos que pueden concebir y desear (la naturaleza, el ser amado, el yo), todo lo que no es la Unidad increada, la disolución sin retorno”⁴².

Pero lo imposible y arriesgado del anhelo idealista no implica que el hombre, el artista, deba renunciar a la lucha. La inaccesibilidad de su deseo no sólo no lo desalienta, sino que lo fortalece, y con más intensidad nuestros autores se hacen eco de la necesidad de un cambio en el arte y en el pensamiento de su época, de la necesidad de un giro que aleje al hombre de las restricciones impuestas por la Ilustración y lo ponga en el camino del Absoluto, aunque no pueda alcanzarlo, ya que sólo se presenta de nuevo la gracia perdida “cuando el conocimiento ha pasado por el infinito”⁴³.

La capacidad de llegar a lo Absoluto pasa inevitablemente por recuperar la dimensión simbólica del ser humano, la recuperación de la imaginación como medio de conocimiento y la sustitución del concepto racional por el símbolo, cambiando, así, la manera en que el hombre trata de aprehender el mundo. Sólo la unidad de razón y sentimiento es capaz de acoger la totalidad incondicionada⁴⁴, pues sólo la unidad de ambos elementos nos permite comprender el todo (integrar cada uno de los elementos en la totalidad), mientras que con la razón únicamente podemos explicar (dividir el todo en partes)⁴⁵. Es la diferencia entre una razón sintética o simbólica, que busca comprender la totalidad, y una razón analítica, que busca explicar las partes del todo. La razón sintética se dio en aquella lejana Grecia, según los románticos⁴⁶, la razón analítica es la que prima desde la Ilustración. El hombre moderno, por lo tanto, se enfrenta a un abismo a la hora de tratar de reproducir aquellas condiciones que hicieron de Grecia una ‘Edad de Oro’.

Decimos razón sintética, pero recordemos que es la imaginación la actividad capaz de unificar lo contradictorio, de mediar entre lo finito y lo infinito, y ofrecer esa síntesis de la realidad⁴⁷. En ese proceso, lo simbólico, que en realidad es una condición natural del ser humano⁴⁸, sería determinante, pues es la base de las dos vías de conocimiento de lo Absoluto: del pensamiento simbólico surgirían, en las sociedades antiguas, la religión, especialmente la politeísta, y la creación literaria de los grandes poetas antiguos, especialmente teogonías y cosmogonías⁴⁹.

42 Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 213.

43 Cf. Heinrich von Kleist, “Sobre el teatro de marionetas”, *op. cit.*, p. 44.

44 Cf. Félix Duque, “De símbolos, mitos y demás cosas antiguas”, *op. cit.*, p. 22.

45 Cf. *ibid.*, p. 15.

46 Cf. *ibid.*, p. 22.

47 Cf. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sistema del Idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 358 y 417-424.

48 Cf. Giampiero Moretti, “Introduzione. Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico”, *op. cit.*, p. 59.

49 Cf. Friedrich Creuzer, *Simbólica e mitología*, Roma, Editori Riuniti, 2004, p. 51.

Tenemos, pues, que las dos vías principales de acceso a lo Absoluto, la religiosa y la poética, surgirían de esa matriz simbólica por la que el hombre es capaz de comprender lo incondicionado. Por qué la religión es un camino hacia el Infinito es algo bastante evidente: para muchos de nuestros autores lo Absoluto equivale a lo divino. No obstante, no estaríamos hablando de una comprensión tradicional de lo religioso, se trata de que la esencia divina se manifiesta y se hace parte de lo presente, de lo particular, se trata de que lo infinito se hace finito, es decir, se concibe “a Dios no ya según la analogía con el espíritu humano, sino más bien como «meta-principio de la unidad y de la Totalidad»⁵⁰. No es de extrañar, entonces, que el religioso sea uno de los primeros ámbitos desde donde se empieza a cuestionar la primacía de la razón ilustrada. Autores como Hamann, Jacobi y Herder (los llamados ‘Filósofos de la fe’) señalan ya a finales del siglo XVIII que la razón no es la única cualidad humana de entidad, sino que existen otras, como las pasiones, los sentimientos o la intuición, que son un medio de llegar a aquella realidad superior inapresable mediante la razón⁵¹. En términos semejantes se expresará Schleiermacher, para quien el sentimiento religioso sería esa experiencia mediante la cual el hombre finito es capaz de percibir la parte de infinito que hay en él, de percibir que “cada cosa es en cada uno una obra del Universo”⁵². De ahí que la práctica de la religión no deba estar basada ni en reflexiones ni en normas, sino en intuición y sentimiento, que son los que nos permiten “concebir todo lo particular como una parte del Todo, todo lo limitado como una manifestación de lo Infinito”⁵³.

El arte sería otro camino para llegar al tan ansiado Absoluto, y otro frente desde donde lloverán las críticas a la razón ilustrada. Poetas y teóricos van a señalar la importancia de determinados aspectos de la creación literaria que son incompatibles con el concepto de razón cartesiana, y que hasta ahora han sido o relegados, o rechazados por ésta. Quizás el ejemplo más claro lo tengamos en la concepción del lenguaje poético, para los románticos un elemento fundamental a la hora de tratar de conciliar razón y sentimiento. Johann Gottfried Herder (1744-1803) nos explica que el primer lenguaje de la humanidad habría sido el poético⁵⁴, y el órgano principal del ser humano sería la imaginación fabuladora⁵⁵, capaz de crear imágenes, figuras y ficciones, y no, en cambio, la razón. Esto resulta básico, pues sería la imaginación el órgano encargado de trascender la realidad para conectar al poeta con el Ideal, ya que, como apunta Humboldt, la

50 Arsenio Ginzo Fernández, “Estudio preliminar”, *op. cit.*, p. XXV.

51 Cf. Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. III (*Filosofía del Romanticismo. La filosofía tra il secolo XIX e il XX*), cit., p. 9.

52 Friedrich D. E. Schleiermacher, *Sobre la religión*, Madrid, Tecnos, 1990, p. 38.

53 *Ibid.*

54 Cf. Johann G. Herder, *Traité de l'origine du langage*, Paris, Presses Universitaires de la France, 1992, p. 77.

55 Cf. Johann G. Herder, *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, en Johann G. Herder, *Sämtliche Werke XVIII*, Bernard Suphan (ed.), Georg Olms Verlag/Weidmann Verlag Anstalt, Hildesheim/Triesenberg, 1883, p. 485.

creación artística es capaz de transformar la realidad en una imagen de la fantasía, creando un lugar ideal en el que la realidad, idealizada, se convierte en totalidad⁵⁶. Esto es debido a la capacidad simbolizadora del arte. Ya Johann Georg Hamann (1730- 1788) pone de manifiesto que en el lenguaje poético se da una importante unión entre imagen y sentimiento⁵⁷; es decir, estaríamos hablando del carácter simbólico de la poesía y su capacidad de evocar en nosotros esas emociones que nos ponen en el camino hacia el Ideal. Por tanto, el símbolo, ajeno al pensamiento lógico-racional, sería una suerte de pensamiento basado en imágenes⁵⁸ capaz de dar cuenta del Absoluto. Y es que la experiencia simbólica es una experiencia totalizadora, pues es la imaginación la que nos permite un conocimiento pleno de la realidad a través de los símbolos⁵⁹. Esto es precisamente lo que expone Goethe, para quien el símbolo serviría al fin más alto y perfecto, ya que lo simbólico representa la colaboración armónica entre el hombre y la cosa, entre el artista y la naturaleza⁶⁰, y es el símbolo y todas las características que éste conlleva, lo que coloca al hombre más cerca de lo divino, del Ideal⁶¹.

Según Creuzer, es natural en el alma tender hacia el infinito y materializar en imágenes la expresión de ese infinito⁶². En el caso del poeta, más que una tendencia, es una obligación, ya que corresponde al creador esa función sagrada de mediar entre el hombre y el dios⁶³. Sólo en la mente del poeta creador estarían activos símbolos, imágenes y mitos (ya que la mitología es un sistema de símbolos y, por lo tanto, esencia del arte⁶⁴), explica Goethe hablando de su propio caso⁶⁵,

56 Cf. Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia, vol. III (Filosofía del Romanticismo. La filosofía tra il secolo XIX e il XX)*, op. cit., p. 19.

57 Cf. Johann Georg Hamann, *Kreuzzüge des Philologen*, en Johann Georg Hamann, *Werke*, II, Viena, Josef Nadler ed., 5 vols., 1949-1953, p. 197, citado en René Wellek, *Storia della critica moderna I. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, Bolonia, Il Mulino, 1974, p. 406, nota 18.

58 Cf. René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750- 1950). El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1973, p. 54.

59 Cf. Isaiah Berlin, *Vico y Herder*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 214-215.

60 Cf. René Wellek, *Storia della critica moderna I. Dall'Illuminismo al Romanticismo*, op. cit., p. 280.

61 Cf. Nicola Abbagnano, *Storia della filosofia, vol. III (Filosofía del Romanticismo. La filosofía tra il secolo XIX e il XX)*, op. cit., p. 18. Resulta básica en Goethe la distinción entre el símbolo y alegoría en cuanto a la presencia de la imagen en ambos. Por una parte, el procedimiento alegórico extraería un concepto que vierte en imagen, pero de tal forma que el concepto se mantiene accesible dentro de la imagen y puede expresarse mediante ésta. El símbolo, por el contrario, convierte una idea en imagen, pero la idea que está en la imagen simbólica será siempre de una naturaleza inasible y cambiante, activa e inagotable tras todas las posibles interpretaciones. Cf. Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Múnich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, p. 124, (nº 1112 y 1113).

62 Cf. Friedrich Creuzer, *Simbolica e mitologia*, op. cit., p. 52.

63 Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, op. cit., p. 183.

64 Cf. René Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750- 1950). El Romanticismo*, op. cit., p. 92.

esperando, años incluso, para, transformados mediante la fantasía, dar lugar a las formas más puras de representación artística.

En este sentido, no es de extrañar que, buscando reproducir las condiciones del hombre griego, nuestros autores lleguen a la conclusión de que lo que puede articular el conocimiento de lo Absoluto es un sistema de mitos, una mitología completa, pero no una mitología como la de los antiguos, pues entre aquel hombre y el actual media el abismo de la razón, y hay rasgos de aquel mito primitivo que son ajenos ya al hombre 'racional'⁶⁶. Sería necesaria una 'nueva mitología' propia del hombre romántico, una mitología viva, nacional, relacionada con el sistema religioso o la historia presente del país⁶⁷, una mitología, además, racional, fruto de la razón sintética o simbólica, que permitiría comprender el hombre y el mundo de una forma integral. Es decir, no se trata simplemente de que la imaginación poética invente nuevos mitos, sino de que la poesía produzca las 'Ideas'⁶⁸, los principios sintéticos que nos permiten la comprensión de la totalidad de lo real, del aquí y ahora del pueblo alemán.

Sería en la concepción de la 'nueva mitología' donde filosofía y literatura llegarían a su máxima fusión, ya que el 'nuevo mito' es fruto de la unión de imaginación y razón⁶⁹. Esta mitología sería el corazón de la poesía romántica, pues, según Friedrich Schlegel (que divide la poesía, a la manera schilleriana, entre clásica y romántica⁷⁰), la poesía de sus contemporáneos está falta de un centro articulador, en ella "el todo no tiene unidad"⁷¹, y el eje que podría dotar de sentido a la poesía moderna sería una nueva mitología, una más bella y grandiosa que la de los antiguos⁷², pues nacería del espíritu⁷³ y cumpliría la

65 Cf. Johann Wolfgang von Goethe, "Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort", en Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, 39 Band. Schriften sur Naturwissenschaft*, Stuttgart/Berlin, Eduard von der Hellen ed., 1902-1907, pp. 49-50.

66 Cf. Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica*, Madrid, Akal, 2000, p. 111.

67 Cf. Friedrich D. E. Schleiermacher, *Estética*, Madrid, Editorial Verbum, 2004, p. 117 y ss.

68 Cf. Manfred Frank, "Nueva Mitología", en Antonio Ortiz-Osés y Patxi Lanceros (eds.), *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2004, p. 583.

69 Cf. Johann Gottfried Herder, *Vom neuern Gebrauch der Mythologie*, en Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, Bernhard Suphan (ed.), Berlín, 1877, p. 444, citado por Manfred Frank, *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 133.

70 En *Sobre el estudio de la poesía griega (1795-1796)* Schlegel retoma la distinción schilleriana de ingenuo y sentimental para hablarnos de la distinción entre lo clásico y lo romántico. Por ahora, considera que la poesía griega es el ideal poético por excelencia, aunque más tarde se retractará para defender que toda poesía debería ser romántica.

71 Friedrich Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, Akal, 1995, p. 59.

72 Cf. *ibid.*, p. 119.

73 Cf. *ibid.*, p. 118.

función máxima del Idealismo: guiar a una humanidad que “lucha con todas sus fuerzas por encontrar su centro”⁷⁴.

En nuestro intento de mostrar la equivalencia de pensamiento entre reflexión filosófica y práctica literaria, nos disponemos ahora a analizar una serie de relatos breves de E. T. A. Hoffmann, el ‘otro’ genio de Königsberg. En la producción hoffmanniana se aprecia a la perfección esa continua aspiración al Ideal, la incapacidad de alcanzar ese estado o de conservarlo, y las terribles consecuencias que vive el hombre cuando fracasa en dicha aspiración. Por supuesto, esta cuestión también aparece bien evidenciada en otros autores del momento, siendo, quizás, los ejemplos más paradigmáticos el *Hyperion* de Hölderlin, o la *Penthesilea* de Kleist. No obstante, el caso de Hoffmann nos llama poderosamente la atención por dos razones. La primera es que Hoffmann parece un caso de creador artístico puro (aunque sí tiene una faceta de reflexión teórica, ya que dentro de su producción hay diversos ensayos sobre música). En segundo lugar, Hoffmann es un autor que está inevitablemente vinculado al mundo de lo fantástico y, en cierta manera, el estigma que la literatura de este género sufre todavía hoy quizás ha impedido ver que la reflexión filosófica que Hoffmann nos ofrece por medio de sus ficciones está a la altura de las obras de sus contemporáneos, y resulta no sólo un claro ejemplo de lo que el Romanticismo alemán es, sino también una evidencia de ese concepto que articula el pensamiento de todo este periodo: la aspiración al Absoluto y la incapacidad de conseguirlo.

Como en las reflexiones filosóficas de los autores que acabamos de ver en el apartado anterior, también en los relatos de Hoffmann es constante la añoranza de un pasado idealizado en el que el hombre vivía en un estado de “santa armonía con la Naturaleza”⁷⁵. En ese estado ideal el hombre disfrutaba de “la plenitud del don divino de la profecía y de la poesía”⁷⁶, es decir, el hombre antiguo practicaba con naturalidad las dos vías de acceso al Absoluto, que eran equivalentes y plenamente capaces de desvelar ese conocimiento oscuro del universo: ya nos dice Hoffmann que “sólo el espíritu exaltado por la poesía, que en medio del templo experimenta la consagración, comprende lo que, en éxtasis, pronuncia el sacerdote”⁷⁷.

Poesía y religión proporcionan en éxtasis (no mediante la racionalización) el conocimiento último de las cosas, y el hombre antiguo tenía acceso a este conocimiento gracias a que, en aquel tiempo, “la Naturaleza dominaba el espíritu de los hombres, y no a la inversa, y esta madre Naturaleza seguía alimentando

⁷⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁵ E.T.A. Hoffmann, “Los autómatas”, en E.T.A. Hoffmann, *Cuentos, I*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 203. Traducción de Carmen Bravo-Villasante.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ E.T.A. Hoffmann, “Don Juan”, en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, Madrid, Valdemar, 2007, p. 42. Traducción de Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros.

desde lo más profundo de su existencia al hijo extraordinario que había engendrado⁷⁸. Por supuesto, esta Naturaleza que guiaba al hombre era de carácter divino, ya que “el foco, en el que todo lo espiritual se reúne, es Dios”⁷⁹, y su influencia se extiende por toda la vida orgánica de la naturaleza, “y es el brillo de lo espiritual lo que anima a las plantas y a los animales”⁸⁰. Como apuntaban Schleiermacher y los Filósofos de la fe, el descubrimiento en nosotros mismos de la chispa divina que nos corresponde, de lo infinito en lo finito de nuestra naturaleza, es camino seguro hacia el Infinito Absoluto. La misma idea está presente en Hoffmann, que señala que hay una innata necesidad en el hombre de buscar ese camino de conocimiento y de unión con el Todo, pero, mientras que para el hombre antiguo ese recorrido era sencillo y natural, para nosotros ahora resulta tortuoso y casi imposible:

Hay algo, por mucho que nos esforcemos en negarlo, y que más de una vez se ha demostrado, y es que en el oscuro y misterioso reino, que es la patria de nuestro espíritu, arde una lamparita, perceptible por nuestra mirada, ya que la Naturaleza no ha podido negarnos el talento y la inclinación de los topos, pues, ciegos como somos, buscamos orientarnos a través de caminos de tinieblas⁸¹.

Causada por el mismo hombre, que, en vez de vivir según lo Divino-natural, ha querido dominar la Naturaleza y convertirse él mismo en Dios, la ruptura de ese estado armónico de épocas antiguas tiene consecuencias nefastas para el hombre actual. En primer lugar, un sentimiento de añoranza y orfandad que llena a todo hombre, pero también miedo e incompreensión frente a lo Natural que, de alguna manera, se venga de lo humano por su abandono. Esta idea la desarrolla Hoffmann en el relato “El huésped siniestro” (*Der unheimliche Gast*, de 1818), donde nos encontramos con un grupo de personajes que se deleita narrando historias de fantasmas. Al ser preguntado por qué la Naturaleza ha hecho que espíritus y visiones causen terror y espanto al hombre, haciéndose enemigos de la raza humana⁸², Dagoberto, uno de los personajes principales, contesta lo siguiente:

quizá sea el castigo de una madre hacia unos hijos que han rehuido sus cuidados y su tutela. Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en íntima unión con toda la Naturaleza y ningún miedo ni terror nos sobrecogía precisamente porque en la paz profunda, en la divina armonía del ser, no existía ningún enemigo que nos pudiera producir este pavor. Hablo de esas voces extrañas de los espíritus, pues si no, ¿cómo se explica que todos los sonidos de la Naturaleza, cuyo origen conocemos de

78 E.T.A. Hoffmann, “Los autómatas”, *op. cit.*, p. 203.

79 E.T.A. Hoffmann, “El magnetizador”, en E.T.A. Hoffmann, *Cuentos, 1, op. cit.*, p. 47.

80 *Ibid.*

81 E.T.A. Hoffmann, “La casa vacía”, en E.T.A. Hoffmann, *Cuentos, 1, op. cit.*, p. 144.

82 Cf. E. T. A. Hoffmann, “El huésped siniestro”, en E.T.A. Hoffmann, *Cuentos, 2*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 16. Traducción Carmen Bravo-Villasante.

sobra, puedan parecernos gemidos quejumbrosos y llenar nuestro pecho del más profundo terror?⁸³

A causa de la desobediencia humana, la divina armonía del ser se rompe, el hombre no reconoce los aspectos fantasmagóricos de la existencia como algo propio de lo natural, y se ve atemorizado por ellos. Esto constituye, en cierto modo, una hermosa justificación por parte de nuestro autor no sólo de lo fantástico y sobrenatural en la literatura, sino de su presencia en la naturaleza, presencia relacionada, como se puede apreciar, con la pérdida de esa antigua etapa de perfección en la que el hombre vivía armónicamente con lo natural. De aquí se puede deducir que la atracción y el miedo que sentimos hacia lo fantasmagórico y lo sobrenatural están relacionados con la tendencia hacia el Ideal. Así lo sostenía también, desde el ámbito teológico, Schleiermacher, para quien el gusto por lo fantástico y lo sobrenatural en la vida y en la literatura era el primer peldaño en la necesaria búsqueda de lo superior que está presente en el alma del hombre⁸⁴.

La segunda consecuencia de esta ruptura entre el hombre y lo Divino-natural es, como ya hemos expuesto en distintos momentos de este trabajo, la pervivencia en el hombre de la necesidad del Infinito, acompañada de la incapacidad de alcanzarlo. Esta cuestión se ve claramente evidenciada en dos relatos de Hoffmann, “Don Juan. Un encuentro fabuloso sucedido a un viajero entusiasta” (*Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem Reisenden Enthusiasten zugetragen*, de 1812) y “La iglesia de los jesuitas de G.” (*Die Jesuitenkirche in G.*, de 1817). Ambos son ejemplos del natural impulso del hombre hacia lo Superior: en el caso de Don Juan el camino elegido para alcanzar este objetivo es el amor, y en el caso del pintor Berthold, protagonista de “La iglesia de los jesuitas de G.”, el camino es el arte. Por supuesto, ambas son historias de fracaso, ya que la incapacidad humana para acceder al Infinito torna el amor de Don Juan en un libertinaje destructivo, y el supremo arte de Berthold degenera en una pesadilla de locura y mendicidad. Centrémonos en cada relato de forma más pormenorizada.

En “Don Juan” se nos presenta una relectura del mito a partir de la ópera de Mozart. El personaje principal, compositor, asiste a una representación de “Don Giovanni”, y reflexiona sobre la verdadera esencia de Don Juan, que, en cierto

83 *Ibid.*, p. 17.

84 Apunta Schleiermacher: “Desde la tierna infancia maltratan al hombre y reprimen su tendencia hacia lo superior. Contemplo con gran devoción la añoranza de lo maravilloso y sobrenatural en el espíritu de los jóvenes. Ya al relacionarse con lo finito y lo determinado, buscan a la vez algo distinto que ellos pudieran oponerle [...] Esto constituye el primer despertar de la religión. Un presentimiento secreto e incomprensible los impulsa más allá de la riqueza de este mundo; por ello les complace tanto toda huella de otro mundo; por ello se deleitan con poemas que versan acerca de seres supraterranos” (Friedrich D. E. Schleiermacher, *Sobre la religión*, op. cit., p. 94).

modo, ha sido siempre mal entendida⁸⁵. Es aquí donde se hace evidente ese alto destino del hombre, y su contraste con el elemento opuesto, la imposibilidad de alcanzar aquello hacia lo que tiende, que acaba propiciando la caída del hombre a los infiernos. Se nos describe a Don Juan como el ejemplo de hombre dotado de chispa divina, al que la Naturaleza trata

como al hijo más querido de su seno, pues le concedió todo aquello que pone a los seres humanos en estrecha relación con los dioses y los diferencia de la mayoría de seres que sólo son productos fabricados en serie por la Naturaleza [...] Lo dotó de todos aquellos atributos que lo capacitan para vencer y dominar. Un cuerpo hermoso y fuerte, una constitución que alumbra en su pecho la chispa que enciende las ideas celestiales, un espíritu profundo, una inteligencia rápida y certera⁸⁶.

No obstante, también se nos señala que, como consecuencia del pecado original, 'el *Enemigo*', lo diabólico, lo demoníaco, tiene el poder "de acechar al hombre y hacer que éste, al seguir los dictados de su naturaleza divina y tratar de alcanzar lo más alto, caiga a la vez en sus propias trampas"⁸⁷. Cuanto más lucha el hombre por calmar su ansia de Ideal, cuanto más lucha por alcanzar lo celeste, más peligro sufre de caer en el extremo opuesto, de hundirse en los dominios de lo maligno, de la pesadilla. Esto es precisamente lo que le sucede a Don Juan, que va a tratar de saciar en lo terreno su profundo y eterno deseo de Infinito, resultando siempre insatisfecho⁸⁸. De ahí las sucesivas relaciones amorosas que emprende el personaje, pues siendo el amor otra vía hacia lo Superior, "no puede extrañarnos que Don Juan espere hallar en el amor la satisfacción de ese deseo infinito que desgarró su pecho, ni que también el diablo lo cace por medio del amor"⁸⁹.

Don Juan buscará en cada mujer, en cada conquista, "satisfacer en la tierra lo que, únicamente como promesa celestial, reside en nuestro pecho y que no es más que aquel deseo infinito que en nosotros acusa directamente a lo suprasensible"⁹⁰. El resultado de este viaje descorazonador es un profundo desprecio hacia lo terreno, un terrible odio hacia "aquellas apariciones o fantasmas del deseo que él creyó eran lo máximo en la vida y que, sin embargo, tanto lo desilusionaron"⁹¹. A partir de entonces sus conquistas no constituyen un nuevo intento de encontrar el Ideal en lo terreno, sino que suponen una revancha, un desafío hacia los poderes superiores que han impedido a Don Juan encontrar lo Infinito en la tierra:

Cada vez que seduce a una novia adorada, cada vez que violenta o destruye mediante una acción malvada el amor de una pareja de enamorados, es una victoria contra el

85 Cf. E.T.A. Hoffmann, "Don Juan", *op. cit.*, p. 42.

86 *Ibid.*, p. 43.

87 *Ibid.*

88 Cf. *ibid.*

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*, p. 44.

poder enemigo que contribuye a elevarlo por encima de la Naturaleza y por encima del Creador⁹².

No obstante, el cielo reserva todavía una última oportunidad para Don Juan en figura de Doña Ana, la enviada divina que, mediante el amor verdadero, permite que Don Juan conozca “la naturaleza divina que también reside en su interior”⁹³. Hay que recordar que el compositor protagonista del relato reflexiona sobre Don Juan y llega a conocer el verdadero significado del personaje (y, por lo tanto, su propia significación como ser humano) gracias a la aparición casi fantasmagórica de Doña Ana (esta vez no el personaje, sino la intérprete de la obra, que, curiosamente, está físicamente inconsciente en otro lugar distinto). Aquí la cantante/Doña Ana funciona como una suerte de imagen catalizadora del conocimiento que permite que la revelación tenga lugar y que el compositor tenga acceso a un saber, en principio, no evidente. También, cuando la mujer canta, consigue el protagonista liberar su espíritu mientras su cuerpo “se halla sometido al yugo de plomo del sueño y conducirlo hasta las llanuras etéreas”⁹⁴. Esta idea de una figura femenina mediadora aparece en muchas de las obras de Hoffmann y, en cierta manera, nos parece semejante a ese concepto de Goethe de una imagen o un mito que permite materializar el conocimiento oculto mediante la representación artística. No obstante, no podemos olvidar que el cuento termina con la muerte de la cantante, causada sin duda por el esfuerzo que ha supuesto su papel de mediadora entre el hombre y el conocimiento.

Quizás una de las piezas hoffmannianas que con más perfección nos hace ver lo que implica el conocimiento del ideal y lo que acarrea su fracaso, sea el relato “La iglesia de los jesuitas de G.”. El protagonista es el pintor Berthold, que viaja a Italia y se pone a las órdenes del maestro Hackert (pintor paisajista que existió realmente) para perfeccionar su arte. Allí se encuentra con un viejo pintor maltés, al que se critica porque, a pesar de ser buen pintor, “todo lo que hace tiene una apariencia fantástica”⁹⁵. El maltés, a su vez, enjuicia duramente los cuadros de Berthold, pues aunque éste muestra en su obra su “incansable impulso hacia lo alto, hacia lo ideal”⁹⁶, no consigue ni llegar a él, ni plasmarlo con su pincel. Para el pintor maltés, el más sagrado fin del arte es la “aprehensión y comprensión de la Naturaleza según el profundo significado de su más alta esencia, la cual incita a todos los seres a una existencia superior”⁹⁷. Tal cosa no se consigue mediante la mera copia de la realidad, como se esfuerzan en hacer la escuela de Berthold y su maestro Hackert. Para el maltés, este tipo de pintor es simplemente como un copista que transcribe palabras de un idioma extranjero

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, p. 46.

94 *Ibid.*, p. 49.

95 E.T.A. Hoffmann, “La iglesia de los jesuitas de G.”, en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena y otras historias siniestras*, op. cit., p. 142.

96 *Ibid.*, p.144.

97 *Ibid.*

que no entiende⁹⁸. El pintor de lo natural, si quiere crear artísticamente naturaleza, ha de comprenderla primero, penetrar en su sentido:

El iniciado capta la voz de la Naturaleza que se manifiesta en los maravillosos sonidos con que el árbol, el matorral, la flor, la montaña y el agua hablan de secretos impenetrables; esos sonidos toman la forma de presentimientos piadosos en su corazón; entonces es como si el mismísimo espíritu de Dios le otorgara la facultad de plasmar tales presentimientos de manera sensible en sus obras. ¿Acaso, jovencito, no te sientes afectado de modo extraño y maravilloso al contemplar los paisajes de los maestros antiguos? Seguro que entonces no piensas que las hojas del tilo, que los pinos o los plátanos podrían ser más fieles a la Naturaleza, ni que el fondo tendría que ser más neblinoso o las aguas más claras; antes bien, el espíritu que brota de todo el conjunto te eleva a un reino superior cuyo brillo has creído percibir⁹⁹.

Se nos habla aquí de ese conocimiento sintético de la Naturaleza al que hacíamos referencia antes. El iniciado, nos dice Hoffmann, es alguien capaz de ver más allá de la diversidad de los elementos que forman lo natural para, sintetizando todos ellos en su totalidad, acceder a lo superior, al conocimiento del Ideal. No obstante, como advierte el pintor maltés a nuestro Berthold, la inclinación del hombre al Ideal es algo peligroso, ya que únicamente “lo mensurable es puramente humano; lo que sobrepasa la medida trae desgracia, mal. Lo sobrehumano es cosa de Dios o del diablo”¹⁰⁰. La tendencia al Absoluto es un regalo envenenado, un sueño engañoso, pues “¿qué es toda nuestra lucha, todo nuestro esfuerzo hacia lo alto, sino el torpe e inconsciente manoteo del niño de pecho que hiere a su nodriza mientras le alimenta?”¹⁰¹.

Muy lejos está el hombre de tocar aquello que ansía, muy pocos son los que llegan a apropiarse del fuego de los dioses, y aquellos hombres que lo consigán serán condenados a grandes sufrimientos, como Prometeo, mito clave entre los románticos¹⁰², pues precisamente él, “que había querido obtener el Cielo, sintió para toda la eternidad el dolor terrenal”¹⁰³. Aquí se nos apunta un elemento muy interesante. El que aspira a lo más alto a veces se ve castigado con lo más bajo, lo más profundamente material, degradante e incluso maligno, como le sucedía a Don Juan. Vuelve a insistir Hoffmann en esta idea en el siguiente magnífico fragmento:

Cuando se aspira a alcanzar lo más alto, no la sensualidad de la carne, como Tiziano, no, sino lo más alto de la divina Naturaleza, el fuego de Prometeo en los hombres... ¡Señor, Señor!... se encuentra uno al borde del precipicio, sobre un finísimo cable... ¡El

98 Cf. *ibid.*

99 *Ibid.*, p. 145.

100 *Ibid.*, p. 126.

101 *Ibid.*, p. 128.

102 Cf. Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, *op. cit.*, pp. 207 y ss.

103 E.T.A. Hoffmann, “La iglesia de los jesuitas de G.”, *op. cit.*, p. 124.

abismo se abre a sus pies!... Sobre él planea el audaz argonauta, mas un engaño diabólico lo atrae al fondo... Allí ve lo que él quiso contemplar arriba, más allá de las estrellas...¹⁰⁴.

Vemos aquí ese importante riesgo que corre el que busca lo Divino, el muy probable castigo de acabar en un lugar completamente opuesto al deseado, como precisamente le sucederá al protagonista del cuento durante buena parte de la historia.

Por supuesto, tras su encuentro con el pintor maltés, Berthold es incapaz de continuar pintando. No deja de sentir en su interior una voz, una llamada de la Naturaleza a buscar ese ansiado Ideal y a plasmarlo en sus cuadros: “¡Escucha, escucha, iniciado! ¡Advierte las notas ancestrales de la creación que toman forma para que tus sentidos puedan percibir las!”¹⁰⁵. Para desgracia de Berthold, sólo en sueños parece ser capaz de llegar a ese conocimiento superior de la realidad, sólo en sueños, dice Berthold,

me parecía como si en mi ser más íntimo se hubiera despertado un sexto sentido que aprehendía con extraordinaria nitidez aquello que siempre me había aparecido impenetrable. Como en singulares jeroglíficos, dibujaba en el aire con trazos incandescentes los misterios recién descubiertos; más aquella extraña escritura jeroglífica era un paisaje hermosísimo en el que el árbol, el matorral, la flor, la montaña y el agua se movían y agitaban como si entonaran un armonioso cántico¹⁰⁶.

En el sueño, se nos dice en otro relato breve de Hoffmann, nos volvemos poetas y dramaturgos¹⁰⁷. No es de extrañar, pues, que el sueño sea otro medio en el que se manifiesta la tendencia hacia lo Superior, de hecho, la vida intensiva del sueño “no solamente nos hace presagiar las misteriosas relaciones del mundo de los espíritus invisibles, sino reconocer los límites del espacio y del tiempo”¹⁰⁸. Pero, necesariamente, los sueños tienen su contrapunto en la realidad, y mientras Berthold en su vida soñada entiende y pinta ‘los jeroglíficos de la naturaleza’, en su vida real fracasa estrepitosamente, se hunde en la melancolía y no deja de pedir al Cielo, desconsoladamente, “una estrella que le iluminara su oscuro camino”¹⁰⁹.

104 *Ibid.*, p. 125-126.

105 *Ibid.*, p. 146.

106 *Ibid.*, pp. 146-147.

107 Cf. E.T.A. Hoffmann, “El magnetizador”, *op. cit.*, p. 21.

108 *Ibid.*, p. 13. Curiosamente, Hoffmann, adelantándose años a las formulaciones freudianas, apunta que lo que vivimos en sueños procede de nuestra vida diurna, pues lo soñado “es sólo un reflejo de ésta en la que las figuras y las imágenes nos parecen recogidas como en un espejo cóncavo, bajo otras proporciones y, por consiguiente, bajo formas extrañas y desconocidas, aunque en el fondo no sean más que caricaturas de los originales que existen en la vida real” (E.T.A. Hoffmann, “El magnetizador”, *op. cit.*, p. 20).

109 E.T.A. Hoffmann, “La iglesia de los jesuitas de G.”, *op. cit.*, p. 150.

La guía luminosa y salvadora se materializa, por supuesto, en una imagen femenina de extraordinaria belleza que, inapresable, desaparece: “Los rayos del sol iluminaban su rostro angelical. Me observaba con una mirada indescriptible [...] mi ideal, ¡era mi ideal! Me postré ante ella, loco de embeleso; entonces la figura se esfumó sonriendo dulcemente...”¹¹⁰. El Ideal al que aspira Berthold aparece personificado en una imagen, una imagen femenina, una imagen guía que propicia la transfiguración de pintor, quien, dichoso y sereno, ahora sí es capaz de plasmar en sus lienzos su vocación interna¹¹¹.

Abandonando los paisajes, Berthold comienza a pintar escenas cristianas en las que de manera repetida aparece “resplandeciente la maravillosa figura de su ideal”¹¹². Como en el caso de “Don Juan” y de *Los elixires del diablo*¹¹³, esta figura femenina salvífica aparece relacionada con lo divino y, en este caso en particular, con Santa Catalina e incluso con la Virgen María¹¹⁴. Pero aquí también lo femenino tiene un contrapunto terrenal y material. En el relato, muchos identifican ese Ideal femenino que Berthold repite sin cesar en sus cuadros, no con una santa cristiana, sino con una mujer real, la princesa Angiola, y, aunque al pintor tales comparaciones le parecen “tontas habladurías de la gente, que no hacían sino reducir lo excelso a la vulgaridad de lo terrenal”¹¹⁵, finalmente ha de enfrentarse al hecho evidente de que su inmaterial Ideal es una mujer de carne y hueso.

Resulta muy reveladora la reacción de Berthold cuando la princesa Angiola le jura amor eterno. El pintor siente “una extraña sensación, como cuando un dolor repentino destruye los más dulces sueños”¹¹⁶. No obstante, cuando ella lo abraza, le invaden

dulcísimos estremecimientos desconocidos para él hasta entonces, y enloquecido de dicha, en medio de la mayor felicidad terrenal, exclamó: «¡Oh, no es una ensoñación, no es un engaño! ¡No! ¡Es mi mujer ésta a la que abrazo y ya nunca abandonaré!... ¡Ella sola es la que colma mi ardiente anhelo!»¹¹⁷.

Berthold siente angustia cuando su sueño, su Ideal, se materializa. El sentimiento de pérdida, no obstante, se ahoga momentáneamente con la dicha del amor terrenal, pero es evidente que tal dicha no colmará al artista que siente

110 *Ibid.*, p. 150.

111 *Cf. ibid.*, p. 151.

112 *Ibid.*

113 Donde la figura femenina, al final de la novela también salvadora, es en varias ocasiones relacionada con Santa Rosalía, de hecho, acaba tomando los votos, el mismo día de su muerte, con ese nombre (E. T. A. Hoffmann, *Los elixires del diablo*, Madrid, Valdemar, 2003).

114 *Cf. ibid.*, pp. 150 y 158.

115 *Ibid.*, p. 152.

116 *Ibid.*, p. 155.

117 *Ibid.*

dentro el anhelo por lo Absoluto. Nuestro pintor pronto vuelve a verse perdido y a enzarzarse en una continua lucha por “lograr la plasmación de una pura intuición espiritual”¹¹⁸. Una y otra vez, fracasa, y su Ideal femenino deja de ser divino para deshacerse como la materia: “no fue ya la celestial María, sino una mujer terrenal, ¡ay!, su Angiola, quien, horriblemente desfigurada, aparecía ante los ojos de su espíritu”¹¹⁹.

La materialización en realidad de la imagen ideal causa en Berthold desesperación y frustración, y acaba acusando a su mujer, que lo ata a la materia, de todas sus desdichas: “¡Ella, sólo ella era la causa de mi desgracia! ¡No... no había sido el ideal lo que se me había aparecido! Angiolina sólo poseía falazmente aquella figura y aquel semblante celestiales, y únicamente había surgido en mi vida para conducirme a la perdición más absoluta”¹²⁰. Berthold pasa así de tocar el cielo a caer en el infierno: su comportamiento cambia radicalmente, se vuelve violento, desea la muerte de su mujer e hijo, se nos dice que “satánicos pensamientos” bullen en su interior¹²¹, que su conducta es colérica y criminal, y que toda su furia se dirige hacia su esposa. Así, le dice Berthold a Angiola, maltratándola: “¡Me has engañado; has destrozado mi vida, mujer maldita!”, bramé apartándola de mí de una patada cuando cayó desvanecida, aferrándose a mis piernas”¹²².

La que era imagen divina del Ideal, enviada del cielo para iluminar el camino creativo del pintor, se ha convertido en un demonio que mantiene al artista anclado en una dimensión material que no le permite ver lo Superior. Lo femenino se torna maléfico, mortal, destructivo. El pintor, que un día poseyó el conocimiento absoluto de la Naturaleza y fue capaz de plasmarlo en sus cuadros, se acaba convirtiendo en un mendigo que sobrevive pintando muros. A pesar de que se nos dice, al final del relato, que Berthold, recuperándose de su estado, consigue terminar su obra maestra de la manera más extraordinaria, es evidente que este segundo milagro también tendrá su consecuencia negativa: Berthold desaparece y se cree que se ha suicidado¹²³.

Como se puede apreciar por lo expuesto a lo largo de este trabajo, no existen entre los planteamientos filosóficos y la creación literaria aquí tratados una línea divisoria que nos invite a establecer un cometido propio de cada una de las disciplinas, ni una temática reservada a cada parcela.

En el caso concreto del Romanticismo alemán partíamos ya de la evidencia de una conexión entre pensadores y creadores, estaba claro el interés, también, de muchos de los autores mencionados por practicar de manera igualitaria ambas disciplinas. A esto había que sumar el respaldo teórico que supone la concepción

118 *Ibid.*, p. 156.

119 *Ibid.*

120 *Ibid.*, p. 157.

121 *Cf. ibid.*

122 *Ibid.*, p. 158.

123 *Cf. ibid.*, p. 161.

desde la Literatura Comparada de filosofía y literatura como discursos culturales que surgen a partir de un fondo ideológico común, lo que propicia no sólo la comparación, sino presuponer la existencia de intenciones, formulaciones, temáticas y planteamientos semejantes realizados desde ambas disciplinas.

Los autores escogidos, tanto los que pertenecen al mundo de la reflexión filosófica como los que pertenecen al ámbito de la creación literaria, son prueba de cómo el pensamiento romántico alemán, ya se formule a través de la expresión literaria o a través de la expresión filosófica, se organiza alrededor de un claro objetivo: evitar al hombre de su tiempo la sensación de escisión, de no pertenencia, reconduciéndolo hacia la búsqueda del Ideal, un Ideal, además, basado en la conciliación de opuestos, en la unión del conocimiento filosófico y poético. Aunque aquí el mensaje de filósofos y literatos difiere un tanto, pues el filósofo, cuya mirada está puesta en el futuro y considera la tendencia hacia el Ideal no sólo como una cualidad innata en el hombre, sino como un deber social y moral, deja un tanto de lado lo arriesgado y sacrificado de la empresa. El artista, Hoffmann, en este caso, cuya labor consiste en crear un mundo ficcional en el que se experimenta tanto la incansable ansiedad por lo Absoluto, como la imposibilidad de satisfacer ese deseo, o su consecución e inmediata pérdida, da cuenta también de los peligros demoníacos que acechan al hombre que aspira a lo divino.

Ambos puntos de vista, en cualquier caso, son compatibles y nos permiten una comprensión más profunda de la cosmovisión propia del momento en el que surgieron, el Romanticismo alemán, proporcionando, además, un buen ejemplo de lo fructífero y enriquecedor que puede ser el buen entendimiento entre las dos disciplinas. Como apunta Friedrich Schlegel, por el bien del hombre, “todo arte ha de transformarse en ciencia y toda ciencia en arte; poesía y filosofía han de estar unidas”¹²⁴.

Sara Molpeceres Arnáiz,
Universidad de Valladolid.
molpeceres.sara@gmail.com

124 Friedrich Schlegel, *Fragmentos del Lyceum*, en Friedrich Schlegel, *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 64, fragmento 115.