



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA NATURALEZA Y LO FANTÁSTICO ROMÁNTICO EN TRES *MÄRCHEN* DE LUDWIG TIECK

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS**

(LETRAS ALEMANAS)

PRESENTA:

PEDRO ZEFERINO JUÁREZ BERNARDO

ASESOR:

DR. JOSÉ RICARDO CHAVES PACHECO

MÉXICO D.F., 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

In Memoriam

De Zeferino Pedro Juárez Ortiz.

Agradecimientos

En primer lugar, a mis padres Zeferino y Demetria, por respetar y apoyar, en la medida de lo posible, cada una de mis decisiones. Esto es para ustedes.

A mi hermano mayor, José Arturo, por ser el soporte de la familia. Cuida y guía, de la mejor manera, a Erick y Mayte.

A mi hermana, María del Rocío Patricia, por demostrarme que los sueños pueden realizarse a pesar de las adversidades. Sin ti esta tesis nunca hubiera existido.

A mi pequeña hermana, María del Carmen, por ser la persona que aporta la alegría y el desenfado en la familia. Tienes la bendición de ser la madre del ser humano más hermoso que he conocido: Ángela; cuídense y salgan adelante.

En especial a mi asesor, Dr. José Ricardo Chaves, quien fue la única persona que se arriesgo a dirigir este proyecto. Le agradezco su paciencia, dedicación y que haya guiado cada uno de mis pasos.

Al Dr. Sergio Sánchez Loyola, al Dr. Christian Sperling, al Lic. Marco Lagunas y a la Lic. Geishel Curiel. Muchas gracias, ya que cada una de sus correcciones y comentarios ayudaron a mejorar y enriquecer este trabajo.

A mi gran amigo, Alfredo Villagrán Olguín, por estar, durante la mayor parte de la carrera, a mi lado. En mi mente se encuentran cada uno de tus valiosos consejos.

A mi amigo, Omar Alcántara Islas, por compartir su tiempo y conocimientos.

A Rocío Aguilar, Ricardo Sánchez, Daniel Cid y Gabino Luna, por su apreciable amistad.

De manera muy especial quiero agradecer a Karla Sánchez Félix por su apoyo y cariño incondicionales. Simplemente, muchas gracias por creer en mí.

Índice

Introducción.....	5
Capítulo I: Romanticismo.....	9
1.1 Prerromanticismo.....	15
1.2 Romanticismo alemán.....	20
Capítulo II: La naturaleza en el Romanticismo.....	25
2.1 La filosofía de la naturaleza.....	30
Capítulo III: Lo fantástico romántico.....	38
3.1 Lo fantástico.....	39
3.2 Lo fantástico romántico.....	45
Capítulo IV: Los <i>Märchen</i> de Tieck.....	53
4.1 Sobre los cuentos.....	56
4.2 La naturaleza como escenario de lo fantástico romántico.....	59
4.2.1 <i>Der Wald</i> en <i>Der blonde Eckbert</i>	62
4.2.2 <i>Der Runenberg</i> , el hechizo de las montañas.....	68
4.2.3 Lo mundano y lo maravilloso en <i>Die Elfen</i>	74
4.3 Los personajes: la multiplicidad de la naturaleza y los humanos.....	83
4.3.1 El trastorno de Eckbert, la traidora Bertha y la múltiple naturaleza.....	85
4.3.1.1 La naturaleza y lo <i>Unheimliche</i>	92
4.3.2 Christian y la comprensión de la naturaleza.....	96
4.3.2.1 <i>Der Fremde</i> y la naturaleza.....	102
4.3.3 La niñez: Marie, Zerina y Elfriede.....	107
4.4 Focalización, perspectiva narrativa en los <i>Märchen</i>	118
4.4.1 <i>Der blonde Eckbert</i> , lo <i>Unheimliche</i> como efecto aniquilador.....	122
4.4.2 <i>Der Runenberg</i> , oposición de perspectivas.....	125
4.4.3 <i>Die Elfen</i> , entre lo maravilloso y lo fantástico romántico.....	127
Conclusiones.....	130
Bibliografía.....	137

Introducción

Später weiss man, dass die eigentliche Bahn des Lebens von innen bestimmt war; wie kraus und sinnlos unser Weg von unseren Wünschen abzuweichen scheint, immer führt er uns doch schliesslich zu unserem unsichtbaren Ziel.¹

Con el presente trabajo busco realizar un estudio crítico a tres cuentos de Ludwig Tieck, desarrollando el tema de la naturaleza en el romanticismo y lo fantástico romántico. Como punto de partida reviso, con base en distintos estudios teóricos, el romanticismo, tratando de hacer énfasis en el *Frühromantik* (Romanticismo temprano). En seguida expongo el desarrollo de la idea de naturaleza en el romanticismo; para después hacer una revisión de las principales ideas y conceptos que giran alrededor de lo fantástico, y así fundamentar mi propuesta del término fantástico romántico. Una vez que haya delimitado los distintos elementos de esta base teórica, realizaré el análisis, con ayuda de la narratología, de cada uno de los cuentos.

Tomando en cuenta la propuesta de Todorov, que se refiere a entablar un diálogo entre las obras y el lector, construiré y daré coherencia a este trabajo:

La crítica dialógica habla, no acerca de las obras, sino a las obras, o, más bien, con las obras; se niega a eliminar cualquiera de las dos voces en presencia. El texto criticado no es un objeto que deba asumir un «metalenguaje», sino un discurso que se encuentra con el crítico; el autor es un «tú» y no un «él», un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos. Pero el diálogo es asimétrico, ya que el texto del escritor está cerrado mientras que el del crítico puede seguir indefinidamente. Para no hacer trampas en el juego, el crítico debe hacer escuchar lentamente la voz de su interlocutor.²

Mi intención es dialogar con los textos y para tal fin, requiero de una perspectiva amplia que posibilite el desarrollo de la investigación. No se trata de obligarlos a que acepten mis

¹ Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, S. 107 [Más tarde se sabe que el camino verdadero de la vida se determina desde el interior, por enmarañado y absurdo que nos parezca nuestro sendero y por más que se aleje de nuestros deseos, finalmente nos conducirá siempre a nuestra meta invisible.]* La traducción es mía.

² Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*, p. 150.

observaciones, al contrario, busco que sean ellos los que me den la pauta para comenzar el diálogo e ir progresando en la investigación y la obtención de resultados. Además con la ayuda del análisis narratológico trato no sólo de hacer una presentación ordenada de dicho diálogo, sino también de enriquecerlo aún más.

En el primer capítulo realizo una revisión breve y condensada del romanticismo, comentando las causas que propiciaron su origen y resaltando su trascendencia en el ámbito literario. Bien se sabe que durante el siglo de las Luces se buscaba la homogeneidad de los seres humanos por medio de la razón, ya que se pensaba que ésta era común a todos los hombres. Además el empleo de la *Vernunft* (razón) posibilitó el triunfo de la ciencia en todas las esferas del conocimiento y, en consecuencia, la creencia de que únicamente por este medio se alcanzaría el progreso del hombre. Las ideas que dieron origen al movimiento romántico demostraron que la excesiva confianza que se tenía en la razón estaba restringiendo y controlando cada vez más los sentimientos y las pasiones individuales. De ahí que con el surgimiento del romanticismo se comenzara la expresión subjetiva del mundo y al mismo tiempo se posibilitara la búsqueda de una nueva percepción de la realidad. Es por esto que las representaciones literarias del romanticismo pretenden trascender los límites cotidianos.

Una vez que llegue a este punto, restringiré mis observaciones al campo del romanticismo alemán, buscando rastrear sus ideas principales para que me permitan avanzar y desarrollar la idea de naturaleza en el romanticismo, no sin antes señalar la importancia que tuvo el movimiento del *Sturm und Drang* (Tempestad e Ímpetu) para la génesis del movimiento romántico, ya que, a pesar de que los *Stürmer* nunca formaron un grupo unido, como sí lo hicieran posteriormente los románticos, obras como *Die Räuber* (1781) de Friedrich Schiller y *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) de Goethe

expresaban sentimientos de inconformidad y rebeldía, por ello fueron admirados y respetados por la mayoría de los románticos.

En el segundo capítulo de este trabajo expongo la forma en la que algunos pensadores del romanticismo comienzan a replantear una nueva concepción de la naturaleza, pues se trata del desarrollo de ideas que también reaccionaron ante el embate de la ciencia y la mecanización del universo. Con base, principalmente, en las concepciones renacentistas de la naturaleza, donde se expone su carácter orgánico y divino, el romanticismo dará forma a la filosofía de la naturaleza. Los mismos románticos perciben la naturaleza como un ser orgánico, por lo tanto complejo y diverso, pues se halla siempre en desarrollo. De la inmensa cantidad de observaciones que giran en torno al romanticismo y a su idea de naturaleza, enfocaré la idea de que *todo está en todo* para demostrar que lo así llamado fantástico romántico depende de ella, porque en la naturaleza no se halla nada aislado; es decir, en ella todos los seres se encuentran estrechamente relacionados, pues todos en conjunto somos parte de un gran organismo.

Si abordar el tema del romanticismo es complejo, también lo es el de lo fantástico, por lo tanto, en el tercer capítulo haré un resumen de las posturas teóricas más importantes, aquellas que sobresalen por su sistematización y claridad. Ante todo, lo que pretendo no es explicar completamente el tema de lo fantástico, sino señalar los principales aspectos conceptuales para fijar una posición que me permita seguir con el desarrollo de la tesis. Con base en esto trataré de unir las ideas románticas de la naturaleza y las observaciones de lo fantástico para formar una definición de lo fantástico romántico.

Ya con esta construcción procederé a realizar el estudio de los cuentos, empleando la narratología como herramienta de análisis, con la finalidad de demostrar que lo fantástico romántico, posibilitado por la idea de naturaleza, se halla en los textos de Tieck.

Admito que la selección de las tres narraciones es arbitraria. Sin embargo, la he hecho con la intención de observar cómo se presenta el desarrollo de lo fantástico romántico. Con este fin he escogido tres textos que se hallan separados temporalmente, el primero *Der blonde Eckbert* del año 1796; el segundo fue publicado por Tieck en 1802 y lleva por título *Der Runenberg* y, por último *Die Elfen* del año de 1811. Los primeros dos cuentos son ampliamente conocidos, ya que existen varias traducciones al español, mas no tanto *Die Elfen*, que sólo cuenta con una.³ En el cuarto capítulo dividiré los cuentos en apartados, con la finalidad de realizar un mejor análisis y de esa forma poder señalar con precisión mis observaciones.

Una vez que haya examinado cada uno de los cuentos, procederé con las conclusiones, recapitulando las observaciones más importantes de cada capítulo y los resultados que arrojen los análisis textuales.

³ La traducción referida es de José M. Minué en editorial Alfaguara. Cfr. Ludwig Tieck, *Lo superfluo y otros cuentos*.

Capítulo I

Romanticismo

“El romanticismo es «un caos del cual debe surgir, necesariamente, una nueva seguridad.»”⁴

Al parecer Ludwig Tieck comprendió la complejidad que encierra el romanticismo, pues se trata de un movimiento orgánico, que se encuentra en desarrollo, caracterizado por el ir y venir de ideas, el cambio continuo y el aprecio por lo novedoso. Esta postura viene a romper con los tiempos cíclicos, aquellos que por medio del rito anunciaban su renovación, y abre la percepción a una temporalidad múltiple. La principal consecuencia que provoca lo anterior es la angustia, pues al alejar la cabeza de la serpiente de su cola (*Uróboros*) se pierde todo sustento existencial. ¿Cómo obtener esa *seguridad* de la que habla Tieck? La respuesta se encuentra en la poesía que hace uso de la imaginación y el símbolo, que sirven de medio para revitalizar y forjar nuevos mitos que permiten la unión con la naturaleza; es decir, colocar a la poesía como base de la humanidad.

En sí, el romanticismo se percibe como un movimiento complejo y diverso, ya que trata de la vida misma y como tal se encuentra en desarrollo, es una mirada al infinito que comienza desde el interior del sujeto. Pretender atrapar el romanticismo en un concepto, cortarlo y catalogarlo, como lo hacen varios manuales de historia literaria, es surcar su superficie sin adentrarse ni comprender la envergadura y los alcances que provocó la ampliación de las fronteras del arte y la literatura a través de la sensibilidad y la imaginación.

⁴ Ludwig Tieck en carta dirigida a Friedrich Schlegel, marzo de 1801. Cfr. Willi August Koch, *Briefe deutscher Romantiker*, Leipzig: Dieterich, 1938, p. 149, en *El romanticismo y las ciencias naturales*, p.21.

El romanticismo es un movimiento extremadamente complejo, ya que se nutre de ideas filosóficas, estéticas, literarias e incluso místicas; además de que no es exclusivo de una región en particular. A esto hay que señalar que no termina con el inicio del realismo, sino que muchas de sus ideas se retoman y desarrollan por otros movimientos posteriores, por ejemplo, los de finales del siglo XIX.⁵

Si el romanticismo es tan múltiple y complejo, ¿cómo es posible hablar acerca de sus principales características? Arthur O. Lovejoy expone un romanticismo orgánico, donde existe una interrelación entre los distintos seres con el universo. Al ser concebido como orgánico, se presenta la idea de desarrollo o evolución, con lo cual nada permanece estático, todo se encuentra en movimiento y cambiando; se aprecia un movimiento heterogéneo. Entonces se comprende por qué Lovejoy habla sobre una pluralidad de romanticismos y en consecuencia, la complejidad de exponerlo de manera general. A esto responde René Wellek, quien piensa que sí se puede hablar del romanticismo en singular, gracias a la existencia de elementos comunes a todo romanticismo. Para ello expone tres criterios de unificación, “la imaginación para la idea de poesía, la naturaleza para la idea de mundo y el símbolo, y el mito para el estilo poético”,⁶ ésta es la base que sustenta al romanticismo, ya que se pueden encontrar concepciones semejantes de ideas como, poesía, naturaleza e imaginación, con variantes en el uso de la metáfora, del símbolo y el mito.

La importancia de la poesía se dio porque durante el siglo XVIII comenzó la secularización de la obra de arte, la iglesia dejó de normar la creación artística; es decir el

⁵ Por ejemplo, el concepto de imaginación que, según Starobinski, se desarrolla, principalmente en el arte surrealista y en el psicoanálisis, donde se dan dos posibles lecturas: la primera pertenece a Freud y la segunda a Jung. Véase Jean Starobinski, “Jalones para una historia del concepto de imaginación.” en *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*, pp. 149-151.

⁶ Rene Wellek, *Historia literaria problemas y conceptos*, p. 148.

arte se hizo autónomo y se convirtió en objeto. Y no sólo eso, sino que asumió las obligaciones de la religión, la satisfacción de las necesidades espirituales. El poeta, por medio de la palabra, fue capaz de entrar en contacto con lo divino. Así la poesía se convirtió en el medio de “[...] conocimiento de la realidad última, de que la naturaleza es un todo viviente, y de que la poesía es, primordialmente, mito y simbolismo.”⁷ Elementos que vendrían a dar un nuevo sustento existencial a la humanidad, la *seguridad* de la que Tieck habla, posicionando a la poesía como la mediadora del hombre con la naturaleza.⁸

Esta nueva visión del mundo colocó al sujeto como punto central, a partir del “yo” se comenzó a crear una nueva realidad. Idea que llevó al descenso hacia sí mismo, al rastreo de las partes veladas del alma, del inconsciente. Este movimiento de autocontemplación abrió las puertas al lenguaje simbólico de los sueños, que reflejaban anhelos, miedos, pasiones, etc. Mas los sueños no son los únicos que contienen esa carga simbólica, sino que el mismo universo, la naturaleza, se concibe como un sistema de símbolos y correspondencias, un lenguaje que el poeta es capaz de sentir y externar cuando hace uso de todas sus facultades, en especial, la imaginación.

Starobinski señala que el romanticismo retomó la concepción neoplatónica de la imaginación, donde se la daba la capacidad de conexión con la divinidad. En el Renacimiento Giordano Bruno vio a la imaginación como “el principio de la infinita fecundidad del pensamiento”,⁹ ya que toda idea se nutre de ella, es pues un acto intelectual supremo. La capacidad de imaginar fue empleada por los románticos para lograr la unión del espíritu humano con el universo, dada su facultad de síntesis, al tiempo que crea y

⁷ *Idem.*

⁸ Véase nota 3.

⁹ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 146.

conoce las infinitas relaciones con el Todo. A través de ella se “[...] prolonga la vida de la Naturaleza (o de Dios); es una fuerza suprapersonal que intenta individualizarse a través nuestro.”¹⁰ La imaginación es la creadora de los nuevos mitos, que servirán para la reconciliación del Todo, ya que por medio de ella se liberará la verdad que duerme en el alma del hombre, proyectando una renovada experiencia artística. Durante el romanticismo la imaginación marcó tres tendencias distintas: rechazo a la ciencia por parte del romántico, asumir que la ciencia puede ser explicada a través del espíritu o un repliegue personal del poeta, inmersión al mundo subjetivo, lugar donde la ciencia no encuentra fronteras.

Así, el romanticismo queda fundamentado en la expresividad individual y la imaginación, capacidades que fueron marginadas y menospreciadas por el arte neoclásico. Los románticos rescataron y reivindicaron el uso de los sentimientos; rompieron con los modelos preestablecidos, con la imitación y las reglas clásicas del arte, pues a principios del siglo XVIII, la teoría estética dominante “sostenía que el hombre debía alzar un espejo frente a la naturaleza. [...] Alzar el espejo frente a la naturaleza significa copiar, simplemente, lo que ya existe.”¹¹ Abrams expone que a través de la historia se ha dado un distinto valor al carácter estético del arte. Se señalan cuatro elementos que permiten explicar las distintas teorías del arte en la cultura occidental: en torno a la obra giran el universo, el lector y el autor; se verá que en cada teoría algún elemento es puesto por encima de los otros. Cuando el arte se concibe como una imitación de los aspectos del universo, como una simple copia de lo que ya existe, se hace referencia a la teoría mimética del arte que tiene su punto de partida en las ideas de Platón. Existe una idea eterna e

¹⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹¹ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, p.49.

inmutable, la esencia de las cosas, después vienen los objetos, que son la apariencia de las ideas; al final se encuentran las bellas artes, que son imitaciones de lo aparente. Con esto se observa que el objeto artístico se encuentra en una posición inferior, ya que no se puede confiar en lo que no es. En la *Poética*, Aristóteles aísla la poesía de las otras formas de arte, dando como resultado una clasificación: épopeya, drama, tragedia, comedia; donde se imita la acción de los hombres, de los héroes.

Al relacionar la obra con el lector, la concepción del arte cambia, ya que la poesía adquiere una finalidad: lograr un efecto en el auditorio, educarlo, aleccionarlo mientras se deleita con la obra, que tiene el objetivo de crear conciencia, mostrando un reflejo ideal. La teoría pragmática del arte hace énfasis en que la obra debe tener un efecto moral y para alcanzarlo, se vale de medios retóricos para la persuasión y aceptación, por ello el escritor es alguien facultado, capaz de conseguir lo que busca.

Lo anterior se modifica cuando la obra refleja los sentimientos y pensamientos del autor, entonces el artista se coloca como el elemento principal dentro del proceso de creación. La obra se genera, pues, desde el interior del artista, para después, hacerse externa. Por ello, con la teoría expresiva del arte, la elegía se ve privilegiada sobre otros géneros, gracias a su carácter individual. El proceso de creación parte de la introspección del inconsciente, como consecuencia el arte no es tan pensado y medido como en el neoclasicismo, es más espontáneo. El universo se percibe como un símbolo y el poeta es el encargado de descifrarlo e interpretarlo por medio de la introspección personal.

Pero cuando la creación artística se privilegia sobre los contextos, surgen las teorías objetivas, pues éstas observan al texto en sí mismo. Al aislar la obra de los demás

elementos que la componen, los contextos se anulan y aquélla alcanza su autonomía, ya que se explica al analizar sus partes internas y las relaciones entre estructuras; en pocas palabras, la obra es vista como una entidad autosuficiente.¹²

La concepción mimética del arte es la predominante durante el neoclasicismo, de modo que éste se volvió formal, noble, simétrico, proporcionado y juicioso para poder ser valorado y admirado, pero ¿de qué sirve copiar o reflejar imágenes? ¿Qué consecuencias trae esta concepción del arte? La respuesta la enuncian Van Tieghem y Berlin. Ambos coinciden en que el uso de la razón restringe los sentimientos y ordena los pensamientos. Mediante ella se buscan verdades, respuestas que satisfagan las necesidades humanas con el fin de tener una mejor vida, emplearla como herramienta de conocimiento y guía de las actividades humanas. Por medio de la razón se puede llegar a responder cualquier planteamiento, si es correctamente formulado, y alcanzar la verdad. Esta herramienta sirve para armar un modelo único, donde el hombre encuentra su lugar en el mundo y sabe qué hacer y cómo actuar, buscando ser feliz, virtuoso y justo. Al aceptar que la razón es la misma en todos los hombres y todos la poseen por igual, quedan inmediatamente suprimidas las características específicas del ser humano, se eliminan los tiempos y lugares, con la única finalidad de homogeneizar la especie. Para el clásico se trataba de marcar las fronteras del universo, de delimitar al hombre, homogeneizarlo; crear moldes y plasmarlos en la vida. Y es que se buscaba ver al hombre como una figura bien delimitada y de manera general, dejando de lado lo particular, lo propio. Al hacer un uso tal de la razón, “las llamas se apagan. Los ideales se precipitan. Y el corazón se endurece.”¹³

¹² Cfr. Abrams Meyer, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y producción crítica acerca del hecho literario*, pp.19-28.

¹³ Arturo Farinelli, *El romanticismo en Alemania*, p. 8.

Los neoclásicos crearon una literatura racional, pensada y moderada. “La literatura neoclásica no es sólo intelectual, es racional: la razón domina en ella en menoscabo de la imaginación, del capricho, de la fantasía.”¹⁴ Al hacer racional a la literatura, la creación de sus partes debe seguir un orden lógico, ceñirse a las reglas, utilizar moldes para marcar contornos perfectos y delicados, dando la espalda al colorido y a los trazos bruscos y caprichosos. En el neoclasicismo se tiende a restringir el uso de la imaginación y de la fantasía; ya que si éstas aparecen, desvirtuarán la obra. Poco a poco, al ir copiando modelos, la literatura neoclásica fue perdiendo vitalidad y originalidad, simplemente se convirtió en el eco de voces antiguas. Dentro de este entorno surgieron, en un principio, personajes que comenzaron a atacar lo establecido, a ver las cosas desde otro punto de vista, desde una perspectiva sentimental y libre. Se podría ver, como señala Berlin, una “erupción violenta de la emoción, del entusiasmo”;¹⁵ sin embargo, el romanticismo tiene una etapa de gestación o incubación, tiene padres.

1.1 Prerromanticismo

En la Europa del siglo XVIII se pretendió acceder a un ambiente de fraternidad y libertad y para tal fin, la razón universal fue empleada para lograr el bienestar de la humanidad, permeando desde el arte y la filosofía, hasta la política y la ciencia. Como resultado la vida fue delimitada y controlada, todos los hechos podían ser explicados, pues se sabía cómo llegar a la verdad. Los aspectos político-sociales de la época dieron comienzo al cambio de ideas, a la búsqueda de igualdad, libertad y fraternidad entre los hombres, lo cual ayudó a

¹⁴ “Para los neoclásicos, la literatura era ante todo un asunto de *pensamiento*.” Paul Van Tieghem, *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*, pp.32-33.

¹⁵ Isaiah Berlin, *op. cit.*, p.25.

iniciar una revolución del pensamiento. “Revolución romántica: esta expresión no resulta demasiado violenta, pues, efectivamente, por doquier se trata de una ruptura, explícita, sistemática, con una tradición literaria y para sustituirla por un orden nuevo.”¹⁶ Incluso muchas de estas ideas dieron paso a un hecho histórico trascendente: la Revolución Francesa, un movimiento que derrocó la monarquía, arrancándole sus privilegios y forma de vida. Un golpe de tal envergadura modificó varios aspectos sociales. Uno de ellos fue despertar el sentimiento nacional, un retorno al pasado y el sentimiento de libertad. Asimismo, la hegemonía literaria francesa decayó, ahora se buscaba destacar las diferencias, lo propio de cada grupo social. Los literatos provenían de estratos sociales más humildes, dejaron de ser cortesanos, así que fueron abandonando paulatinamente las formas adornadas del lenguaje propias de la literatura neoclásica. Como resultado el arte podía moverse con más audacia y libertad, los escritores comenzaban a explorar más allá de las fronteras de la razón.

Como podrá verse, los factores que provocan el inicio del romanticismo se encuentran fuera de Alemania, pero yacen en autores, filósofos y místicos que prestaron atención a los espacios de la mente que escapan del control intelectual. Hubo una reinterpretación del neoplatonismo y de las ideas renacentistas. En los textos de Rousseau pueden encontrarse las primeras atenciones al “yo”, la capacidad de comunicación con la naturaleza y unirse con ella. Los escritores ingleses Macpherson, Edward Young, entre otros, fueron los primeros en mostrar una nueva sensibilidad ante la vida. La novela gótica, que tuvo una gran influencia en escritores como E.T.A. Hoffmann, abrió el camino para la expresión de lo insólito y atormentado.

¹⁶ Paul Van Tieghem, *op. cit.*, p. 89.

Los prerrománticos o “padres del romanticismo” desempeñaron un papel importante para que diera inicio la revolución romántica. A pesar de que la mayoría de sus actos fueron aislados, sin doctrina ni cohesión, abrieron el camino a los primeros románticos. Entre las principales ideas que impulsaron se encuentran: el sentimiento de la naturaleza, el culto por la antigüedad nórdica y nacional, así como la originalidad del genio espontáneo.

En Alemania, Gotthold Ephraim Lessing criticó los lineamientos estéticos de Gottsched, los cuales se encontraban influenciados por la tragedia francesa; y apoyó el reciente drama burgués, así como los textos de Shakespeare. Por su parte, Johann Georg Hamann criticaba duramente la doctrina de la Ilustración, diciendo que: “[...] extirpaba lo viviente del ser humano, ofrecía un pálido sustituto de las energías creativas del hombre y a la rica totalidad del mundo de los sentidos; [...]”¹⁷ Además, marchitaba la vida, perdía color, calor, estaba muriendo bajo el dominio de la razón. Veía en Dios a un poeta, su voz dotaba de vida a la naturaleza.¹⁸ “El mago del norte”, como también se lo conoce, fue admirado por Johann Gottfried von Herder, instigador directo del *Sturm und Drang* y precursor del romanticismo alemán. Herder asestó sendos golpes a la doctrina ilustrada, rescatando la expresividad individual y la pertenencia social de los hombres; echando por tierra la noción de que hay un único ideal humano. Los escritos de los *Stürmer* brotaban directamente del genio de los autores, la literatura comenzaba a liberarse de las tradiciones e imposiciones sociales:

por eso el teatro y la novela [...] iban con frecuencia dirigidos claramente contra los prejuicios de las clases y los de la moral burguesa; el autor debía, según ellos, mantenerse original, en vez de imitar; seguir a la Naturaleza en sus ingenuidades o en sus rudezas, sin cuidarse de estilizarla por medio del arte. Genio, originalidad y Naturaleza eran el santo y seña de aquella escuela.¹⁹

¹⁷ Isaiah Berlin, *op. cit.*, p.69.

¹⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 75-78.

¹⁹ *Ibidem*, p.24.

En el relato *Die Leiden des jungen Werthers* de Goethe, se manifiestan los sentimientos que el neoclasicismo aisló: aprecio por la naturaleza, melancolía y pasión desbordada, así como resentimiento hacia las normas e instituciones sociales. “Goethe encarna el prerromanticismo bajo sus dos aspectos principales: el osado impulso que derriba los lindes mojónicos y la ensoñación melancólica que sigue a la decepción.”²⁰ Desilusión que conduce a Werther al suicidio. Goethe defendió en la poesía la idea dinámica y orgánica de la naturaleza, la enfatizó por medio de experimentos y especulaciones científicas. Otro de sus textos el *Wilhelm Meister* fue el modelo de texto narrativo que apreciaron los primeros románticos, ya que era el ejemplo idóneo de un relato en evolución, cargado de subjetividad e ironía.

No sólo el joven Goethe ayudó al despertar del romanticismo, sino también Friedrich von Schiller. Karl Moor, personaje principal de la pieza teatral *Die Räuber*, es el prototipo del héroe romántico: un ser apasionado, inconforme con gran parte de la sociedad, rebelde y fiel a sus ideales, un Prometeo del siglo XVIII. Incluso, pareciera que el retrato del héroe romántico que describe Van Tieghem, estuviera hecho con base en la figura de un ladrón de los bosques de Bohemia.²¹

Como puede observarse, entre la crítica a la *Aufklärung* (Ilustración) y el ímpetu y la crítica social de los *Stürmer*, se aportaron los temas y actitudes que constituyen una parte del primer romanticismo. El pensamiento prerromántico encontró en Alemania el lugar idóneo para germinar, desarrollarse y, tiempo después, propagarse rápidamente por toda Europa. El romanticismo toma una posición contra la supremacía de la razón, no la niega pero la subordina, rescata la individualidad, abre la puerta a los sentimientos, se sensibiliza

²⁰ Paul Van Tieghem, *op. cit.*, p. 25.

²¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 227-228.

ante la naturaleza, echa un vistazo hacia lo infinito partiendo del interior del sujeto y maneja la imaginación e ironía para la creación artística. Una vez que la poesía es vista como universal, ya no hay por qué colocarle obstáculos, “ni reatas, ni siquiera reglas. Libremente recorre todos los campos. No reconoce más que lo infinito como medida. [...] Y es inagotable. [...] El arte varía indefinidamente, como indefinidamente varía la naturaleza.”²²

En el instante en que los individuos toman consciencia de sí mismos y del mundo exterior, adquieren la sensibilidad para penetrar en su interior, en la intimidad del ser, ahí donde la vida germina, para después, lanzarse al infinito. Con esto se da inicio a la poesía individual, a la expresividad de sentimientos, emociones que brotan de dentro hacia fuera. La naturaleza revive con un soplo divino, en su interior yace una voluntad para actuar y desarrollarse. Hombre y naturaleza se encuentran en evolución, en un devenir orgánico. “Esa organización que hay en todo, esa armonía universal que existe en el conjunto de la naturaleza, debe necesariamente reflejarse en el arte.”²³ La estética del romanticismo entrelaza íntimamente a la razón con la fantasía. El uso de la imaginación expande las fronteras e inunda de color y vitalidad. Ahora surgen anhelos e inquietudes, la vida se llena de matices; se tiende a ir en busca de lo exótico, de lo inalcanzable, de lo perdido; por ello se vive con una eterna nostalgia (*Sehnsucht*).

²² Arturo Farinelli, *op. cit.*, p. 53.

²³ *Ibidem*, p. 54.

1.2 Romanticismo alemán

El Romanticismo alemán se presenta como una revolución que trastorna el orden de la *Aufklärung*, busca ir más allá de la simple acumulación de datos y de la homogeneidad del ser humano. La postura crítica, rebelde y desafiante del *Sturm und Drang*, como ya he mencionado, marca el inicio de una nueva visión de la vida. Se ha dejado de lado la belleza del Olimpo y se vaga por entre los escombros y ruinas, se busca refugio en los lugares más lúgubres, exóticos y apartados; tal vez por eso Goethe dijo: “*Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke*”.²⁴ El *Frühromantik* se dio entre los años 1798 y 1804, en Jena. Ahí, bajo las ideas de Friedrich Schlegel, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling y Friedrich Schleiermacher, un grupo de jóvenes creaba una literatura llena de expresividad, sensibilidad y originalidad; cada poeta desarrollaba su propio romanticismo, expresaba sus pasiones y anhelos. Se trató de un grupo diverso, pero no por ello desunido, la misma diversidad mantenía la cohesión. La creación artística, en cualquiera de sus formas, música, pintura, literatura, se concebía como la expresión de las regiones no exploradas del “yo”.

Es el inicio de un período con un pensamiento nuevo, basado en ideas anteriores, neoplatónicas y renacentistas, que busca eliminar las barreras impuestas por la razón, por medio de la imaginación y la poesía. Los hermanos Schlegel trabajaron en conjunto para dar forma a su *Programm-Romantik*, con base en el estudio y valoración de las obras de arte del pasado, tomando como modelos desde Homero y algunos poetas trágicos, hasta Shakespeare, Calderón y Cervantes, para la revitalización de la poesía, que debía ser universal, progresiva y que permitiera fundar una nueva mitología, sobre la cual asentar a la

²⁴ Goethe, *Werke*, Jubiläumsausgabe, p. 38, en “El concepto de romanticismo en la historia literaria”, *Historia literaria, problemas y conceptos*, p. 127.

humanidad en completa armonía con el Todo y, así obtener la seguridad de la que habla Tieck.²⁵

La influencia del idealismo filosófico es básica para la comprensión del romanticismo alemán. Kant aportó las bases teóricas para la llegada de Fichte, con la *Crítica del juicio* (1790) afirmó el carácter subjetivo de lo estético, que es independiente a toda regla, una concepción que Fichte desarrolló en una realidad activa del “yo”, capaz de crear el “no-yo”, dando como resultado una nueva visión del mundo. Dicha separación fue retomada por Friedrich Schlegel para desarrollar su concepto de ironía, el cual marca una separación entre el yo del artista y lo relativo del mundo, logrando así la libertad. También está presente en la filosofía de la naturaleza de Schelling, donde la relación con la naturaleza se da a través del arte.²⁶

El medio de difusión de las ideas y postulados, además de diversos artículos y críticas, del “Círculo de Jena” se hizo a través del *Athenäum*. La mayoría de los críticos coincide en que Friedrich Schlegel fue el verdadero guía de los primeros románticos,²⁷ y su hermano Wilhelm, el vocero en el extranjero; en Francia, influyó sobremanera a Madame de Staël, quien escribió *De l' Allemagne* (1813), texto que ayudó a difundir el romanticismo en toda Europa.

Alrededor de los Schlegel, creció un grupo armónico de poetas que buscó desarrollar las ideas que enunciaron sus guías. Entre estos personajes se encuentran poetas como Friedrich

²⁵ Véase nota 3.

²⁶ Isaiah Berlin, *op. cit.*, p.136

²⁷ Cfr. Arturo Farinelli, *op. cit.*, p. 30.

von Hardenberg (Novalis), Heinrich Wackenroder y Johann Ludwig Tieck.²⁸ Los dos primeros encontraron la muerte a temprana edad, no obstante sus textos reflejan vitalidad, sensibilidad y aprecio por el arte. Novalis se vio influido tanto por las ideas de Fichte, como por las de Schelling, logrando expresar profundas reflexiones acerca de la poesía y la naturaleza. Por su parte, Wackenroder apreciaba sobremanera el arte de la Edad Media y del Renacimiento, pensaba que el arte debía “ser sentido, gozado, más que recreado o rehecho”.²⁹ Ludwig Tieck se presenta como el más imaginativo del grupo. Como fue sobreviviente del primer romanticismo, logró desarrollar su estilo, el cual puede dividirse en tres etapas. En la primera, escribió algunos cuentos, así como novelas extensas y voluminosas, que a juicio de Heine, “son muy insignificantes e incluso carecen de poesía”³⁰ La segunda etapa inicia cuando Tieck entró en contacto con los hermanos Schlegel.

Entonces resplandecieron los diamantes, brotaron las más blancas perlas, y, ante todo, brilló el rubí, la piedra preciosa fantástica de la que los poetas románticos tanto dijeron y cantaron en ese entonces. Ese rico pecho fue el auténtico tesoro del que los Schlegel extrajeron los fondos de guerra para sus campañas literarias.³¹

En dicha etapa se escribieron los cuentos que se analizarán posteriormente, en los que la fantasía hizo alarde de fuerza y colorido; así como sus piezas teatrales más propositivas. En los bosques habitan elfos y ancianas temibles, la naturaleza aparece completamente viva y amenazante. Existe un tercer estilo, en que la fantasía se ha ido y aparece la sensatez del hombre burgués, ejemplo de esto es el relato *Des Lebens Überfluß* (1839). Además de escritor, Tieck es apreciado por sus traducciones y estudios de textos de Shakespeare, Cervantes y Calderón.

²⁸ Dentro del romanticismo alemán, en los círculos literarios, se dio una participación importante de escritoras; véase *Antología de románticas alemanas*, traducción y edición de Federico Bermúdez-Cañete y Esther Trancón y Widemann, Madrid: Cátedra, 1995.

²⁹ Arturo Farinelli, *op. cit.*, p. 42.

³⁰ Heinrich Heine, *La escuela romántica*, p. 113.

³¹ *Ibidem*, p.114.

La imaginación romántica es la herramienta que se empleó para crear, revitalizar y desarrollar ideas. A través de ella todos los integrantes del “Círculo de Jena” lograron diluir las fronteras impuestas a la vida y el arte por el pensamiento racional, logrando expandir las infinitas vibraciones del alma, representadas en sueños, anhelos y miedos. Emplearon un lenguaje artístico, ya que para ellos el común carecía de riqueza expresiva, la palabra era débil y no conseguía nada. El palpar del alma necesitaba del símbolo para fundir y alcanzar lo imposible, la conciliación de los opuestos, la armonía con el universo; en el símbolo se encuentra la eternidad, pues tiene la capacidad de revelar las correspondencias secretas entre el hombre y la naturaleza, entre lo tangible y la fantasía. Todo esto se vertía en una nueva poesía, de la cual el *Märchen* se convertiría en el texto por donde la vida se expande y desarrolla sin limitantes, nada aparece fijo, todo se encuentra libre. Las historias se tejen de manera orgánica, evolucionan, crecen entre bosques encantados, donde se escuchan los cantos de la naturaleza y se esconden los más extraordinarios misterios. La imaginación, al desconocer las reglas, fluye renovando todo lo que toca, tiene la capacidad de unir todo.

Después de la primera escuela romántica apareció el grupo de Heidelberg. Aquí se presentaron escritores como Achim von Arnim y Clemens Brentano, así como Friedrich de La Motte-Fouqué y el publicista Joseph Görres. Los dos primeros trabajaron en la compilación de cantos populares titulada *Des Knaben Wunderhorn*, mientras que Fouqué escribió la novela maravillosa *Undine*. Estos escritores se mantuvieron al margen de la primera escuela romántica, no obstante, continuaron con tendencias nacionalistas, así como con seguir explorando las leyendas y cantos populares.

Hacia 1810 surgió la escuela Suaba. En ésta se desarrollaron escritores como: Ludwig Uhland, Justinus Kerner y Gustav Schwab. Es un romanticismo basado en leyendas, paisajes locales, sentimientos tiernos y soñadores. Fuera de estos tres grupos, hubo una serie de autores que desarrollaron las ideas del romanticismo de manera individual, entre ellos se encuentran: Jean Paul Richter, que exploró los rincones del ensueño; Friedrich Hölderlin, con su amor idealizado de la Grecia clásica; Heinrich von Kleist, que hizo tambalear a las estructuras institucionales; Adalbert von Chamisso, que mostró su predilección por lo grotesco y la fantasía; Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, quien creó escritos oscuros, lúgubres, donde los personajes se desdoblan, convirtiéndose en verdaderos peligros; también Joseph von Eichendorff, y más tarde el irónico Heinrich Heine y Nikolaus Lenau.

Cada uno de estos jóvenes poetas vivió de manera intensa el romanticismo, todos se sumergieron en su interior, recorrieron el laberinto del alma y el espíritu, adentrándose en el origen de todo para entrar en comunión con la vida, con la naturaleza y con Dios. Al emerger de nueva cuenta, lanzaron los cantos más sensibles y personales, la poesía se revitalizó con la vida misma, ahora se encontraba en progresión, en un eterno diálogo con el universo, con lo divino. Sin la acción de los primeros románticos, es difícil comprender la evolución del romanticismo, siempre cambiante, individual y subjetivo. Cada idea surgida de él se desarrolló de forma particular en cada lugar donde fue acogida, no sólo dentro de Alemania, sino en toda Europa dentro del siglo XIX; ideas que fueron heredadas al siglo XX.

Capítulo II

La naturaleza en el Romanticismo

Ser uno con todo, ésa es la vida divina,
ése es el cielo del hombre.
Ser uno con todo lo viviente...³²

La filosofía de la naturaleza que surgió a mediados del siglo XVIII representa una clara reacción al auge de la ciencia y a la filosofía mecanicista que había dominado desde los días de Galileo y Descartes. Se puede mencionar que con Copérnico, al revolucionar la concepción del sistema solar de Ptolomeo, al descentralizar la Tierra y concebir un sistema heliocéntrico, se comienza a tratar de explicar cualquier cualidad de la materia con base en la geometría y el álgebra. A partir de este punto y gracias a la confianza en las matemáticas, científicos como Johannes Kepler, Galileo y, por supuesto, Isaac Newton, elaborarían formulas y leyes matemáticas con la intención de explicar el movimiento de la materia, la cual es, según sus observaciones, inerte y se ve afectada por fuerzas uniformes y cuantitativas; es decir, se da una matematización total del universo y la naturaleza.

Desde el punto de vista filosófico es el dualismo cartesiano el responsable de separar a la ciencia moderna de las ideas renacentistas de la naturaleza, en palabras de Schelling: “[Descartes] disolvió la unidad de la naturaleza y el espíritu.”³³ En consecuencia la naturaleza se redujo a un conjunto de partículas elementales en reposo impulsadas por causas físicas y cuyos cambios se limitan a movimientos como la caída libre o las fuerzas de atracción y repulsión. Aquella causa primigenia que explicaba el movimiento se dejó de lado, ante la autonomía de la naturaleza la intervención divina para explicar el movimiento

³² Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, p. 25.

³³ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol.1, p. 415.

de la materia ya no resulta necesaria. La ciencia, a través de las matemáticas, formaliza un nuevo sistema, donde cada cuerpo tiene un número, una figura, masa, extensión o movimiento determinado y está sometido a distintas fuerzas. Con ello se entiende la concepción del mundo como una gran máquina y, en consecuencia, la supresión de las cuestiones personales, pues son ajenas a las leyes físicas. El individuo como tal se ignora, deja de representar el principio de acción y creación y, al hacerlo, se desconoce la cualidad de libertad.

A partir de la mitad del siglo XVIII se presentó una postura de insatisfacción ante el crecimiento y aceptación del mecanicismo. La división entre lo orgánico y lo inorgánico resultó inquietante, porque se estudiaron fenómenos que involucraban ambas partes, por ejemplo: se observó que el oxígeno es fundamental para la vida de los seres vivos, así como para la combustión; también algunos estudios mostraban la presencia de electricidad en los animales; por su parte, las observaciones químicas demostraron el desarrollo y crecimiento de los minerales.

Un grupo de pensadores comenzaría a crear un sistema que afirmaba la unidad en vez de la separación del espíritu con la naturaleza, donde cada una de las partes se integraba a un Todo, lo consciente con lo inconsciente, el sujeto con el objeto; es decir una nueva visión que iba más allá del mecanicismo, afirmando las capacidades del hombre y su relación con el universo.

Si se considera a las matemáticas la guía para interpretar la naturaleza, se entiende por qué Galileo buscaba un método abstracto para describir el movimiento mediante su uso, y cómo Descartes concibe a la materia como inerte, donde sólo la extensión física es su principal característica. A esto Leibniz responde con su teoría de la monadología, en la que

expone la naturaleza esencial de todas las sustancias que constituyen el universo. El mecanicismo de Descartes será puesto en duda por un pensamiento metafísico de dinamismo absoluto. Leibniz concibe a la mónada como el elemento primero, la sustancia base de todo lo que existe en el universo. Lo característico de dicha sustancia es que representa en sí una unidad inalterable por factores externos, no se le puede añadir nada para modificarla. Sin embargo, eso no quiere decir que no cambie, al contrario, pues al ser la unidad base de toda la materia y pensamiento, siempre se encuentra en evolución. “Todo ser creado está sujeto al cambio, y, por consecuencia, también la Mónada creada, y también que este cambio es continuo a cada una.”³⁴ Las entelequias o mónadas creadas surgen de Dios, quien funge como arquitecto de la naturaleza, es él quien induce al cambio constante, al dinamismo absoluto. Por lo tanto, todo el universo se encuentra regido por la armonía divina; la naturaleza se encuentra jerarquizada y en completo orden.

La mónada contiene en sí una réplica del universo del cual forma parte. De ahí que todo en la naturaleza esté en estrecha relación. Además de ser el principio de la materia inerte, la mónada lo es también de la vida y del pensamiento, así resulta que todo vive y que nada existe de forma aislada. Entonces toda la materia se aprecia como un aglomerado de partes formado por un conjunto de mónadas gobernadas por una central. Y un ser vivo es la unión de un alma (una mónada con grado especial de conciencia) y un cuerpo. “Es necesario también que cada una de las Mónadas sea diferente de toda otra. Porque no hay en la Naturaleza dos seres que sean perfectamente el uno como el otro.”³⁵ Es el dinamismo propio de la mónada el que produce una naturaleza infinitamente rica en variantes, múltiple, orgánica y evolutiva.

³⁴ Leibniz, *Monadología*, p.28.

³⁵ *Ibidem*, p. 25.

También Herder se proclama en contra de la visión mecanicista de la naturaleza. Su idea de “fuerza” le permite concebir una naturaleza en movimiento continuo, organizada en un sistema dinámico. La vitalidad que atraviesa todo el universo surge de la fuerza primigenia que es Dios. Poco a poco la visión del mundo se transforma, de mecánico a orgánico, en una totalidad viviente y organizada. Esta fuerza vital propicia por un lado, que todo en la naturaleza se encuentre en crecimiento y en eterno progreso (perfeccionamiento), y por otro, que cada uno de los seres se encuentra en estrecha interrelación. Con esto queda claro que la vida desconoce el vacío y los límites (las cosas aisladas pierden el sentido), todo se encuentra unido y gradualmente organizado como eslabones de una gran cadena. “Nada está separado en la naturaleza, todo fluye mediante transiciones imperceptibles hacia lo demás y dentro de lo demás. Y en efecto, lo que hay de vida en la creación es sólo un espíritu, una llama en todas las formas y canales.”³⁶ En estas líneas se observa la idea de *anima mundi* que señala el principio espiritual de todas las cosas. De ahí que Herder piense que con el simple uso de la razón no se pueda comprender la naturaleza, pues ésta es algo viviente. La única forma de acceder al organismo cósmico es mediante la decodificación de su lenguaje simbólico.

La concepción de naturaleza de Herder le ayudó a exponer sus teorías con respecto a la historia y evolución de los seres humanos, cuyo desarrollo compara con el de los vegetales y animales.

Los tratados científicos de Goethe critican la visión newtoniana e ilustrada de la naturaleza, apartándose así de la matematización de la física y del universo. Busca exponer una naturaleza viva, donde se realce su carácter evolutivo. Su punto de estudio es el

³⁶ Herder, *Suphan*, VIII 178, en *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Vol. 1, p. 424.

organicismo, ya que le ayuda a concebir el universo como organismo viviente que lleva en sí su ley, una unidad en progresión. “En la naturaleza viviente nada sucede que no esté en relación con el todo. Y si las experiencias parecen aisladas cuando consideramos los experimentos como datos aislados, no se dice con ello que estén aisladas sino que sólo se plantea la pregunta: ¿cómo hallar el nexo entre estos fenómenos, el nexo entre estos hechos?”³⁷ Para llegar a este punto, se requiere de una visión global de la naturaleza, teniendo en cuenta que todo se encuentra en relación, contrario al desarrollo de experimentos aislados, donde los fenómenos se reducen a un simple sistema de abstracciones.

Con sus estudios sobre la metamorfosis de las plantas, Goethe deja ver su propia concepción de cómo opera la naturaleza. Todo parte de una forma primera, de ahí que piense en una *Urpflanze* (protoplanta) que puede ser apreciada, en cierta forma, en cada una de las distintas plantas que existen. También surge la idea de que existe una energía creadora responsable de engendrar todas las formas, pero también de diferenciarlas, y son éstas la que interesan más a Goethe, la evolución y la interrelación de los organismos. Sus investigaciones sobre la existencia del hueso intermaxilar en todos los vertebrados lo harían pensar, también, en una unidad y continuidad del hombre con el animal. De una u otra manera, Goethe esperaba que la ciencia mostrara todos los fenómenos de forma conjunta, ordenados entre sí, con la finalidad de formar una nueva ciencia.

He aquí algunos de los planteamientos que ponían en duda la división de la materia con el espíritu. Sin embargo, la mayoría de las ideas no son originales de sus autores, mucho de lo que he expuesto proviene de la concepción de la naturaleza del neoplatonismo del

³⁷ *Ibidem*, p. 427.

Renacimiento, del que Schelling y el *Frühromantik* tomaron herramientas para formar un sistema que conciliara las divisiones, donde el arte fuera el vehículo que develara las potencialidades del hombre y lo llevara a un entendimiento más profundo de sí mismo y de la naturaleza.

2.1 La filosofía de la naturaleza

El desarrollo de la ciencia y de las ideas vitalistas, ya en las postrimerías del siglo XVIII, forjaron una nueva filosofía de la naturaleza. Las nuevas ciencias como la química y la biología comenzaron a revolucionar el campo de la física, por ejemplo: el crecimiento de los minerales, cómo el magnetismo y la electricidad afectaban a los seres vivos; además la botánica y la zoología demostraban la diversidad y evolución de la naturaleza. Con ello el universo dejaba de ser algo mecánico y restringido, más bien comenzó una concepción más misteriosa y dinámica del mismo. De esta forma se preparó el camino para la consideración de una naturaleza que englobara la totalidad de los fenómenos, no sólo echando mano de la razón y las matemáticas, sino también explorándola a través de la imaginación y el arte.

Schelling buscó formar un sistema que contrarrestara la automatización de la ciencia, poner en duda las leyes físicas que habían sido fijas y seguras, desarrollando una ciencia universal que reuniera a las demás ciencias naturales y que, además, se empalmara con una nueva filosofía. Como base de sus reflexiones contaba con las concepciones vitalistas de Leibniz, Herder y Goethe, donde la naturaleza es el reflejo de la vida del espíritu y que se encuentra en estrecha relación con el Todo, así como la idea de que el universo es un ser orgánico y por lo tanto en infinito desarrollo. Dichas ideas provienen del Renacimiento,

principalmente que “el universo es un ser viviente, dotado de alma; una idea esencial reúne a todos los seres particulares, que no son más que emanaciones del Todo.”³⁸ Entonces se entiende por qué no existen actos ni seres aislados, todo se encuentra relacionado y en desarrollo, atravesado por la *simpatía*, relación que rige todas las manifestaciones de la vida. Esto no es de extrañarse, si se considera que la filosofía renacentista concebía la naturaleza como autocreada, es decir generada desde su interior, regida por una fuerza de carácter divino. A través del universo se presentan relaciones de todo tipo entre los distintos seres, prueba de la existencia de un dinamismo absoluto y de la animación de todo, además de que se defendía no sólo la continuidad de lo vivo, sino también de lo inorgánico. El papel que juegan las ideas de Spinoza en la concepción de una nueva idea de naturaleza es realmente importante, pues para él la naturaleza es plena e infinita, carente de limitaciones. De ahí que proponga hallar una filosofía del bien supremo que proporcione una eterna y serena bienaventuranza. Este bien supremo es producto del conocimiento de Dios, a quien considera como la unidad del universo. Es así que en la filosofía de la naturaleza del romanticismo se concibe al universo como un todo orgánico, incluso la obra de arte también lo es, ya que en ella pulsa la vida y no sólo eso, sino que también condensa en sus formas lo infinito.

En Alemania, Franz Xavier Baader redescubrió, gracias a su edición del texto *Philosophus teutonicus*, al místico alemán Jakob Böhme, quien marca una clara oposición al mecanicismo y racionalismo, ya que tiene una visión del universo como una imagen de las fuerzas internas del mundo espiritual, de lo cual se desarrolla la idea de que los fenómenos naturales dan fe de la palabra viva de Dios; a la par que muestran un sistema de

³⁸ Albert Béguin, *op. cit.*, p.78.

correspondencias entre el mundo inferior y el superior, y viceversa. De ahí que Baader piense que “el hombre, [...], no sólo, «es un ser viviente en todo instante y nunca hay en él nada aislado ni separado del universo, pues todo es uno, todo vive en uno», sino que además refleja la totalidad de la naturaleza y en ella encuentra a Dios.”³⁹ Es Él el responsable de desarrollar progresivamente todo lo que existe en el universo, funge como la energía creadora, y en consecuencia nada se encuentra aislado ni separado, al contrario, todo es la unidad, todo pulsa en cada ser.

Baader también retoma de Böhme la idea de “caída del mundo”: alguna vez el hombre estuvo en completa armonía con la naturaleza, con Dios; sin embargo, por su desobediencia se condenó a sí mismo y a toda la naturaleza para lo que resta de su existencia. El punto de partida y llegada del misticismo es la unidad divina del universo, la esperanza de devolver a la tierra su condición primera, retornar a la unidad perdida. La filosofía de la naturaleza romántica no puede pasar por alto la unidad de Todo. De esto se desprende el concepto de simpatía, que explica la unidad de la vida y la armonía entre todos los seres del universo. Baader retoma el misticismo y va contra el mecanicismo de Newton. Proclama un sentido interno de la naturaleza, análogo al contenido del sentido interno del hombre; además de la sustitución de leyes científicas por “principios”, que se alcanzan no por análisis, sino por la intuición.

La concepción de la naturaleza para el mecanicismo es clara: materia muerta capaz de ser manipulada y expuesta a distintas fuerzas; no se concebía como un conjunto armónico, ni mucho menos como algo vivo. Las ideas panteístas y místicas del Renacimiento fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar a Schelling, quien verá a la naturaleza como

³⁹ *Ibidem*, p. 102.

energía, creación misma y en estrecha relación con el espíritu. El organicismo es la base de tal unidad; “el mundo mismo es el resultado de él. Es la filosofía [de la naturaleza] que insiste en la relación de unos seres con otros y la relación no es sino la función del espíritu concebida como Absoluto. La naturaleza orgánica e inorgánica, el hombre y el cosmos, la naturaleza y dios, el arte y la ciencia, todo debería entenderse de acuerdo al principio de un organicismo dinámico.”⁴⁰ La organización que existe en la naturaleza se produce desde su interior, en un principio creador o alma. Entonces, el “alma del mundo” (*Weltseele*) crea, rige y organiza no sólo el mundo orgánico, sino también el inorgánico. Como resultado de esta concepción de la naturaleza, todo presenta un dinamismo absoluto, todo se encuentra animado; la verdadera naturaleza de las cosas es la identidad del cuerpo y del alma. “Las cosas del mundo pasan a ser una manifestación sensible, viva y santa de Dios, fuente de alegría, de luz, de eterno amor.”⁴¹

La naturaleza tiene distintos niveles de voluntad, de consciencia, señal de que se encuentra en desarrollo. Las piedras y la tierra representan la voluntad en absoluta inconsciencia. Paulatinamente, la vitalidad va en aumento, como se aprecia en las primeras especies biológicas. Después siguen las plantas, y luego los animales. La naturaleza lucha por hacerse autoconsciente, el hombre es el estadio superior, ya que es capaz de elevar a toda la naturaleza a un nivel de consciencia mucho más alto. Dios representa el principio de la voluntad. “Sí, afirmaba Schelling, Dios es el alfa y el omega. Alfa es inconsciencia y omega pura consciencia. Dios es una especie de fenómeno progresivo, una forma de evolución creativa.”⁴²

⁴⁰ Esteban Tollinchi, *op. cit.*, p. 442.

⁴¹ *Ibidem*, p. 446.

⁴² Isaiah Berlin, *op.cit*, p. 135.

Si todo en la naturaleza vive, se desarrolla, y el hombre representa el mayor grado de consciencia, la función del artista es sumergirse en su interior, adentrarse en los oscuros pasadizos del inconsciente, buscando la vitalidad de la naturaleza, para extraerla a la luz de la consciencia. De ahí que los románticos tiendan a la introspección, al descenso y contemplación del interior, porque ahí es el lugar donde se encuentran los vestigios del universo mismo, la clave para acceder al conocimiento divino. “Conocer es descender en sí mismo. «No es el ojo del hombre el que hace ver al hombre – decía Paracelso –, sino el hombre quien hace que el ojo vea.» El conocimiento de la realidad se opera mediante una pura contemplación interior, por medio de una experiencia vivida.”⁴³ Fijarse en uno mismo es la clave para descubrir la fuerza y vitalidad de la naturaleza, es el punto de partida para sondear el universo, para levantar el velo de la verdad y regresar a la Edad de Oro, restituir al hombre después de su caída.

En este movimiento hacia el interior sucede algo notable, según palabras de Novalis: “en dicho juego el hombre descubre, por primera vez, su libertad real y específica; imagina despertar de un sueño profundo y, de pronto, se siente en el universo como en su casa; y por primera vez, la luz del día ilumina su mundo interior.”⁴⁴ La obra de arte se genera ahí, en los rincones más profundos y vastos del inconsciente, se nutre de libertad y originalidad. Así como la naturaleza se encuentra en desarrollo, lo mismo el producto artístico, se da una imitación del proceso de diversificación de la naturaleza. La obra de arte surge para dar fe de las potencialidades del hombre. El artista tiene la capacidad de interpretar

⁴³ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴ Novalis, *Los discípulos en Sais*, p. 52. “Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle aún sus orígenes; es preciso que redescubra, en la naturaleza misma, todo aquello que, oscuramente, despierta en el fondo de su alma la emoción de una semejanza sagrada; es preciso que se apodere de estos gérmenes adormecidos y que los cultive.” Albert Béguin, *op. cit.*, p. 105.

simbólicamente el lenguaje de la naturaleza, expresar la multiplicidad de formas que en ella existen, acceder a un conocimiento superior. Y no se trata de negar o rechazar totalmente la ciencia y la razón, simplemente se busca expandir las fronteras que imponen; lograr que la ciencia avance, desinteresadamente, de la mano con el arte y así, llevar al hombre a un nivel mucho más alto. Hacer que converjan en un mismo rayo de luz las dos visiones del universo. En palabras de Friedrich Schlegel: “todo arte debe hacerse ciencia, y toda ciencia, arte.”⁴⁵

La libertad provoca que el arte se aleje de los dogmas estéticos tradicionales y desarrolle características de irregularidad, variedad de contrastes y espontaneidad. Se percibe una relación emocional más estrecha entre el artista y la naturaleza, con ello los valores estéticos cambian, ahora se aboga por los derechos naturales, la bondad y la inocencia. Los románticos exponen una naturaleza animada, muestran semejanzas o identidad del hombre con ella. Por eso en los bosques, en las montañas y ríos, en las estrellas y las nubes, encontraremos las fuentes más seguras de emociones y sentimientos. En ellas se confirma la espontaneidad, la sencillez y la bondad de la naturaleza. Es por eso que salir a la naturaleza es encontrarse con la parte más íntima de uno mismo. La soledad, el silencio, las penumbras, provocan que el hombre se repliegue a su interior, abriendo las puertas a una realidad más oscura e imprevista. Los límites de lo normal y consciente trascienden a la fuerza estética del inconsciente, propiciando el diálogo con la naturaleza, develando una realidad más vasta, más aterradora, más enigmática.

Por lo tanto, la sociedad es la causante de la degradación y corrupción del hombre. El individuo se encuentra encerrado por la organización social, por las instituciones del Estado

⁴⁵ Friedrich Schlegel, “Kritische Fragmente”, 115, *Jugendschriften*, en *El romanticismo y las ciencias naturales*, p. 48.

y de la ley, por la artificialidad de las convenciones, estereotipos y prejuicios. Este sistema provoca que el hombre se aleje cada vez más de la naturaleza y, en consecuencia, la renuncia a un tipo de conocimiento superior.

Es cierto que la visión organicista y vitalista de la naturaleza no es original del pensamiento romántico, mas hay que señalar que nunca antes se había seguido con tal rigor esta visión del hombre, del universo, desarrollada con entusiasmo y pasión. El propio romanticismo es también un ente orgánico. Aquel romanticismo primero, el de los Schlegel, de Novalis, de Schelling y Tieck, difuminó sus semillas por toda Europa. Éstas se nutrieron con las ideas propias del suelo en que germinaron, dando paso a un romanticismo distinto, mas hay algo en cada uno de ellos que recuerda su origen.

Muestra de ello es la forma en la que Friedrich Nietzsche coincide en puntos con el romanticismo temprano, ante todo con la crítica al presente, la ironía, la exaltación de Grecia y de una nueva religión; y cómo critica la deformación de estos principios en el *Spätromantik* (Romanticismo tardío), representado por Schopenhauer, Wagner y el decadentismo francés. El romanticismo temprano es la base para que Nietzsche lance sus ataques contra el romanticismo tardío, donde se percibe la degeneración de algunos rasgos: la tendencia del romántico hacia la enfermedad, la desgana de vivir y la búsqueda de fuertes excitantes que reanimen el espíritu, el desprecio por la razón, el repudio a la mentalidad ilustrada y la nostalgia por el pasado.

Nietzsche se encuentra ligado a las ideas del romanticismo temprano, en lo referente a la naturaleza. Ciertamente, la visión mecanicista de la naturaleza trajo consigo la idea de que el hombre había expulsado a los dioses de la tierra; por ello el occidente europeo se

encontraba ante una verdadera crisis. Friedrich Schlegel en su *Diálogo sobre la poesía* (1800), expresa la falta de una mitología y de la necesidad de concebir una. La nueva mitología no debe ser como la antigua, sino mitopoética una “obra de arte de la naturaleza”,⁴⁶ donde todas las demás converjan y formen un nuevo sustento, basado en la poesía y la mitología. Y es por ello que también se funda una nueva filosofía de la naturaleza, concibiendo al universo como un ser orgánico. Sin embargo, esta concepción positiva de la naturaleza se degenerará. El pesimismo, el anhelo de muerte y la subjetividad descontrolada del *Spätromantik* desarrollarán una naturaleza maligna, enferma y decadente. Si en Jena surgió la idea de unidad y progreso, con Schopenhauer, en un inicio, y después en Francia, surgió el horror y la desesperanza; el caos hace su aparición. Nietzsche critica en los decadentes “su incapacidad de sobreponerse al hondo desánimo vital que trasluce su visión negativa del mundo y, por tanto, para dar forma a este caos.”⁴⁷ Es parecido a una renuncia: ante la idea del “sin sentido”, los románticos tardíos se dejan arrastrar por el pesimismo.

Nietzsche, dando un paso adelante, más allá de los primeros poetas románticos, aspira a transformar al hombre. No se trata de hacer que regrese a la Edad de Oro (retorno a la naturaleza), sino de ascenderlo a una naturaleza más elevada, brindándole la posibilidad de afirmarse y tener confianza en la vida.

⁴⁶ Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, p. 67.

⁴⁷ Manuel Barrios Casares, “Nietzsche y el retorno romántico a la Naturaleza”, en *Nietzsche y el Romanticismo, Estudios Nietzsche*, p. 58.

Capítulo III

Lo fantástico romántico

Ya he expuesto que durante gran parte del siglo XVIII se pretendía la uniformidad de los seres humanos por medio de la prestigiada razón, además de la tentativa de acceder, por medio de la ciencia, a leyes de validez universal. Por lo tanto, la realidad estaba configurada de forma racional, orillando la parte sentimental a la represión y al encierro. El auge de la ciencia propició la marginación de las creencias subjetivas, de lo sobrenatural; ya que a la ciencia no le interesan los sentimientos humanos, sino la experimentación y sus resultados. Lo desconocido fue suprimido, la religión dejó de ser un medio para explicar e interpretar la realidad. “Como dijo Hegel, el racionalismo hizo que el hombre tuviera que satisfacerse, como gusano, con agua y tierra, tras haber vivido durante siglos a la luz de una brillante constelación de dioses y milagros.”⁴⁸ Así el hombre fue apartado de su sustento espiritual, viéndose solo dentro de un mundo mecánico, hostil y desconocido. Los románticos sentían que la razón y la ciencia daban un orden mecanicista a la vida, es decir, que el universo funcionaba como una gran máquina que obedecía leyes lógicas, susceptibles de una explicación racional. La propuesta de un orden fijo y determinado excluía las particularidades de la vida, la imaginación y la naturaleza misma.

Y es que la imaginación explora campos que la razón excluye y margina, es la base de la creación artística e intelectual para los románticos. Al no conocer límites, la imaginación tiene la capacidad de profundizar y develar la multiplicidad de rostros de la naturaleza; es

⁴⁸ Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, p. 29.

aquí donde se abren las puertas al infinito, a la concepción orgánica del universo, a lo múltiple. Esto propicia el acercamiento a mundos desconocidos, donde todo respira y acecha; es ella la responsable de dicha relación, de la interacción de realidades posibles de concebir pero difíciles de conocer de forma directa. Así el romanticismo favoreció la concretización de lo fantástico.

3.1 Lo fantástico

La literatura fantástica opera a través del contraste que se produce cuando ocurre un suceso sobrenatural dentro del ámbito cotidiano. Dicho fenómeno transgrede las leyes del mundo real, haciendo tambalear no sólo su coherencia, porque se trata de algo nunca antes visto, que no está sujeto a la explicación de leyes reales, sino también provocando un efecto de perturbación. Por lo tanto, una narración fantástica debe representar un espacio similar al del lector (“realidad cotidiana”), ambiente que será asaltado por un fenómeno que trastornará su equilibrio. De ahí que lo fantástico, esa irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, supone una amenaza a lo establecido, a la realidad, poniéndola en duda, cuestionándola. Es necesario hacer énfasis en que lo fantástico se encuentra inserto dentro de una realidad bien definida, ya que sin ésta, el efecto de contraste, al irrumpir lo sobrenatural, no se produciría.

La sistematización propuesta por Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica* (1970), es una de las mayores aportaciones metodológicas al estudio de la narrativa fantástica. Según él, lo fantástico se reduce al momento de duda (vacilación o ambigüedad) que se presenta dentro de un texto, provocando en el lector o en cualquiera de los

personajes, incluso el narrador, un sentimiento de extrañeza (miedo, terror, desesperación, etc.) “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar.”⁴⁹ Es decir, dentro de un texto fantástico hay una interacción entre dos elementos: por un lado, la presencia de una realidad con leyes bien definidas y reconocibles, y por otro, un acontecimiento que rompe con esas leyes, simplemente éstas no pueden darle una explicación. Lo fantástico sería la irrupción de lo extraordinario en el ámbito de lo cotidiano. Dicho asalto provoca un efecto amenazador, una impresión de desconcierto, inquietud y, en muchos casos, miedo. Se trata de una reacción experimentada por lo menos por alguno de los personajes y por el lector ante la presencia de lo sobrenatural: ¿cómo es posible que lo irreal irrumpa en lo real?

Este efecto recibe el nombre de *das Unheimliche*, término empleado por Freud para designar lo amenazador, terrorífico o angustiante que irrumpe en el terreno de lo familiar. “La voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar.”⁵⁰ Lo siniestro se encuentra en estrecha relación con el recuerdo. De algún modo aconteció algo que provocó cierta angustia en un sujeto, sentimiento que se contrae a su interior, donde yace adormecido. Tiempo después un tipo de evento relacionado de algún modo con lo ocurrido despierta lo que se encontraba oculto y hace brotar un sentimiento de completa desesperación, se convierte en algo realmente insoportable. Es así como opera, por lo general, lo *Unheimliche*. Es importante señalar que la aplicación, o la reflexión de Freud acerca de lo siniestro u ominoso siempre se relaciona con los traumas de índole

⁴⁹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 34.

⁵⁰ Sigmund Freud, *El hombre de la Arena, precedido de Lo Siniestro por Sigmund Freud*, p. 12.

sexual, por ejemplo: la mutilación o lesiones de partes del cuerpo con la castración; el tema del doble (*Doppelgänger*) con la multiplicación del símbolo genital, motivo que a mi parecer va más allá, representado por el desdoblamiento de personajes como el monje Medardo en Victorino (*Die Elixiere des Teufels*) y Coppelius en Coppola (*Der Sandmann*) – figuras siniestras por su forma de aparecer y comportarse dentro de la narración.⁵¹ Cabe destacar que las observaciones hechas por Freud siempre fueron dirigidas a casos clínicos, a pacientes psiquiátricos que necesitaban algún tipo de terapia.

La presencia de dicho “efecto” es, a mi parecer, clave dentro de lo fantástico, pues gracias a éste el desarrollo del relato transcurre entre incertidumbres y sobresaltos, por lo general, con un desenlace contundente. Si lo *Unheimliche* se mantiene durante toda la narración, terminará por trastornar al protagonista, arrastrándolo ya sea a la muerte, a la locura o a la perdición total.

Es importante señalar que para Todorov, el suceso sobrenatural podría concebirse aún de dos maneras más: como *extraño*, al ser un simple producto de la fantasía, una alucinación o malinterpretación de los hechos; por lo tanto, las leyes que rigen al mundo prevalecen, lo ocurrido tiene una explicación lógica. Los sobresaltos generados durante la narración no perduran mucho tiempo, ya que la explicación de los acontecimientos o la resolución de los enigmas hacen retornar la armonía de la realidad. O como *maravilloso*, el acontecimiento sí

⁵¹ “La creación de semejante desdoblamiento, destinado a conjurar la aniquilación, tiene su parangón en un modismo expresivo del lenguaje onírico, consiste en representar la castración por la duplicación o multiplicación del símbolo genital.” *Ibidem*, p.24. “Los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, [...] son cosas que tienen algo sumamente siniestro, especialmente si, [...] conservan actividad independiente. Ya sabemos que este carácter siniestro se debe a su relación con el complejo de castración.” *Ibidem*, p.29.

ocurrió y “es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.”⁵² Aquí no se da la aparición de lo *Unheimliche*, porque:

El mundo de los cuentos de hadas, [...] abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos una impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento, es preciso [...] que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde un principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos.⁵³

Con esto, el término fantástico queda demasiado restringido y frágil, entre lo extraño y lo maravilloso; evanescente, para el propio Todorov. A partir de estas divisiones, se enfatiza la inestabilidad de lo fantástico con ayuda de un paralelo temporal: pasado, presente y futuro; donde el pasado se relaciona con lo extraño, ya que tiene que ver con hechos conocidos, con una experiencia previa, lo ocurrido no trasciende; el futuro está ligado a lo maravilloso, porque al aparecer un fenómeno desconocido, nunca antes visto, se abre un nuevo horizonte de expectativas; y el presente acompaña a lo fantástico, ya que el momento de duda sólo puede situarse en este tiempo. Y es que para Todorov la vacilación debe ser percibida por un personaje y por el propio lector. La duda es uno de los temas principales dentro de la obra. “Provocar inquietud en el espíritu del lector es [...] una de las finalidades fundamentales del cuento fantástico. Esta inquietud es provocada por la duda, producto de la ambigüedad.”⁵⁴ Dicha vacilación puede surgir en cualquier parte del texto, desde un inicio o al final; puede tener referencia a un acontecimiento, a una determinada reacción de los personajes o incluso, a la reacción del lector frente al texto. Sin ambigüedad, el desconcierto, la desesperación o la inquietud no se presentarían.

⁵² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 34.

⁵³ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴ *Ibidem*, p.60.

Por ello, la configuración del texto debe obligar al lector “a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos.”⁵⁵ Es decir, desde un principio el texto debe situarse dentro de una realidad bien definida. “Lo que significa “realidad” en este contexto es que el relato fantástico debe ubicarse dentro del mundo conocido por todos, dentro del mundo de todos los días.”⁵⁶

Según Flora Botton existen dos tipos de realidad. La realidad externa: Pertenece al mundo objetivo, es una realidad cotidiana, de carácter científico. “Aunque la literatura es una convención que obedece a sus propias reglas, gran parte de la producción literaria presenta un mundo que se conforma a las leyes de la realidad externa.”⁵⁷ En la realidad interna (“verosimilitud”): El texto crea su propia realidad; su propio mundo objetivo, distinto del real. “Lo importante es que el texto literario preserve su coherencia interna, que conserve su congruencia particular. Si, dentro del mundo que presenta el texto, aparece una ruptura de esa congruencia lógica, aparece lo fantástico.”⁵⁸ Es decir, el universo en el cual se desarrolla la narración fantástica debe, en la medida de lo posible, ser una réplica del nuestro; ya que al serlo, la aparición de lo fantástico tendría un efecto más contundente; sería visto como algo peligroso e insoportable, que traería perturbación y angustia. Al configurar una realidad cotidiana, común e identificable, la irrupción de lo fantástico actúa como generador o motor de la misma narración. Así puede suponerse que dentro de un texto fantástico deberá haber un despliegue de elementos tomados de la realidad, los cuales al aparecer el acontecimiento sobrenatural, causarán un contraste.

⁵⁵ *Ibidem*, p.43.

⁵⁶ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibidem*, p.58.

⁵⁸ *Ibidem*, p.59.

Esta representación de cotidianidad debe ser un elemento imprescindible dentro del texto fantástico; si falta no se opera ninguna contradicción. El efecto siniestro, al presentarse la interacción entre órdenes distintos, tiende, generalmente, a provocar miedo e inseguridad, porque el fenómeno sobrenatural es inaceptable tanto para la representación de la realidad a nivel textual, así como para el lector. A partir de esto se puede pensar que los personajes, los protagonistas de la narración, la mayoría de las veces, son personas comunes, sin rasgos o cualidades particulares, insertos en un ambiente simple, monótono. La interacción del protagonista con lo sobrenatural provoca, además de temor, una ruptura con su realidad, al grado de desequilibrar sus estructuras sociales y personales. La irrupción de algo insólito, inexplicable, hace tambalear la realidad, poniéndola en duda, porque no hay forma de racionalizar lo que ocurre. Con base en esta representación de la vida común y corriente, fácilmente identificable, se contrastará con la irrupción del suceso sobrenatural, ya que es éste el que activa la narración fantástica.

“Se puede decir, en parte, que la “fantasticidad” de un cuento fantástico reside en la medida en que carece de solución. Mientras más fuerte sea la incertidumbre del lector, mientras más difícil le sea llegar a una solución, a una “lectura” de lo acontecido, mejor habrá cumplido su tarea el escritor.”⁵⁹ Pero si en el texto aparece un rayo de luz que ilumine la naturaleza de los sucesos; es decir, que se dé una explicación, se estaría hablando de extraño o maravilloso; en medio de estos conceptos reside lo fantástico, en un extraño equilibrio. Todorov considera que lo fantástico es un producto de finales del siglo XVIII, que alcanza su cenit durante el siglo XIX para debilitarse y sucumbir en el nacimiento del siglo XX. Esto es cierto, si admitimos que lo fantástico expresa de manera figurada

⁵⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.40.

únicamente las angustias y pulsaciones del subconsciente, puesto que la llegada del psicoanálisis tiene lógicamente que explicar de una forma racional este género basado en lo irracional. Lo cual no ocurre, ya que existe un desarrollo en la producción literaria de lo fantástico durante la segunda mitad del siglo veinte, demostrando así que lo fantástico no solamente no ha desaparecido, sino que continúa desarrollándose en nuevos estratos culturales. Así pues, la definición propuesta por Todorov es demasiado restrictiva, rígida y categórica, ya que margina muchos relatos, que no presentan la vacilación o duda como temática principal y donde lo sobrenatural tiene una gran importancia; de hecho, margina y encierra en “lo maravilloso” a la mayoría de los textos del primer romanticismo.⁶⁰

Dejando de lado la *ambigüedad* de la resolución del relato como definitoria para decidir si es o no fantástico, optaré por seguir la idea de transgresión y límite, además de revisar la propuesta de Mery Erdal Jordan para exponer las características de lo fantástico romántico.

3.2 Lo fantástico romántico

Los antecedentes de la literatura fantástica se encuentran ya en parte de la literatura (los libros de viajes) y festividades rituales de la Edad Media; la primera por relatar las maravillas que se encuentran en lugares exóticos, y la segunda por parodiar la vida cotidiana, donde se hacía uso de máscaras y disfraces, dentro de un marco carnavalesco. Paulatinamente se presenta un debilitamiento de dichas celebraciones, es decir se va perdiendo el referente, lo que antes tenía un carácter festivo, se torna en formas lúgubres:

⁶⁰ “Lo fantástico en [los] escritores románticos no reside en el carácter ambiguo de los acontecimientos, los cuales, si partiéramos de la clasificación de Todorov (1970), corresponderían más a la categoría de lo maravilloso que a cualquier otra.” Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, p.49.

“Los elementos del carnaval medieval persisten, pero ahora revisten significados negativos: la locura sombría – (patológica), la máscara como engaño, la marioneta – ejemplo de cómo existen fuerzas ocultas (inhumanas) que controlan al hombre.”⁶¹ No obstante dichos elementos se repliegan al mundo de la ficción literaria, convirtiéndose paulatinamente en caracteres estéticos dentro de la novela gótica. Se comenzó a mostrar una cara oscura, no bien delimitada e incompleta, pues por medio de este tipo de expresión, los artistas indagaban aspectos de lo sobrenatural y del yo, ajenos a la vista de la razón. Lo grotesco se revalora a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, “romántico llegó a significar una grata clase de horror, así como ambientes, formas y seres fantásticos.”⁶² El romanticismo abreva de este rico manantial de sobrenaturalidad y originalidad, desarrollando su visión subjetiva e individual del mundo. La tierra se comienza a repoblar de espíritus que rondan entre ruinas, bosques y montañas.

El empirismo del siglo XVIII consideraba a la imaginación como inofensiva y un mal benigno, fuente de ficciones e ilusiones; por lo tanto, su empleo llevaría a percepciones y juicios erróneos. Simplemente se pensaba que tenía la facultad de reproducir, mezclar o distorsionar cosas ausentes (recuerdo), no era capaz de crear nada: “puede componer o construir pero siempre necesitará elementos ya suministrados; no es verdaderamente creadora sino más bien reproductora.”⁶³ El culto a la razón hizo que lo irracional comenzara a palpar dentro de los seres sensibles, el artista romántico no acepta que la razón sea el único medio para acceder a la realidad, la imaginación es otro medio válido para acceder a una verdad superior. Al emplearla y verterla en la poesía y el arte, supera los límites

⁶¹ *Ibidem*, p.15.

⁶² Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 11.

⁶³ Esteban Tollinchi, *op. cit.*, p.106.

impuestos por la razón, expandiendo las fronteras del conocimiento y la ciencia; por lo tanto, la razón queda superada por la configuración de otras lógicas de tiempo, de espacio y causalidad. La imaginación comienza a crear nuevos medios para el arte, no hay necesidad de seguir reglas, sino de libertad de expresión, libertad en la obra de arte. A la par de que la imaginación adquiere la capacidad de síntesis y creación, se comienza la visión orgánica de la naturaleza; los románticos no concebían al universo como una máquina, sino como algo más misterioso y menos racional, más libre, como un organismo vivo, del cual todos somos parte. Esto propició que los límites impuestos por la razón fueran expandidos, afirmando la existencia de múltiples realidades en interrelación. Dentro y fuera del hombre había un más allá desconocido, lugares donde rondan miedos y peligros. La imaginación romántica es una herramienta de síntesis, de fusión de contrarios, que tiene la capacidad de naturalizar lo sobrenatural, de humanizar lo divino. La naturaleza y lo sobrenatural volverán a fundirse por medio de ella, eliminando los planos antinómicos y propiciando el contacto e interacción entre órdenes distintos. Es así que, por medio de lo fantástico, el romanticismo busca la expansión del conocimiento y exposición de una naturaleza viva, carente de fronteras.

En el apartado anterior expuse cómo la narrativa fantástica trata de las irrupciones de objetos o seres con características sobrenaturales, objetos transgresores provenientes de realidades distintas, universos paralelos que traspasan los límites y las fronteras para interactuar con la realidad cotidiana, dándose así una revaloración de lo irracional e inexplicable. La alteridad ha sido un rasgo básico de lo cultural, ya que, por un lado, maneja una estructura binaria muy simple, bueno/malo, sano/enfermo, etc.; y por otro, es el lugar donde se encierran o enmascaran los actos moralmente mal vistos para mantener una

sociedad en orden. En el ámbito literario del siglo XVIII, los elementos de la alteridad yacen marginados, pues son considerados de mal gusto. El romanticismo echa mano de los elementos reprimidos para llegar a un nuevo medio de conocimiento, ayudados de la imaginación, que tiende a la fusión de contrarios, a amalgamar los opuestos: la vida y la muerte, lo mundano y lo divino, la razón e imaginación, la ciencia y el arte.

Es rasgo propio del espíritu romántico aspirar a la fusión de los contrarios, sean cuales fueren, como lo testimonian estas enunciaciones algo caóticas de A.W. Schlegel: los románticos amalgaman de la manera más íntima todos los contrarios, la naturaleza y el arte, la prosa y la poesía, lo serio y lo cómico, el recuerdo y el pensamiento, la espiritualidad y la sensualidad, lo terrestre y lo divino, la vida y la muerte.⁶⁴

La puesta en escena de la alteridad y la reivindicación de la imaginación posibilitan la capacidad de modificar todos los aspectos de la realidad y aún de crear otros nuevos, en principio infinitos. Además esto desarrolla “la presencia de dos ámbitos distintos y sin embargo interrelacionados, [la alteridad] supone, aparte de los dos universos, una frontera, un límite que separan sus territorios y que se convierten también en elemento significativo.”⁶⁵ Me parece que la idea de frontera y límite queda explicada con las figuras de Caronte y Cerbero. En el Libro VI de la *Eneida* de Virgilio aparece, en primer lugar, el personaje conocido como Caronte, quien es el encargado de tripular la única embarcación que atraviesa la laguna Estigia para transportar las almas de los muertos con la finalidad de que éstas continúen su camino al infierno. He aquí una frontera y un límite bien definidos. De un lado, la infranqueable laguna y de otro, la condición de estar muerto para acceder a la embarcación y ser llevado a la otra orilla por el barquero. En segundo lugar, aparece la figura de un feroz guardián, en este caso un perro tricéfalo, que defiende un tramo del camino hacia el infierno. Quien desee continuar su trayecto debe pasar por esta temible

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, p. 264.

⁶⁵ Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite*, p. 31.

aduana. ¿Cómo burlar al perro del infierno? Se tendría que tener ya sea la fuerza de Hércules para domarlo, o la astucia de una Sibila para que lo anestesia o bien, la destreza de Orfeo para tocar una melodía que tranquilice a la bestia. En este caso tanto Caronte como Cerbero se encuentran entre el mundo de los vivos y el de los muertos, exactamente en el límite de uno con otro. Hay manera de cruzarlo, cierto, sin embargo se requieren de ciertas condiciones para lograrlo. Así que podría pensarse que en los textos fantásticos, al existir una frontera, puede presentarse algún lugar o personaje que cumpla la función de guardián y conozca la forma de cruzarla.

La transgresión de la frontera, esa entrada violenta de lo sobrenatural, “se ofrece como una tentación al personaje, significa destruir el ámbito de lo real de ese personaje.”⁶⁶ La realidad se desequilibra y el protagonista de la narración entra en crisis, porque no puede explicar qué es lo que ocurre. No queda más que padecer la irrupción, sufrir las consecuencias de interactuar con algo que va más allá de su experiencia. Para que la narración no se detenga de forma abrupta y contundente, al aparecer lo sobrenatural, se debe dosificar o permitir de algún modo la convivencia – interacción – con el protagonista. Se debe llegar a un acuerdo o especie de pacto para permitir el establecimiento de un nuevo equilibrio, dejando la frontera abierta.⁶⁷ Entonces se tiene el escenario adecuado para la aparición de lo *Unheimliche*, “[...] lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente.”⁶⁸ La literatura romántica se ve

⁶⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁷ “Con el romanticismo y a partir de él el “pacto” se convierte en uno de los medios a través de los cuales la narrativa pone en escena la alteridad.” *Ibidem*. pág. 101

⁶⁸ Sigmund Freud, *op. cit.*, p.30.

afectada por esta concepción, ya que busca trascender los límites del mundo cotidiano para acceder a la parte velada de la naturaleza, lográndolo a través de una visión simbólica de la misma. En cambio, con lo extraño, al explicar de forma racional los sucesos y eliminar lo sobrenatural, la irrupción se controla totalmente y se restituye el límite, devolviendo la coherencia al mundo real. Con lo maravilloso ocurre algo distinto. Los sucesos ahí relatados no son sobrenaturales, la frontera no puede ser asaltada, todo es aceptado; es decir, no se da ningún tipo de transgresión.

En relación con el símbolo existe una propuesta que aborda el tema de lo fantástico a partir de la concepción del lenguaje, mejor dicho, la relación de interdependencia que existe entre el concepto de lenguaje dominante y la literatura de cada periodo literario; es decir, la literatura es vista “como un producto modelizado por la concepción del lenguaje.”⁶⁹ Los románticos, influenciados por la idea de organismo, posibilitan la lectura de la naturaleza como símbolo inagotable, como una fuente de conocimiento superior. De ahí que el lenguaje artístico, a diferencia del convencional, exprese lo inagotable, lo indecible y con ello, entra en abismos y sondea en sus profundidades. Al hacerlo, se abrirán nuevos panoramas, imposibles de abarcar, de describir y ordenar por medio de la razón. Este conocimiento velado trasciende el mundo cotidiano, con todo y su lenguaje, posicionando al lenguaje artístico, al símbolo, como expresión de lo indecible. La escritura simbólica expresa lo inagotable, lo inabarcable, lo múltiple; el romántico trata de entablar un diálogo con la naturaleza, descifrar y entender sus jeroglíficos. Lo así llamado fantástico romántico es la premeditada disolución de fronteras entre la realidad y la imaginación.

⁶⁹ Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 7.

El símbolo es el factor que permite la interpretación infinita, es la clave para acercar lo desconocido, lo infinito, al ámbito cotidiano. El lenguaje simbólico potencializa sus alcances convirtiéndose en inagotable e inabarcable, se hace múltiple, como la misma naturaleza.⁷⁰ Al llevar a cabo esta operación, se demuestra la tentativa romántica de atenuar las fronteras con la finalidad de acceder a la multiplicidad de la naturaleza y, por consecuencia, a la comprensión del universo. Es así que la narrativa fantástica en el romanticismo permite la puesta en escena de otros mundos, de otra forma de conocimiento, en relación con la realidad; dicha interacción responde a una concepción orgánica del universo. En contraste, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el auge de la filosofía positivista, la concepción del lenguaje cambia, adquiriendo un carácter escéptico, lo que se ve manifestado en la escuela realista. Por lo tanto, y siguiendo la propuesta de Jordan, el relato fantástico sufre cambios radicales. Se deja de lado la capacidad romántica del arte para develar lo oculto. Entonces las manifestaciones de lo fantástico se perciben dentro del plano de patologías psicológicas, la revelación de otros mundos posibles, el acercamiento con la naturaleza, la tentativa de acceder a un conocimiento superior, etc. Todo ello será asimilado por la escuela realista como manifestaciones enfermizas de la imaginación, locura y alucinación. Así que lo fantástico en el realismo se trata de reducir por medio de la explicación del fenómeno.⁷¹

En resumen, el romanticismo presenta una concepción sagrada del arte y lo favorece frente a las limitaciones del lenguaje cotidiano. Por medio de lo imaginario se altera la esfera de lo real, debilitando sus fronteras y propiciando la interacción con lo sobrenatural.

⁷⁰ “El universo sensible, cuyo valor es simbólico, es un organismo viviente y móvil en cada una de cuyas partes se manifiesta la presencia activa de una *fuera divina*.” Albert Béguin, *op.cit.*, p. 87.

⁷¹ Véase, Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 25

Es decir, hay una tendencia por naturalizar lo sobrenatural. “La intención de naturalizar lo fantástico [romántico] implica, fundamentalmente, la voluntad mística de develar mundos ocultos, de cuya existencia no duda.”⁷² El texto fantástico, al emplear el lenguaje artístico simbólico, enriquece la realidad por medio de la develación de mundos desconocidos. El orden de lo real y de lo imaginario convive sin sobresaltos, se armonizan los múltiples estratos de la naturaleza, permitiendo lanzar una mirada a lo infinito, a una forma de conocimiento superior.

⁷² Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 106.

Capítulo IV

Los *Märchen* de Tieck⁷³

Frei soll die Phantasie erst schalten,
Nach ihrem Gefallen die Fäden verweben,
Hier manches verschleiern, dort manches entfalten,
Und endlich in magischen Dunst verschweben.⁷⁴

Johann Ludwig Tieck fue un escritor multifacético. Se sabe que desde temprana edad se sintió atraído por las representaciones teatrales. De ahí que montara pequeñas obras en las que hacía de director y actor, acompañado de su hermana Sophie y su hermano Friedrich, actividades que terminarían por encausar gran parte de su quehacer como escritor dramático. Aunado a esto, se deben mencionar los estudios que realizó en el campo del idioma y la literatura españolas, en particular, su dedicación a la traducción del texto de Cervantes, *Don Quijote*.

Como ya he mencionado, casi al final del primer capítulo, pueden observarse tres distintas etapas en la producción literaria de Tieck, la primera donde escribía textos por encargo, ejemplo de ello, la colección de cuentos *Straußfedern* (1795); la segunda como integrante del “Círculo de Jena”; y una tercera, donde los elementos fantásticos ya no aparecen en sus textos y sí, una tendencia al realismo.

Lo que presenta Tieck, en la selección de relatos aquí hecha, es un excelente ejemplo de la presencia de la naturaleza, de la forma en que se concebía en el *Frühromantik*, orgánica,

⁷³ A pesar de que el término más apropiado para designar los textos de Tieck es *Kunstmärchen* -porque como se verá más adelante, no proceden completamente de la tradición oral y tienen una estructura compleja-, la palabra que se empleará será *Märchen*, la cual es de uso común y remite a una idea más general.

⁷⁴ Novalis, *Gesammelte Werke*, p. 338. [Libre la Fantasía va a empezar / a su placer entrelazar los hilos / con un velo cubrirá aquí las cosas / desplegar allí otras y al final / entre mágica niebla disolverlas.] Novalis, *Himnos a la noche, Enrique de Ofterdingen*, p. 249.

múltiple y armónica, y su relación con el hombre. Dicha interacción provoca, por un lado, que se acerquen y penetren en el mundo cotidiano seres y ambientes fantásticos, desequilibrando y poniendo en duda su coherencia interna; y por otro, permitirle al hombre la posibilidad de acceder a un conocimiento superior, y con ello lograr fundirse en armonía total con el universo. Para algunos escritores, entre ellos Heinrich Heine y, más tarde, Albert Béguin, los cuentos *Der blonde Eckbert* y *Der Runenberg* son de las mejores piezas de Tieck:

En estas obras reina una intimidad misteriosa, una extraña comunión con la naturaleza, especialmente con los reinos vegetal y animal. El lector se siente en ellas como en un bosque encantado: escucha el melódico murmullo de las fuentes subterráneas; de tanto en tanto, cree oír su propio nombre en el rumor de los árboles; a veces, las enredaderas de anchas hojas atrapan su pie de modo alarmante, extrañas y maravillosas flores lo observan con sus ojos coloridos y anhelantes; labios invisibles besan sus mejillas con burlona ternura, altas setas, como doradas campanas, crecen sonoras al pie de los árboles; grandes aves silenciosas se mecen sobre las ramas e inclinan su cabeza con largo e inteligente pico; todo respira, todo acecha, todo se estremece y aguarda.⁷⁵

Como se verá, con el análisis textual, las palabras de Heine tienen bastante sentido, pues la naturaleza, en los cuentos de Tieck, se halla en cada objeto, ya sea mineral, vegetal o animal; todo se encuentra unido por la *simpatía*. Además se aprecia que la naturaleza puede ser múltiple y maravillosa, así como temible y aniquiladora. ¿Qué ocurre en el caso de *Die Elfen*? No conozco algún estudio académico, en lengua española, que se haya realizado de dicho texto. Así que este trabajo presenta uno de los primeros esfuerzos por estudiarlo y darlo a conocer.

Los *Märchen* son narraciones en prosa, por lo general cortas, “deren Inhalt frei erfunden, weder zeitlich noch räumlich festgelegt und von phantastisch wunderbaren, den

⁷⁵ Heinrich Heine, *La escuela romántica*, p. 114.

Naturgesetzen widersprechenden Gestalten und Begebenheiten wesentlich geprägt ist.”⁷⁶

En los *Völksmärchen*, que surgen principalmente de la tradición oral, la trama del relato no presenta gran complejidad. Los personajes y sus acciones se juzgan como bueno o malo, tonto o inteligente, etc. El inicio de la narración comienza con la frase: “*Es war einmal*”, “Érase una vez”, en español; marca clásica de los cuentos de hadas; además, la problemática de la historia se resuelve de manera grata para los personajes, pues, por lo general, triunfa el bien sobre el mal. En cambio, los *Kunstmärchen* son textos más complejos, con implicaciones de carácter moral, psicológico o filosófico. En ellos, la trama y el final son mucho más elaborados. A éstos últimos pertenece la mayoría de las narraciones cortas del romanticismo, ante todo de Tieck, Novalis, E. T. A. Hoffmann y Adalbert von Chamisso.

Con base en lo anterior me parece enriquecedor, además de útil, echar mano de la narratología como una herramienta de análisis, ya que así tendré una perspectiva más amplia de los textos seleccionados y podré realizar una presentación más ordenada. Para ello empleo algunas observaciones del texto *El relato en perspectiva*, de Luz Aurora Pimentel, donde se señala que un relato es “*la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional.*”⁷⁷ De acuerdo con lo expuesto en el capítulo tres de este trabajo, donde señalo, en primer lugar, la necesidad de que el relato fantástico establezca una realidad cotidiana, bien vale la pena hacer énfasis en cómo la narración despliega sus recursos para configurarla, así como observar la interacción de los personajes con el entorno. En segundo

⁷⁶Schüler Duden, *Die Literatur*, p.269. [“cuyo contenido se produce libremente, no está determinado ni temporal ni espacialmente, y está impregnado esencialmente de figuras y situaciones fantástico-maravillosas, que contradicen las leyes de la naturaleza.”]*La traducción es mía.

⁷⁷Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.10. * Subrayado del original.

lugar, se debe considerar la presencia de dos ámbitos distintos interrelacionados. De ahí que en el relato fantástico aparezca no sólo la representación de un mundo cotidiano, reconocible, habitado por seres humanos y que se encuentra regido por leyes de orden y tiempo conocidas, sino también un espacio habitado por seres y objetos fantásticos, enmarcados, seguramente, en un espacio y tiempo distintos al primero. Dado que en lo fantástico romántico la frontera entre los mundos se encuentra porosa, es necesario observar, de igual forma, cómo se dan las irrupciones, el ir y venir de elementos y la reacción de los personajes ante éstos; en sí, de qué manera afectan tanto a los personajes, como al entorno.

Todo lo anterior tiene que ver con los diferentes elementos que constituyen un relato: primeramente, la configuración de los distintos espacios, donde se pone en escena la narración; en segundo lugar, los personajes, pues son ellos los que padecen las situaciones de forma directa; y por último, pero no por eso menos importante, las perspectivas narrativas, focalizaciones que surgen del narrador, personajes y del propio lector. Liberado el arte romántico de dogmas estéticos neoclásicos, se propicia una plena libertad en su configuración, de ahí que el *Märchen* se caracterice por movimientos espacio-temporales inesperados.

4.1 Sobre los cuentos

La presente selección de cuentos tiene como finalidad mostrar que lo así llamado fantástico romántico se encuentra estrechamente relacionado con la concepción de la naturaleza en el *Frühromantik*: orgánica, múltiple, animada y que se encuentra relacionada con todo lo que existe en el universo. El primer cuento a analizar lleva por título *Der blonde Eckbert*,

escrito en 1796. Se comenta que el editor Carl August Nicolai prefería esta narración por encima de otras, incluso en alguna ocasión tuvo la oportunidad de cuestionar a Tieck acerca de la procedencia del relato, éste le respondió que lo había inventado, cosa que Nicolai no podía concebir. Al parecer *Der blonde Eckbert* se trata de una narración elaborada con base en algunos recuerdos de la infancia de Tieck, en particular en una historia que le contara su madre acerca de una misteriosa anciana, que daba miedo a los niños del pueblo y cuyo único compañero había sido un perro de nombre *Strameh*. Esta sería la materia base para el desarrollo del cuento que posteriormente Tieck complementará y matizará con la soledad del bosque, los valles y la presencia de lo fantástico. Así entonces, se está ante un relato que se basa en aspectos de un *Volksmärchen*, para configurar una narración más elaborada, un *Kunstmärchen*.

Un escritor de la época, Joseph von Eichendorff, menciona que “en [el cuento], como en sueños, habla la naturaleza de sus secretos más profundos y más preciosos.”⁷⁸ Por su parte, August Schlegel escribe en el *Athenäum*: “También en *El blondo Eckbert* se producen estremecimientos, en los cuales no tiene parte la fealdad de los fenómenos y cuyo efecto es por ello más sorprendente.”⁷⁹ ¿Por qué la historia que se narra en *Der blonde Eckbert* produce estremecimientos y de qué tipo? ¿Es, acaso, la forma en la que los personajes son castigados por la anciana del bosque? ¿Qué actos puede cometer el hombre para que la naturaleza reaccione y se muestre como una fuerza aniquiladora?

Con respecto al segundo cuento, *Der Runenberg*, mucho se comenta acerca de que el filósofo, naturalista y geólogo noruego Henrik Steffens, amigo cercano de Tieck, influyó en

⁷⁸ Ludwig Tieck, *El blondo Eckbert* y *El gato con botas*, p.25.

⁷⁹ *Ibid.*

la génesis de esta narración, escrita en 1802. Pues en sus memorias relata la gran emoción que le provocaron las montañas noruegas:

La impresión fue tan fantástica – escribe – que seguramente al hacerle una viva descripción a Tieck de estas sensaciones, ésta fue la motivación de que escribiese su relato “El Runenberg” que trata de un hombre que atraído, demoniacamente, por los encerrados secretos de una montaña, abandona los fructíferos valles, enloquece en busca de grandes tesoros, en el interior de la tierra [...]. Tieck confesó haber pensado en mí al escribir este cuento.⁸⁰

No dudo que Tieck se haya inspirado y tomado de modelo las descripciones apasionadas de las montañas noruegas hechas por Steffens, como base para escribir *Der Runenberg*; sin embargo los comentarios acerca de la historia, por parte de éste, me parecen bastante aventurados, ya que, de acuerdo con mi perspectiva, mencionar que Christian, protagonista de la narración, es seducido por fuerzas demoniacas para extraer los tesoros de la tierra, es una exageración. No niego que hay algo que motiva a Christian a sentir atracción por los minerales y las montañas. No obstante este impulso no proviene de fuerzas demoniacas. Como se verá, en el trascurso de este análisis, el protagonista padece la interacción directa con la naturaleza, que si bien, en un principio, él mismo la cataloga como algo maligno, más tarde y después de un largo proceso de toma de consciencia es capaz de comprenderla y poder ver en ella fuerza, vitalidad, riqueza y felicidad eternas. En resumen en *Der Runenberg* se puede apreciar la forma en que un joven toma consciencia de la naturaleza y logra apreciar el contraste entre la eternidad de ésta y la corrupción temporal a la que está atado el hombre.

En cuanto a la tercera narración, *Die Elfen*, se puede mencionar que fue publicada por primera vez en el *Phantastus 1*, en el año 1811. La falta de estudios académicos en torno a Tieck dificulta realizar una investigación puntual y completa de un texto como *Die Elfen*.

⁸⁰ Ludwig Tieck, *El Runenberg seguido de El rubio Eckbert*, p.14.

No obstante, trataré, en la medida de lo posible, de realizar un acercamiento crítico, por ello me parece pertinente dar un poco de luz a la palabra *Elf*. En alemán *Elf* se toma del antiguo inglés *aelf* en el siglo XVIII. Los elfos son seres que existen en completa armonía con naturaleza, además, según la creencia de los antiguos pueblos germánicos, se pensaba que habitan las profundidades de la tierra. Para la iglesia, los elfos son espíritus malignos, demoniacos, que tienen relación con los fantasmas y el diablo. Esto último se comprueba por la palabra en antigua alto alemán *alb / alp*, íncubo (demonio masculino), raíz de la palabra en el alemán actual de *Alptraum / Alpdruck*, pesadilla en español. Tieck toma estos seres y respeta la tradición al emplearlos como seres apegados a la naturaleza, ya que ellos la representan de forma animada.

4.2 La naturaleza como escenario de lo fantástico romántico

Durante el proceso de lectura, toda narración despliega una serie de sistemas descriptivos con la finalidad de que el lector pueda configurar un espacio diegético, que es la representación del campo de acción donde se desarrolla cualquier relato, se trata de un entorno ocupado por “objetos y seres inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al ponerlo como una “historia”. Esa historia se narra dentro de un universo diegético proyectado.”⁸¹ Es decir, cualquier narración se encuentra enmarcada dentro de un espacio ficcional, donde son empleados una serie de recursos que le permitan al lector recrear el mundo que se narra, el entorno, los personajes y sus acciones. Esto tiene que ver con lo que en narratología se denomina como la dimensión

⁸¹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 11.

espacial del relato, y el recurso que se emplea para delimitar y organizar los objetos de forma coherente, es la descripción.⁸² Ya que a partir de ésta, el lector podrá reconocer el espacio narrado como verosímil y con ello generar una imagen del entorno donde se lleva a cabo la historia. La información que se encuentra en el relato es de dos clases, cualitativa y cuantitativa. La primera tiene que ver con la perspectiva narrativa (focalización) y la segunda se refiere a la cantidad de detalles con los que está configurado el relato, en específico al espacio diegético y a los personajes.⁸³

El conjunto de descripciones y con ello toda la configuración del espacio diegético provienen, por lo general, de un narrador, quien cumple con la función de presentar, seleccionar y matizar la mayor parte de la información que aparece en un relato, en sí, es quien configura y da forma a la historia. A medida que se va dando el proceso de lectura, el lector va rehaciendo o actualizando el relato para sí mismo, con la mediación, claro está, del narrador. Esta relación de colaboración entre el lector y el narrador permite descodificar un sistema de signos empleados dentro del relato, dando como resultado que el lector proyecte una serie de imágenes que le permitan hacerse de una ilusión de realidad, de ahí el carácter ficcional en toda narración.

Entonces, al estudiar la narrativa fantástica, teniendo en cuenta lo expuesto en el capítulo anterior, con relación a la propuesta de Víctor Manuel Bravo, se hace patente la necesidad de que en el relato se configure un espacio diegético con características de cotidianidad (cargado de verosimilitud), escenario de acción humana; así mismo se debe dar la presencia de un espacio que funcione como frontera para que, al irrumpir el elemento

⁸² “La forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es evidentemente la *descripción*, misma que puede definirse elementalmente como la puesta en equivalencia de un *nombre* y una *serie predicativa*.” *Ibidem*, p. 39.

⁸³ El tiempo narrativo también es información de carácter cuantitativo.

desconocido, desequilibre la noción de realidad de uno o más personajes. Cuando una narración reúne dichas condiciones, se deja el escenario listo para la aparición de lo fantástico, ya que sin la irrupción de lo insólito en el ámbito de lo conocido no se presentaría. Con ello es pertinente pensar que dentro de los relatos fantásticos se requiere de la configuración de un espacio cotidiano, habitado por humanos y regido por leyes naturales reconocibles; ya que este escenario de acción humana permitirá, en mayor o menor medida, al irrumpir el elemento transgresor, un efecto más contundente.

Ahora bien, en lo fantástico romántico se debe tener presente la importancia de la imaginación y la concepción de la naturaleza. La primera por ser la principal herramienta de creación artística, pues tiene la capacidad de superar el orden y las restricciones impuestas por la razón, alcanzando nuevos niveles de conocimiento; y la segunda, por concebir al universo como un ser orgánico y donde la naturaleza se encuentra en relación con todo. Por eso en lo fantástico romántico, como lo expone Mery Erdal Jordan, se presenta una naturalización de lo sobrenatural y, como consecuencia, se da un debilitamiento del espacio limítrofe entre lo cotidiano y lo fantástico. Entonces se puede pensar que, para que un relato fantástico romántico se presente, se deben dar ciertas condiciones que lo permitan, principalmente la representación de un espacio cotidiano: la narración desplegará una serie de recursos descriptivos para crear la ilusión de realidad cotidiana, y junto a ésta debe configurarse un espacio que funja como un límite o frontera. Espacio que se presenta como accesible, pues debe permitir la entrada y salida de distintos elementos que parecieran sobrenaturales pero que terminan no siéndolo. Para exponer lo anterior analizaré cómo se configura el espacio diegético en cada uno de los tres *Märchen*.

4.2.1 *Der Wald, en Der blonde Eckbert*

Desde el inicio del *Märchen*, el narrador sitúa la historia en algún lugar de la región alemana conocida como Harz, “In einer Gegend des Harzes [...]”;⁸⁴ nombre que recibe un conjunto montañoso ubicado al noreste de Alemania. En dicha zona se asientan una gran cantidad de pequeños poblados y se caracteriza por sus tupidos bosques, sus ríos y su múltiple vida salvaje. Además se sabe que Tieck realizaba caminatas por la región, como lo señala uno de los comentarios de Rudolf Köpke: “Er fühlte sich der Natur noch näher als sonst, und auf einsamen Pfaden emporklimmend, verlor er sich gern in jenen Nebelwolken, die an den Felsenspitzen hingen.”⁸⁵ Con esto se hace evidente que la narración se vale de la referencia a un lugar real, donde la naturaleza se encuentra en primer plano, para configurar su espacio diegético. En consecuencia, el relato se carga de cierta verosimilitud; mas si el lector pasa por alto las características de dicha ubicación, no podrá generar el campo de acción que se pretende configurar en el relato.

A partir de lo anterior se comienza a percibir la importancia de la naturaleza como escenario de acción, y en particular el bosque. Ciertamente es que no se menciona algún detalle que precise la ubicación exacta del lugar donde se halla establecido el castillo de Eckbert y Bertha, pero se sabe que dicha zona se encuentra alejada de cualquier asentamiento humano, pues parece fungir, al ser un lugar remoto, como un espacio que les brinda protección, tranquilidad y seguridad. En sí, la configuración de la región del Harz se presenta como un espacio diegético bien definido y estable; es decir, no se da información

⁸⁴ Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*, en *Die Märchen aus dem Phantasus – Dramen*, p. 9. [En algún lugar de la región del Harz.] *La traducción de los fragmentos de este cuento es mía.

⁸⁵ Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck*, p. 144. en *Ludwig Tieck, Der blonde Eckbert, Der Runenberg*, p.6. [Él se sentía más cerca de la naturaleza que antes, y ascendiendo por un solitario sendero, se perdía de buena gana en aquellos bancos de niebla, que cruzaban la cima de las peñas.] * La traducción es mía.

acerca de la existencia de algún elemento que lo transgreda o lo desequilibre. Sin embargo con la llegada de Philipp Walther, el relato comienza a motivarse, ya que gracias a la relación de amistad que logra entablar con Eckbert, accede a la parte oculta del matrimonio: la historia secreta de Bertha.

Durante la narración de ésta se hará patente el contraste que existe entre el mundo cotidiano y el fantástico.⁸⁶ Al comienzo de su *seltsame Geschichte* (singular historia), Bertha no ubica con certeza el espacio diegético, no obstante lo que sí precisa es que los hechos dieron inicio en una aldea, donde la pobreza era la desdicha de toda su familia. Se trata de un lugar tan común, que la precaria situación familiar enfatiza lo cotidiano del ambiente; además los maltratos paternos hacia Bertha, refuerzan la idea de que se trata de un entorno simple y ordinario. Dada la forma de vida tan complicada y violenta, Bertha decide huir de casa y precipitarse al bosque, con dirección a las montañas.

Conforme Bertha se va alejando de los espacios civilizados, la configuración del espacio diegético cambia, con lo cual la naturaleza comienza a ser más resaltada:

So war ich ohngefähr vier Tage fortgewandert, als ich auf einen kleinen Fußsteig geriet, der mich von der großen Straße immer mehr entfernte. Die Felsen um mich her gewannen jetzt eine andre, weit seltsamere Gestalt. Es waren Klippen, so aufeinandergepackt, daß es das Ansehn hatte, als wenn sie der erste Windstoß durcheinanderwerfen würde.⁸⁷

De esta forma queda ejemplificado cómo se va dando el alejamiento del entorno civilizado y la paulatina entrada a un ambiente desconocido; es decir, se percibe un cambio en la

⁸⁶ En este punto del relato, a nivel narrativo, ocurren variantes importantes, en primer lugar se aprecia el inicio de una analepsis, anacronía que interrumpe el relato para dar cuenta de un suceso anterior; y en segundo lugar, se percibe el cambio de narrador, pues Bertha relata su propia historia. En dicho *flash back* también se dará cierta información que, una vez concluida la analepsis, provocará que la trama se tense hasta su conclusión.

⁸⁷ Ludwig Tieck, *op. cit.*, p. 9. [Llevaba cerca de cuatro días caminando, cuando me vi en un pequeño sendero que me alejaba cada vez más del camino principal. A mi alrededor las rocas adquirían una forma muy extraña. Eran peñascos encimados que daban la impresión de que el primer soplo de viento los derrumbaría.]

configuración del espacio diegético, una especie de transición, y con ello se va haciendo evidente el contraste entre dos zonas, el mundo de los humanos y el mundo de la naturaleza.

Después de errar cerca de cinco días, Bertha se encuentra ante una escarpada roca, la cual trepa con la intención de llegar a la cima y tener una perspectiva que le permita poner fin a la soledad en la que se encuentra. Sin embargo, y para su sorpresa, se ve rodeada de una espesa bruma que no le permite distinguir nada a su alrededor. Este espeso banco de niebla y la roca no son otra cosa sino el límite entre el mundo que habitan los hombres y el mundo de los seres fantásticos. Bertha, sin darse cuenta y sin proponérselo, atraviesa el límite y con ello pasa a ser el elemento que transgrede el otro ámbito. Esto se confirma al transcurrir una noche más, pues el lugar al que arriba se le presenta un poco más amistoso (*etwas freundlicher*), incluso se da cuenta que ha cruzado una especie de frontera, “[...] als ich endlich wirklich die Grenzen der öden Felsen erreichte; ich sah Wälder und Wiesen mit fernen angenehmen Bergen wieder vor mir liegen. Mir war, als wenn ich aus der Hölle in ein Paradies getreten wäre, die Einsamkeit und meine Hülfslosigkeit schienen mir nun gar nicht fürchterlich.”⁸⁸ El cambio en el espacio diegético es notorio, lo que ratifica que el banco de niebla y la empinada roca marcan el límite entre dos mundos, el cotidiano y el fantástico. Entonces es Bertha, una niña de ocho años, quien entra en un mundo ajeno al suyo, que poco tiene que ver con el que habitan sus padres y demás humanos.

A partir de este punto, dentro de la *seltsame Geschichte*, el espacio diegético se carga de detalles que enfatizan belleza y colorido del bosque:

⁸⁸ *Ibidem*, p.13. [cuando finalmente alcancé la frontera de altos peñascos, vi, frente a mí, bosques y praderas con lejanas y agradables montañas. Me pareció como si hubiera salido del infierno y entrado a un paraíso, mi soledad y desamparo ya no me parecían tan terribles]

In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln 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 tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude.⁸⁹

Además el lugar resalta no sólo por su singular belleza, sino que también los seres que lo habitan poseen características singulares, comenzando por una solitaria anciana y sus fantásticas mascotas, un perro que habla y un pájaro que canta y pone huevos con piedras preciosas dentro. Entonces el bosque hace referencia a un estado de tranquilidad y bienestar.⁹⁰

Las diferencias entre el mundo cotidiano, con su pobreza, desdicha y maltratos; y el bello espacio habitado por la anciana y sus animales, provocan que se acentúe el contraste entre ambos espacios. Además, para enfatizar la idea de que Bertha arribó a un lugar fuera de lo común, ella misma comenta que ningún ser humano o animal se acerca a la región: “Kein Mensch verirrt sich dorthin, kein Wild kam unserer Behausung nahe, ich war zufrieden und arbeitete mich von einem Tage zum andern hinüber.”⁹¹ Esto es así porque se trata de un lugar aislado, prohibido, para el resto de los hombres; simplemente Bertha tuvo la fortuna de entrar en él y gracias a su inocencia logró convivir en estrecha unión con la naturaleza. Una vez que asimila su entrada a este nuevo entorno, la configuración del espacio diegético se mantiene estable hasta su salida.

⁸⁹ *Ibidem*, p.14. [Todo se fundía en los más tenues matices del rojo y del oro; los árboles erguían sus copas en el rojo atardecer, y el encantador brillo se extendía sobre el campo. Los bosques y las hojas de los árboles permanecían quietos; el puro cielo se veía como un paraíso abierto, y el murmullo de los manantiales y el susurro intermitente de los árboles resonaban en el silencio apacible con melancólica alegría.]

⁹⁰ Como lo demuestra el canto del ave: /Waldeinsamkeit,/ Die mich erfreut, / So morgen wie heut / In ewger Zeit, / O wie mich freut / Waldeinsamkeit. *Ibid.* [Soledad del bosque / que me alegras / así mañana como hoy / en el tiempo eterno/ ¡Oh! ¡cómo me alegra la soledad del bosque!]

⁹¹ *Ibidem*, p. 16. [Ningún hombre perdido llegaba a la región, ni venados se acercaban a nuestra morada. Me sentía contenta y trabajaba todos los días.]

El factor que motiva el retorno de Bertha es la lectura, pues toma los relatos como reales, lo cual provoca que comience a desear cambiar su forma de vida, y con ello crece el anhelo de conocer el mundo que se representa en las historias que lee, pues piensa que lo ahí descrito es real. Entonces, la seducción de un mundo ficticio ocasiona que Bertha tome la decisión de huir y traicionar la confianza de la anciana.

Después de vivir seis años en armonía con la naturaleza, Bertha vuelve a cruzar la frontera, sale del mundo fantástico para retornar al cotidiano. Al arribar a la aldea donde nació, es presa de una enorme emoción, pues contaba con riqueza suficiente para cambiar la vida modesta de sus padres, mas lo que encuentra es muy distinto a lo que esperaba: “Vieles war verändert, es waren neue Häuser entstanden, andre, die man damals erst errichtet hatte, waren jetzt verfallen, ich traf auch Brandstellen; alles war weit kleiner, gedrängter als ich erwartet hatte.”⁹² Además sus padres ya han muerto. Decepcionada, opta por iniciar una nueva vida, pues el mundo de los humanos no es tan maravilloso como lo había leído. Entonces, la salida del mundo fantástico y el retorno al mundo de los humanos refuerza, en primer lugar, la idea de que la frontera entre los mundos se halla abierta; y en segundo, que dentro del relato se configuran espacios diegéticos opuestos, el primero se trata de un lugar lleno de problemas, de pobreza y decepciones; y un segundo donde *der Wald* proporciona protección, dicha y bienestar.

Una vez concluida la *seltsame Geschichte*, el narrador retoma el control del relato, con lo cual el espacio diegético vuelve a posicionarse en alguna región del Harz. El inicio del desenlace de la narración se presenta cuando Bertha escucha que Walther menciona el

⁹²*Ibidem*, p.19. [Mucho había cambiado; nuevas casas habían sido construidas, otras, edificadas años atrás, estaban en ruinas. Encontré también lugares incendiados. Descubrí que todo era bastante más pequeño y sobrio de lo que yo había esperado.]

nombre del perro, el cual había olvidado y no podía recordar. Este simple hecho provoca que se presente un fuerte desequilibrio en Bertha y, como consecuencia, cae muy enferma, situación que Eckbert no puede comprender, mas intuye que su amigo es el responsable.

El narrador despliega un nuevo espacio diegético, un bosque invernal (*Winterwald*): “Es war ein rauher stürmischer Wintertag, tiefer Schnee lag auf den Bergen und bog die Zweige der Bäume nieder.”⁹³ Este espacio solitario y frío es el escenario donde Eckbert asesina, con la finalidad de salir de tal situación, a Walther. Sin embargo, este crimen no soluciona nada, porque Bertha, de forma extraña, también muere.

Con la finalidad de superar los desconcertantes sucesos de su vida, Eckbert decide frecuentar lugares concurridos. Si bien es cierto que el narrador no da detalles de los lugares donde Eckbert comienza a socializar, el lector puede deducir que se trata de centros de reunión, donde la gente convive, entre el humo de tabaco y el olor a alcohol. Es en uno de estos lugares, donde Eckbert conoce a un joven de nombre Hugo, quien pronto se convierte en su nuevo amigo. Tanto aprecio se demuestran el uno al otro, que Eckbert decide confesarle los pormenores de su vida, mas para su mala fortuna, comienza a sospechar una traición. La situación se torna realmente confusa cuando Eckbert, al estar observando a su nuevo amigo, le parece estar viendo en realidad a Walther.

Ante el miedo de ver a quien creía muerto, Eckbert huye y se adentra al bosque, nuevamente éste es el escenario principal, donde el narrador pretende configurar una especie de laberinto de roca, “[...] sah er sich plötzlich in einem Gewinde von Felsen

⁹³ *Ibidem*, p. 23. [Era un tempestuoso y rudo día invernal. Una profunda capa de nieve cubría los montes y doblaba las ramas de los árboles hacia abajo.]

verirrt, in denen sich nirgend ein Ausweg entdecken ließ.”⁹⁴ Es como si la naturaleza tendiera una eficaz y sutil trampa. Ante una nueva aparición de Walther, Eckbert es presa del terror y sube a una colina rodeada de abedules, donde encuentra a la anciana quien le revela, de forma contundente, las incógnitas de su vida, dando fin al relato.

Me parece que con lo expuesto queda ejemplificada la forma en la que la narración configura los distintos espacios diegéticos y cómo, a partir de éstos, se hace patente el contraste que hay entre ellos, uno habitado por humanos y otro donde hay seres fantásticos; además de que la frontera que los divide es reconocible y accesible. Otro aspecto a resaltar es que en el transcurso de la narración se hace evidente la importancia que tiene *der Wald* como espacio diegético principal.

4.2.2 *Der Runenberg*, el hechizo de las montañas

Si el lector toma en consideración las palabras de Henrik Steffens, en relación a que Tieck se basó en sus descripciones de las montañas noruegas para la realización de *Der Runenberg*, podrá comenzar a recrear una parte del espacio diegético del *Märchen*.⁹⁵ Las imágenes que comenzarían a formarse, seguramente, en la mente del lector, son altas y escarpadas montañas, donde habría una gran variedad de formaciones rocosas y, entre éstas se extenderían algunos valles y bosques, refrescados por ríos y caídas de agua; así como la existencia de profundos y peligrosos abismos.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 26. [de pronto se vio perdido en un laberinto de rocas, sin poder descubrir la salida por alguna parte.]

⁹⁵ Véase nota 78.

La narración comienza generando precisamente un espacio diegético que pretende recrear la atmosfera de las montañas, ya que en el interior de éstas, un estrecho valle (*das enge Tal*), se halla un joven de nombre Christian, quien se encuentra sumido en una profunda reflexión, en completa soledad.

Ein junger Jäger saß im innersten Gebirge nachdenkend bei einem Vogelherde, indem das Rauschen der Gewässer und des Waldes in der Einsamkeit tönte. [...] Große Wolken zogen durch den Himmel und verloren sich hinter den Bergen, Vögel sangen aus den Gebüsch und ein Widerschall antwortete ihnen.⁹⁶

La forma en que el narrador despliega las descripciones del lugar, si bien no del todo detalladas, recuerdan las palabras de M. Brion, con relación a la gran capacidad de Tieck para crear paisajes.⁹⁷ Así entonces, en el comienzo del relato se busca configurar un espacio completamente alejado de cualquier asentamiento humano, pero lleno de vida salvaje y poblado de exuberante vegetación, donde pareciera que cada ser de la naturaleza entra en estrecho diálogo. Mientras Christian se halla meditabundo, de repente se da la llegada de un extraño (*Fremder*) quien decide hacerle compañía, pues según sus propias palabras: “[...] ich will Euch begleiten, denn Ihr findet doch kein Haus oder Dorf im Umkreis einer Meile.”⁹⁸ Con lo cual se refuerza la pretensión de representar un lugar apartado de la civilización.

Como se presenta en *Der blonde Eckbert*, dentro de este relato también se aprecia el recurso de la analepsis. En este caso Christian narra, entre otras cosas, cómo es el lugar

⁹⁶ Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, en *Die Märchen aus dem Phantasus – Dramen*, p. 61. [Un joven cazador se hallaba sentado en lo más profundo de una montaña, meditabundo contemplaba una bandada de pájaros en tanto que el rumor del agua y del bosque resonaba en la soledad. [...] Grandes nubes atravesaban el cielo y se perdían detrás de las montañas. Los pájaros cantaban desde los arbustos y el sonido del viento les respondía.]

* La traducción de los fragmentos del cuento es mía.

⁹⁷ “Son paisajes vivos, que tienen una vida personal, no sólo la que les presta las pasiones de los hombres que pasan por ellos.” Marcel de Brion, *La Alemania romántica: Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*, p. 91.

⁹⁸ Ludwig Tieck, *op. cit.*, p. 61. [Le acompañaré, pues no encontrará una casa ni un pueblo a más de una milla a la redonda.]

donde vivía con sus padres: “Wir wohnten weit von hier in einer Ebene, in der man rund umher keinen Berg, kaum eine Anhöhe erblickte; wenige Bäume schmückten den grünen Plan, aber Wiesen, fruchtbare Kornfelder und Gärten zogen sich hin, so weit das Auge reichen konnte.”⁹⁹ La planicie es descrita como un lugar tranquilo y agradable, donde las personas llevan una vida sin sobresaltos. Incluso lo siguiente refuerza la tentativa de generar un espacio diegético ordenado y monotonó: “Die Ebene, das Schloß, der kleine beschränkte Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten, die enge Wohnung, der weite Himmel, der sich ringsum so traurig ausdehnte, und keine Höhe, keinen erhabenen Berg umarmte, alles ward mir noch betrübter und verhaßter.”¹⁰⁰ Es tal el orden que impera en la región que el lector puede notar el contraste que existe entre los dos espacios diegéticos, de un lado el terreno inhóspito y salvaje de las montañas en contra de la tranquilidad y cotidianidad de la planicie. Si bien es cierto que es notorio dicho contraste, no pretendo argumentar que las montañas son el espacio fantástico. Sin embargo, como se verá a continuación, en el texto se hace mención a una frontera y a un espacio restringido, mas se ofrecen pocos detalles del lugar, que en este caso se trata de la región subterránea.

Una vez que Christian termina de narrar parte de su vida al extraño, éste se despide alentando al joven a subir al Runenberg, no sin antes mencionar: “ich gehe in diese Tiefe hinunter, dort bei jenem alten Schacht ist meine Wohnung: die Erze sind meine Nachbarn, die Berggewässer erzählen mir Wunderdinge in der Nacht, dahin kannst du mir doch nicht

⁹⁹ *Ibid.* [Vivimos lejos de aquí, en una llanura en torno a la cual no se ve ninguna montaña, no se percibe la menor altura y escasos árboles adornan la verde planicie, pero existen praderas, impresionantes campos de trigo y jardines que se extienden tan lejos como la mirada puede llegar a abarcar.]

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 64. [La llanura, el castillo, el pequeño jardín de mi padre, con sus ordenados arriates de flores, la estrecha vivienda, el amplio cielo que, asimismo, se extendía como una enorme superficie y no abrazaba ninguna elevada montaña, todo me resultaba tristísimo y odioso.]

folgen.”¹⁰¹ Este es el lugar que se presenta como inaccesible para Christian, pues se trata de un espacio donde únicamente el extraño puede, de algún modo, acceder y comunicarse de forma directa con la naturaleza. A partir de esto se puede señalar la existencia de un límite en la narración, una frontera que en este punto del relato no es transgredida.

Las palabras del extraño hacen eco en el interior del joven, quien comienza el ascenso al Runenberg y con esto, la configuración del entorno cambia. La descripción de la zona se carga de detalles que pretenden recrear un paisaje peligroso, sombrío y amenazador:

Er kam in Gegenden, in denen er nie gewesen war, die Felsen wurden steiler, das Grün verlor sich, die kahlen Wände riefen ihn wie mit zürnenden Stimmen an, und ein einsam klagender Wind jagte ihn vor sich her. [...] Jetzt zog ihn der gefährliche Weg neben eine hohe Mauer hin, die sich in den Wolken zu verlieren schien; der Steig ward mit jedem Schritte schmaler, und der Jüngling mußte sich an vorragenden Steinen festhalten, um nicht hinunterzustürzen.¹⁰²

El narrador despliega un nuevo espacio diegético cuando Christian arriba a lo que parecen ser las ruinas de lo que fuera una esplendorosa construcción, escombros que dan fe de lo que ahí pudo haber acontecido en una época anterior:

Er sah dem Scheine nach, und entdeckte, daß er in einen alten geräumigen Saal blicken konnte, der wunderlich verziert von mancherlei Gesteinen und Kristallen in vielfältigen Schimmern funkelte, die sich geheimnisvoll von dem wandelnden Lichte durcheinanderbewegten, welches eine große weibliche Gestalt trug, die sinnend im Gemache auf und nieder ging.¹⁰³

Las ruinas le permiten apreciar la magnificencia de lo que dicho lugar fue alguna vez, quizá se traten de los vestigios de un palacio o de algún templo, en medio de las montañas. A mi

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 65. [Yo me voy a lo hondo; allí, en aquella hendidura, está mi vivienda: los minerales son mis vecinos, los arroyos de las montañas me refieren cosas maravillosas al llegar la noche; ahí ya no puedes seguirme.]

¹⁰² *Ibidem*, p. 66. [Llegó hasta un lugar donde no había estado nunca; las peñas eran muy escarpadas, lo verde desaparecía, las laderas peladas parecían llamarle con voces atronadoras y un viento solitario y quejumbroso lo azotaba. [...] El peligroso sendero le condujo ante un elevado muro que parecía perderse en las nubes; el camino se estrechaba cada vez más y, para no despeñarse, tenía que agarrarse a algunas piedras que sobresalían.]

¹⁰³ *Ibidem*, p. 67. [Observó una amplia sala antigua, extrañamente adornada, que resplandecía con diversos destellos de piedras y cristales de diferentes formas que se movían de un modo misterioso iluminados por una luz cambiante que llevaba una gran figura femenina pensativa, la cual recorría las estancias arriba y abajo.]

parecer estas ruinas guardan una estrecha relación con la denominada Edad de Oro, época en la que los humanos se hallaban en completa armonía con la naturaleza. Y es que el fragmento (ruina, escombros) vendría a ser una suerte de semilla resplandeciente, un pequeño grano dorado, que si cae en terreno fértil, puede comenzar a germinar, desarrollarse y formar algo nuevo. Lo que resalta dentro de esta sala es que, de manera sorpresiva, se presenta una bellísima mujer, quien parece dar vida a todo lo que ahí se encuentra, pues ilumina la sala y hace destellar los minerales, perturbando completamente los sentidos de Christian. Está claro que las ruinas del Runenberg se encuentran dentro del mundo de los humanos, entonces es esta hermosa mujer quien irrumpe en el mundo conocido, ya que se presenta de una manera abrupta; en otras palabras, lo fantástico entra en la esfera de lo cotidiano.

Una vez terminado el encuentro entre la mujer y Christian, se da una transición en el espacio diegético, la salida de las perturbadoras ruinas del Runenberg y la llegada a un tranquilo pueblo. El narrador despliega una descripción que busca representar un espacio cotidiano, un lugar sin anormalidades o sobresaltos como los ocurridos dentro de las montañas: “Gegen Mittag stand er über einem Dorfe, aus dessen Hütten ein friedlicher Rauch in die Höhe stieg, Kinder spielten auf einem grünen Platze festtäglich geputzt, und aus der kleinen Kirche erscholl der Orgelklang und das Singen der Gemeinde.”¹⁰⁴ Este espacio diegético, recién configurado, provoca que Christian se sienta bendecido por arribar a un lugar tranquilo y próspero, ya que piensa que lo experimentado en las ruinas tiene que ver con algún tipo de nociva tentación. A partir de este punto la narración entra en una

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 69. [Cerca del mediodía llegó a un pueblo de cuyas cabañas se elevaba un pacífico humo hacia el cielo. En él, los niños, endomingados, jugaban en una plaza verde, y en la pequeña iglesia resonaban la música del órgano y los cantos de la comunidad.]

etapa de estabilización, y con ello el espacio diegético se mantiene estable, con lo que su configuración pasa a segundo plano, mientras la narración continúa.

El relato se motiva con la llegada del forastero (*Fremder*), quien es responsable de que la familia de Christian adquiera una gran cantidad de dinero y con ello, el medio para ser una familia con múltiples posesiones. Sin embargo, la prosperidad familiar pierde importancia cuando Christian comienza a mostrar signos de que algo trascendente le ocurre, el despertar de la consciencia interna.

Ya hacia el final de la narración, los sucesos se desarrollan a las afueras del pueblo, en un bosque cercano: “Er ging sehnsuchtsvoll nach dem benachbarten Walde, und vertiefte sich in seine dichtesten Schatten.”¹⁰⁵ En este lugar Christian se topa con la mujer del bosque, lo que provoca que termine de comprender que lo ocurrido en las ruinas del Runenberg nada tiene que ver con demonios, locura o con la obtención de riqueza y el bienestar mundano, sino con algo que va más allá, el poder entender y entrar en comunión con la naturaleza. Una vez que Christian se percata de ello, se precipita por una hendidura hacia la región subterránea. Se debe señalar que en la narración no se da ninguna descripción de dicho espacio, detalle que a mi parecer resalta la idea de que el mundo subterráneo se trata de un lugar completamente prohibido para la mayoría de los humanos. Y es que la región subterránea viene a ser una analogía de la introspección personal, de ese descender a los abismos personales, donde se halla la clave para comprender el universo.

En la conclusión del relato el narrador señala el deterioro del espacio diegético, haciendo énfasis en cómo los bienes de la familia se pierden, lo que antes fue riqueza y bienestar pasa a ser pobreza y hambre: “Aber bald gewann alles im Hause eine andre

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.78. [Se dirigió nostálgico hacia el bosque vecino y penetró en sus más profundas sombras.]

Gestalt. Das Vieh starb, Knechte und Mägde waren untreu, Scheuren mit Früchten wurden vom Feuer verzehrt, Leute in der Stadt, bei welchen Summen standen, entwichen mit dem Gelde.”¹⁰⁶ Y para rematar la historia, se da, en las cercanías de un bosque, el regreso siniestro de Christian, quien vuelve para despedirse definitivamente de su antigua esposa e hija.

Como ha quedado expuesto, en *Der Runenberg* se despliegan distintas configuraciones de espacios diegéticos, lo cual provoca que se aprecien contrastes, pues el narrador despliega sus descripciones del espacio con la intención de resaltar la magnificencia que provocan las montañas, cavernas y desfiladeros, donde se pueden encontrar ruinas (semillas) de un mundo fantástico; en contraste con la tranquilidad de la vida en la planicie, donde los hombres habitan condenados a la corrupción temporal. Si bien es cierto que no hay una descripción detallada de algún lugar fantástico, sí hay indicios que permiten señalar que éste existe y se trata de un espacio inaccesible para los humanos. Solamente Christian después de entrar en comunión con la naturaleza pudo acceder a él. No obstante, se da la aparición de elementos que transgreden la realidad cotidiana, como la mujer del Runenberg y la tablilla de piedras preciosas.

4.2.3 Lo mundano y lo maravilloso en *Die Elfen*

A lo largo de *Die Elfen* se puede distinguir claramente cómo y desde qué perspectiva se configuran los distintos espacios diegéticos. La ubicación inicial busca presentarse como un lugar tranquilo y bello, donde una pequeña familia tiene su casa, la cual según la voz

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 80. [Pronto todo cambió en casa. El ganado murió, los criados y criadas dejaron de ser fieles, algunos graneros con fruta fueron consumidos por el fuego y la gente de la ciudad que debía algunas sumas de dinero, desapareció.]

narrativa: “lag auf einer kleinen grünen Anhöhe, von einem zierlichen Stakete umgeben, welches auch ihren Frucht- und Blumengarten umschloß; das Dorf zog sich etwas tiefer hinunter, und jenseit erhob sich das gräfliche Schloß.”¹⁰⁷ Mas este espacio cotidiano de paz y armonía se ve amenazado por un lugar desagradable, del otro lado del bosque, donde habita gente desconocida.

Los padres de dicha familia, en uno de sus recorridos a los sembradíos, comienzan a dialogar sobre el contraste que existe entre el lugar donde habitan y el espacio que se encuentra más allá del río, Martin comenta:

Hier ist es so grün, das ganze Dorf prangt von dichtgedrängten Obstbäumen, der Boden ist voll schöner Kräuter und Blumen, alle Häuser sind munter und reinlich, die Einwohner wohlhabend, ja mir dünkt, die Wälder hier sind schöner und der Himmel blauer, und so weit nur das Auge reicht, sieht man seine Lust und Freude an der freigelegten Natur.¹⁰⁸

Con base en esta descripción se refuerza la configuración del primer espacio diegético donde se halla la casa antes mencionada. No hay duda de que se trata de un lugar de apariencia idílica, lleno de vida, donde no se percibe que algo ande mal, al contrario la gente trabaja y hay prosperidad, gracias a que la naturaleza se muestra benigna y estable.

Sin embargo, la zona del otro lado del río contrasta fuertemente con el paisaje hermoso que se ha configurado anteriormente, pues se describe un lugar árido y carente de vegetación: “»Bis auf jenen Tannengrund«, erwiderte der Mann; »schau einmal dorthin zurück, wie schwarz und traurig der abgelegene Fleck in der ganzen heitern Umgebung

¹⁰⁷ Ludwig Tieck, *Die Elfen*, en *Die Märchen aus dem Phantasus – Dramen*, p.165. [se hallaba sobre una pequeña y verde colina, rodeada por una fina cerca, la cual cercaba sus jardines de frutas y flores; un poco más abajo, se extendía el pueblo, y al otro lado se alzaba el palacio ducal.] * La traducción de los fragmentos del cuento es mía.

¹⁰⁸ *Ibid.* [Aquí es tan verde, el pueblo entero luce tupido de árboles frutales, la tierra llena de hierbas y hermosas flores, todas las casas son alegres y limpias, y los habitantes, ricos. Estoy completamente seguro de que los bosques son aquí más hermosos y el cielo más azul; hasta donde llega la vista, se observa el gozo y la alegría ante la generosidad de la naturaleza.]

liegt; hinter den dunkeln Tannenbäumen die rauchige Hütte, die verfallenen Ställe, der schwermütig vorüberfließende Bach.»¹⁰⁹ Se trata, pues, de un lugar desagradable y que genera desconfianza. Entonces dentro de este relato se están configurando dos espacios opuestos, de un lado el cotidiano, habitado por seres humanos; y por otro lado, un entorno con características desagradables, habitado por personas extrañas. Esto provoca no sólo que se genere un contraste, sino también cierta incertidumbre acerca de los habitantes de tan desagradable región. ¿Serán acaso ladrones o un asentamiento de gitanos? ¿Qué están haciendo ahí y cómo es posible que sobrevivan si la tierra en la que habitan es estéril? Al no haber respuestas claras, la situación se torna un misterio.

Dicha configuración, que hace notorio el contraste entre los dos espacios, así como el desconocimiento de las personas que lo habitan, es reforzada por el narrador: “Dieser Grund, die Tannen und die verfallene Hütte machten wirklich in der heitern grünen Landschaft, gegen die weißen Häuser des Dorfes und gegen das prächtige neue Schloß, den sonderbarsten Abstich.”¹¹⁰ A partir de las descripciones anteriores queda claro que la narración configura dos espacios diegéticos distintos. Lo que llama la atención es la forma en que ambos lugares y personas se mantengan en equilibrio.

Mas este estado de equilibrio se pondrá en peligro cuando la hija de Martin y Brigitte, Marie, al estar jugando con su amigo Andres, cruce el límite y se adentre al lugar prohibido. La única forma de acceso al campo de abetos es por un puente, una vez que Marie se encuentra frente a éste se detiene, pues hay un pequeño perro que le impide, con

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.166. [-Excepto el valle de abetos -replicó el hombre-. Mira hacia atrás, qué negro y triste se ve ese apartado lugar dentro de todo el alegre entorno. Detrás de los oscuros abetos está la humeante choza, los establos derruidos, el arroyo melancólico que pasa de largo.]

¹¹⁰ *Ibidem*, p.167. [El lugar, los abetos y la choza derruida daban en verdad una extrañísima impresión dentro del verde y alegre paisaje, en comparación con las blancas casas del pueblo y el suntuoso y nuevo palacio.]

sus ladridos y cierta ferocidad, el paso.¹¹¹ Ciertamente, no se trata del perro tricéfalo guardián del infierno, no se puede comparar la ferocidad, ni el tamaño de las bestias, no obstante se trata de la figura de un guardián, un ser que restringe el acceso, en este caso y por ahora, al lugar donde habitan los ladrones-gitanos.

Dado que Marie se encuentra jugando a las carreritas con su amigo Andres, decide cruzar rápidamente el puente y el terreno de los pillos para ganar la competencia. Al precipitarse en el campo de abetos irrumpe en un mundo que nada tiene que ver con lo que se pensaba que era.

Aber wie war sie verwundert. Der bunteste, fröhlichste Blumengarten umgab sie, in welchem Tulpen, Rosen und Lilien mit den herrlichsten Farben leuchteten, blaue und goldrote Schmetterlinge wiegten sich in den Blüten, in Käfigen aus glänzendem Draht hingen an den Spalieren vielfarbige Vögel, die herrliche Lieder sangen, und Kinder in weißen kurzen Röckchen, mit gelockten gelben Haaren und hellen Augen, sprangen umher, einige spielten mit kleinen Lämmern, andere fütterten die Vögel, oder sammelten Blumen und schenkten sie einander, andere wieder aßen Kirschen, Weintrauben und rötliche Aprikosen.¹¹²

A partir de esto se puede apreciar que la frontera entre los espacios es accesible. Marie se encuentra con algo totalmente inesperado, desde afuera no se puede apreciar lo que ahora experimenta. Ya adentro se percata de que no se trata del lugar pobre o desagradable que se percibe desde afuera, sino todo lo contrario, se trata un espacio resplandeciente, lleno de vida y color. Así que esto ejemplifica muy bien la idea de transgresión, pues es esta niña quien ha cruzado la frontera entre lo cotidiano y lo fantástico. Sin embargo esta entrada abrupta se normaliza al momento en que Marie decide quedarse a jugar con los niños de la región,

¹¹¹ “Ein kleines weißes Hündchen stand jenseit und bellte aus Leibeskräften. Im Erschrecken kam das Tier ihr wie ein Ungeheuer vor, und sie sprang zurück.” *Ibid.* [Un perrito blanco estaba al otro lado y ladraba con todo su ímpetu. Al asustarse, el animal le pareció a Marie como un monstruo y brincó hacia atrás.]

¹¹² *Ibidem*, p. 168. [En verdad estaba sorprendida. El más colorido y alegre jardín de flores la rodeaba, en el cual resplandecían tulipanes, rosas y azucenas de magníficos colores; mariposas azul y rojodoradas se mecían en las flores, aves de muchos colores se colgaban de los emparrados en las jaulas de brillante alambre mientras cantaban magníficas canciones, y niños, en trajecitos blancos, de pelo rubio y rizado y de ojos claros, saltaban alrededor. Algunos jugaban con corderos, otros alimentaban a los pájaros o bien recolectaban flores que se regalaban entre ellos. Otros comían cerezas, uvas y chabacanos rojizos.]

pero al instante es notificada de que su deseo no puede ser, ya que ha entrado en un lugar prohibido. Esta prohibición es la característica de un lugar ajeno al hombre, mas le es permitido permanecer sólo unos instantes con ellos, y así la irrupción se estabiliza.

Entre juegos y sobresaltos, Marie, en compañía de Zerina, recorre parte del mundo de los elfos. El palacio principal se describe como una construcción refulgente, llena de color y de figuras fantásticas:

In der Wölbung der Decke waren Palmen, Blumen und Laubwerk gemalt, zwischen denen Kinderfiguren in den anmutigsten Stellungen kletterten und schaukelten; nach den Tönen der Musik verwandelten sich die Bildnisse und glühten in den brennendsten Farben; bald war das Grüne und Blaue wie helles Licht funkelnd, dann sank die Farbe erlassend zurück, der Purpur flammte auf und das Gold entzündete sich; dann schienen die nackten Kinder in den Blumengewinden zu leben, und mit den rubinroten Lippen den Atem einzuziehen und auszuhauchen, so daß man wechselnd den Glanz der weißen Zähne wahrnahm, so wie das Aufleuchten der himmelblauen Augen.¹¹³

El lugar es completamente maravilloso. Y entiéndase la palabra maravilloso como lo que es digno de ver, lo que causa admiración (*mirabilia*). El mundo de los elfos tiene la configuración de un espacio alternativo, que se rige por leyes naturales propias. Se trata, pues, de un mundo donde se da cabida a lo inexplicable, a los fuertes contrastes, al colorido y la belleza exótica; bien podría ser el retrato de un paraíso. La mayoría de las maravillas, por lo general, se encuentran aisladas, apartadas de la vista del hombre, en lugares restringidos para que una vez descubiertas, causen un efecto de asombro, que es precisamente lo que ocurre durante la estancia de Marie.

¹¹³ *Ibidem*, p. 169. [En la bóveda había palmeras pintadas, flores y follajes entre los que subían y bajaban, columpiándose, varias figuras infantiles. De acuerdo con la música, las imágenes variaban y centelleaban en los más encendidos colores; al momento, el verde y el azul brillaban como una nítida luz y, con tonos de flama dorada y púrpura, el color se opacaba hasta languidecer; entonces los niños, desnudos entre los follajes de flores, parecían avivarse y tomar aliento a través de sus labios rojos de rubí de manera que se apreciaba el brillo de los dientecllos, así como el resplandor de los ojos azul cielo.]

Durante el recorrido por el mundo de los elfos, el narrador trata de configurar los espacios enfatizando su colorido y belleza, mostrando lo maravilloso del lugar, como lo demuestra la descripción de la galería subterránea, donde refulgen y se amontonan las riquezas de la tierra. Mas en este paseo no sólo se resalta lo maravilloso del lugar, sino también la forma en que se halla relacionado con el mundo de los humanos, prueba de ello son las explicaciones de Zerina con respecto, en primera instancia, a un afluente que surge del gran lago; y en segunda, el río de fuego en la sala roja, ya que ambos atraviesan, por debajo, la comarca donde vive Marie con sus padres, y esa es la razón por la cual la tierra es muy fértil.¹¹⁴ Con esto se demuestra la estrecha relación que existe entre el mundo de los elfos y el de los humanos, y no sólo eso, sino también queda demostrado que los elfos son creaturas que conviven en perfecta armonía con los elementos básicos de la naturaleza, ya sea el fuego, el agua, la tierra (minerales) e incluso el viento, dada su capacidad para volar.

Un nuevo escenario se configura cuando Marie le solicita a Zerina ir a la frontera de abetos; es decir, al límite entre los dos mundos. La elfa accede, y dice que de paso verán a los guardianes de la región. Durante el recorrido hacia la frontera no sólo se reafirma la belleza del lugar,¹¹⁵ sino también que a Marie le sorprende que estén caminando tanto, si desde afuera, la perspectiva del mundo de los humanos, la extensión de terreno no parece tan grande, tampoco Zerina sabe por qué es así, simplemente así es. Lo cual viene a resaltar aun más el contraste entre el entorno de los humanos y el de los elfos. Ya en el abetal, entre

¹¹⁴ “[...] jene dort unten verbreiten die Feuerflüsse von allen Seiten unter der Erde hin, davon wachsen nun die Blumen, die Früchte und der Wein; die roten Ströme gehn neben den Wasserbächen, und so sind die flammigen Wesen immer tätig und freudig.” *Ibid.* [los ríos de fuego se expanden en todas direcciones. Por eso, crecen ahora las flores, las frutas y las uvas; los rojos ríos corren al lado de los riachuelos, y así estos llameantes seres se mantienen siempre activos y alegres.]

¹¹⁵ Sie gingen durch die Blumengärten, durch anmutige Haine voller Nachtigallen, dann stiegen sie über Rebenhügel, und kamen endlich, nachdem sie lange den Windungen eines klaren Baches nachgefolgt waren, zu den Tannen und der Erhöhung, welche das Gebiet begrenzte. *Ibid.* [Caminaron entre jardines de flores, cruzando florestas repletas de ruiseñores; luego ascendieron por colinas de ramas y, llegaron por fin al abetal, después de seguir el intrincado curso de un claro hilo de agua, al declive que limitaba la región.]

una espesa niebla, Marie observa unas figuras con cabezas de lechuza, vestidos con abrigos gruesos y portan paraguas abiertos. Estos seres son los guardianes del límite entre lo maravilloso y lo mundano.

Con la llegada del ave Fénix, se marca el momento en el que Marie debe salir inmediatamente del mundo maravilloso, pues se espera la llegada del rey de los elfos. Así que para mantener el equilibrio entre los mundos y con ello la estabilidad de las realidades, se realiza un pacto entre Marie y los elfos: a su retorno, la niña no deberá contar nada acerca de la existencia de los elfos. Si así lo hace, la estancia del rey traerá prosperidad a ambos mundos; mas si falta a su palabra y revela su existencia, vendrá el desastre.

Expulsada del mundo maravilloso, Marie vuelve a atravesar la frontera, acción que permite apreciar su apertura. Este retorno presenta peculiaridades, pues hay un desfase temporal, fenómeno que provoca un serio descontrol en la protagonista porque, en primer lugar, durante su ausencia, la configuración del espacio cotidiano cambió: “die Bäume, die gestern voller Früchte hingen, standen heute dürr und ohne Laub, das Haus war anders angestrichen, und eine neue Scheune daneben erbaut.”¹¹⁶ Y en segundo lugar, al regresar a casa, se entera de que han pasado siete años en el mundo de los humanos desde la última vez que fue vista, por lo cual se pensaban que estaba muerta. Con algunos problemas Marie logra inventar una historia y hacer creer a sus padres que se encontraba con gente buena en otra ciudad, este relato es lo que termina por normalizar su retorno al mundo cotidiano.

El tiempo transcurre y lo que le fue prometido a Marie por los elfos se cumple, la naturaleza se muestra esplendorosa y benevolente en el mundo cotidiano. Prácticamente el

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 175. [Los árboles, apenas ayer rebosantes de frutos, se veían ahora raquíticos y sin follaje. La casa estaba pintada de otro color y un nuevo granero se levantaba a su lado. Marie se sorprendió tanto que creía estar en un sueño.]

narrador configura un espacio diegético idílico, donde se realza su belleza y prosperidad, estado que se mantiene estable hasta poco antes de la finalización del cuento:

Die Bäume belaubten sich früher als je, so zeitig hatte sich die Nachtigall noch niemals eingestellt, der Frühling kam schöner in das Land, als ihn sich die ältesten Greise erinnern konnten. Allerorten taten sich Bächlein hervor und tränkten die Wiesen und Auen; die Hügel schienen zu wachsen, die Rebengeländer erhuben sich höher, die Obstbäume blühten wie niemals, und ein schwellender duftender Segen hing schwer in Blütenwolken über der Landschaft. Alles gedieh über Erwarten, kein rauher Tag, kein Sturm beschädigte die Frucht; der Wein quoll errötend in ungeheuern Trauben, und die Einwohner des Ortes staunten sich an, und waren wie in einem süßen Traum befangen. Das folgende Jahr war ebenso, aber man war schon an das Wundersame mehr gewöhnt.¹¹⁷

Gracias a que la naturaleza se muestra tan bienhechora, la prosperidad en la familia de Marie crece, incluso contrae matrimonio con su amigo Andres, y les permite ampliar su casa, quedando un lugar apartado que sirve de bodega para guardar los objetos del campo. Un sitio poco frecuentado pero que la hija de Marie, Elfriede, encuentra ideal para jugar y estar sola, ya que no le gusta el escándalo que producen los demás niños.

Es precisamente en este lugar donde una tarde Marie descubre algo que la deja sorprendida, encuentra a su hija con la elfa Zerina. Aquí está claramente la irrupción del ser fantástico en el ámbito de lo cotidiano, señal de que la frontera sigue abierta. Marie y Elfriede padecen dicha trasgresión, el contacto con la primera provoca que despierten los recuerdos de su niñez, y con Elfriede ha ocasionado que sea una niña muy despierta, con una inteligencia y sensibilidad inusuales. Este fantástico suceso compromete seriamente la estabilidad del mundo cotidiano y el fantástico.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 177. [Los árboles se cubrieron mucho antes de lo habitual con su frondosidad. El ruiseñor nunca había aparecido tan pronto. La primavera llegó más hermosa en el país, tanto como no podían recordarlo los ancianos mayores. De todas partes brotaron manantiales que surtían de agua en abundancia a prados y campos. Las colinas parecían haber crecido, las regiones donde las parras de uva maduraban se elevaron notablemente, los frutales florecieron como nunca, y una bendición plena de aromas se expandía sobre el paisaje en forma de nubes y de pétalos. Todo se daba asombrosamente bien, no hubo día en que faltara el agua ni tempestad alguna que dañara las cosechas, el vino brotaba enrojecido de inmensos racimos y los habitantes del pueblo se admiraban sobrecogidos como en mitad de un dulce sueño. El año siguiente fue igual, si bien la gente ya se había acostumbrado a lo maravilloso.]

El desenlace de la narración viene a significar el deterioro del espacio diegético. Como Marie no tolera las críticas de su esposo Andres, con respecto a que los gitanos deben de irse de la zona, pues son un peligro, decide revelar la existencia de los elfos para que deje de juzgarlos y vea lo que en realidad son: los benefactores de la región. Como evidencia pone en evidencia la relación de Elfriede con la elfa. Con esto Marie falta a su palabra y provoca que el equilibrio entre los mundos se rompa, ocasionando que los elfos, la naturaleza, abandone el lugar, causando serias consecuencias para los humanos:

[...] die Wälder starben ab, die Quellen vertrockneten, und dieselbe Gegend, die sonst die Freude jedes Durchreisenden gewesen war, stand im Herbst verödet, nackt und kahl, und zeigte kaum hie und da noch im Meere von Sand ein Plätzchen, wo Gras mit fahlem Grün emporwuchs. Die Obstbäume gingen alle aus, die Weinberge verdarben, und der Anblick der Landschaft war so traurig, daß der Graf im folgenden Jahre mit seiner Familie das Schloß verließ, welches nachher verfiel und zur Ruine wurde.¹¹⁸

La ruptura del equilibrio es contundente, lo que antes se encontraba rebosante de vida, ahora yace muerto, triste y desolado; la alianza secreta entre elfos y humanos se pierde. Marie no pudo soportar la presión de conciliar las dos realidades y terminó traicionando a elfos y humanos. Dicha ruptura termina por arruinar el espacio diegético cotidiano, al salir la naturaleza del lugar, solo quedan un paisaje desértico.

La manera en que se configura el entorno en esta narración ejemplifica muy bien las ideas de contraste, límite, transgresión y apertura de la frontera, todo ello características de lo fantástico romántico.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 183. [Los bosques morían, los manantiales se secaban y la región -antaoño la común alegría de los viajeros- estaba en el otoño tan asolada, diezmada y estéril por todas partes, que apenas si se mostraba un pequeño sitio, en medio del mar terroso, donde crecieran pálidos yerbajos. Los frutales habían desaparecido, las viñas se perdieron y el aspecto del paisaje era tan triste que al año siguiente el conde abandonó con su familia el castillo, que con el curso del tiempo quedó en ruinas.]

4.3 Los personajes: la multiplicidad de la naturaleza y los humanos

Los personajes de las narraciones se estructuran de forma semejante al espacio diegético, ya que para su configuración se emplean estrategias discursivas y narrativas que tienen relación con los sistemas descriptivos. Sin embargo los personajes son figuras más complejas, ya que no se consolidan con una sola descripción, como en el caso de los espacios físicos, si no que su configuración es un proceso que dura buena parte del relato, pues a lo largo de la historia es muy probable que se presenten situaciones que modifiquen su moral, sus características físicas o psicológicas. Por ello los personajes van adquiriendo su identidad durante el proceso mismo de lectura.

Uno de los recursos para construir la identidad del personaje es la descripción. Por lo general se trata de una serie de elementos característicos que pretenden recrear la identidad física y moral del personaje. La generación de un “retrato”, como lo nombra Luz Aurora Pimentel, debe de emplear “ciertos modelos lógico-lingüísticos que lo organicen: primero [se] describirá su aspecto físico en lo general – altura, complexión o color de piel –, luego en lo particular –rasgos faciales, corporales y vestimentarios, entre otros.”¹¹⁹ Es importante señalar que, por lo general, esta información surge de una perspectiva exterior, ya sea de voz del narrador o de algún otro personaje. No obstante, hay un modo de presentación directa, y es el diálogo entre los personajes, palabras que le permiten al lector conocer cómo y en qué piensan los personajes.

Con relación a lo dicho en voz del personaje hay que señalar que se trata de un tipo de información muy particular: “El discurso del personaje puede aparecer en diálogo con otro, en forma de soliloquio, en voz alta, o de monólogo interior que es la forma de presentación

¹¹⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 71.

de los procesos de conciencia en sus distintos grados de incoatividad.”¹²⁰ Se trata, pues, de la presentación no mediada, en tiempo presente, del personaje.

Otro de los recursos que se emplea para la adquisición de individualidad del personaje es el nombre, pues “[...] es el centro de imantación de todos los atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”¹²¹ Es decir, el nombre funge como recipiente de toda la información que aparezca en la narración sobre él, cada detalle tiene como finalidad crear su identidad. Además es necesario que el nombre tenga estabilidad y recurrencia dentro de la narración, ya que, dada la cantidad de información que contiene el relato, debe haber cierta estabilidad que le permita al lector identificar al personaje.

No se debe dejar de señalar la importancia que tiene el escenario de acción del personaje, pues “el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato.”¹²² De ahí que el espacio diegético brinde ciertos elementos que permitan caracterizar algunos rasgos del personaje a partir de cómo se relaciona con su entorno. Por ello, señalo de qué manera el personaje reacciona ante los cambios que sufre el espacio diegético y qué tanto lo afecta. A mí parecer, en esta selección de cuentos, y con base en la propuesta teórica, es importante exponer la forma en que la naturaleza toma parte activa, no sólo al configurar el espacio diegético, sino también en su relación con los personajes.

Con base en lo anterior, queda claro la importancia que tiene analizar a los personajes principales de cada cuento, señalando las características que se mencionen de ellos, con la

¹²⁰ *Ibidem*, p.87.

¹²¹ *Ibidem*, p.63.

¹²² *Ibidem*, p.79.

finalidad de crear un retrato de cada uno. Aunado a esto, dentro de este estudio, señalar y comentar la forma en que los personajes reaccionan ante la interacción directa con la naturaleza, ¿cómo se da la convivencia entre los seres humanos y lo fantástico? ¿Qué ocurre cuando la interacción con lo fantástico deviene en algo perturbador? Además de señalar cómo se personaliza a la naturaleza, con qué características se le matiza y qué posición asume.

4.3.1 El trastorno de Eckbert, la traidora Bertha y la múltiple naturaleza

Al inicio del relato el narrador hace la presentación de Eckbert, mencionando que se trata de:

[...] ein Ritter, den man gewöhnlich nur den blonden Eckbert nannte. Er war ohngefähr vierzig Jahr alt, kaum von mittler Größe, und kurze hellblonde Haare lagen schlicht und dicht an seinem blassen eingefallenen Gesichte. Er lebte sehr ruhig für sich und war niemals in den Fehden seiner Nachbarn verwickelt, auch sah man ihn nur selten außerhalb den Ringmauern seines kleinen Schlosses.¹²³

A partir de lo anterior se puede comenzar a caracterizar al personaje. En primer lugar se deja claro que Eckbert no es un campesino, artesano o alguien de estamento social bajo, sino un caballero, poseedor de su propio castillo. Mas lo trascendente es la descripción física, pues da la impresión de ser una persona común pero temerosa, ya que la palidez de su rostro da la impresión de que se encuentra asustado, incluso podría decirse que carece de vitalidad. Además se hace énfasis en la forma de vida solitaria que lleva junto a su esposa

¹²³ Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*, en *Die Märchen aus dem Phantastus – Dramen*, p. 9. [un caballero a quien por costumbre se llamaba solamente el blondo Eckbert. Tendría alrededor de cuarenta años, era de estatura apenas mediana, y a los lados de su enjuto y descolorido rostro caían con gran sencillez cortos y pesados cabellos de un rubio pálido. Vivía muy tranquilo, jamás se inmiscuía en los asuntos de sus vecinos, y rara vez se le veía fuera de las murallas de su pequeño castillo.]

Bertha, apartados de la gente, como si ocultaran algo que los avergonzara o pusiera en peligro.

Es precisamente el carácter tranquilo y apartado de Eckbert lo que propicia que surja la amistad con Philipp Walther, ya que siente la necesidad de compañía. Paulatinamente la relación se va haciendo más estrecha, con lo cual Eckbert le revela la parte oculta de su matrimonio.

Cuando Bertha narra su *seltsame Geschichte*, el personaje de Eckbert se repliega a segundo plano, una vez terminada la analepsis encuentra la actitud de su amigo sospechosa, incluso se cuestiona:

Ist der Mensch nicht ein Tor?« fing er endlich an; »ich bin erst die Veranlassung, daß meine Frau ihre Geschichte erzählt, und jetzt gereut mich diese Vertraulichkeit! - Wird er sie nicht mißbrauchen? Wird er sie nicht andern mitteilen? Wird er nicht vielleicht, denn das ist die Natur des Menschen, eine unselige Habsucht nach unsern Edelsteinen empfinden, und deswegen Plane anlegen und sich verstellen?¹²⁴

Poco a poco lo que Eckbert tenía por amistad se torna en desconfianza e intranquilidad, pues se atormenta pensando que Walther podría aprovecharse de lo que le fue confiado. La situación se tensa con la extraña enfermedad de Bertha, entonces Eckbert se enfrenta ante un escenario difícil de entender. Los hechos se tornan más extraños cuando Bertha le informa que Walther es el causante de su enfermedad, ya que, una vez que terminó de narrar su historia, éste, al despedirse, mencionó el nombre olvidado del perro, *Strohman*.

Lo anterior provoca que Eckbert se muestre muy intranquilo, pues no comprende lo que ocurre. Así que, cuando se le presenta la oportunidad de deshacerse del inquietante y

¹²⁴ *Ibide*, p. 21. [¿No es el hombre un tonto?- dijo por fin. He hecho que mi mujer cuente su historia, y ahora me arrepiento de esta confianza. ¿No hará Walther mal uso de ella? ¿la revelará a otros? ¿No empezará acaso a sentir, ya que así es la naturaleza del hombre, una triste codicia por nuestras piedras preciosas, y tramará algo y adoptará fingimientos?]

amenazador Walther, no la desaprovecha y lo asesina. Mas si Eckbert pensó recobrar la tranquilidad al asesinar a su otrora amigo, estaba equivocado, ya que al regresar a su castillo, se encuentra con la noticia de que Bertha también ha muerto, no sin antes, según el narrador, informarle a sus criados que existía cierta relación entre la anciana del bosque y Walther.

Los sucesos anteriores acentúan aún más el estado de soledad y miedo en Eckbert, no obstante hay en él la necesidad de compañía, por lo que se hace amigo del joven Hugo. La relación que parecía ser fraterna y sincera se torna siniestra, pues en el momento en el que Eckbert comienza a desconfiar de su nuevo amigo, éste adquiere la apariencia física de Walther. Ante tal situación se presenta un descontrol total, “Oft dachte er, daß er wahnsinnig sei, und sich nur selber durch seine Einbildung alles erschaffe; dann erinnerte er sich wieder der Züge Walthers, und alles ward ihm immer mehr ein Rätsel.”¹²⁵ Es tal el transtorno que Eckbert huye del lugar, sin percatarse de que se adentra a lo profundo del bosque y pronto se da cuenta que está perdido, así que pide ayuda a un lugareño, quien le indica cómo salir de ahí. Sin embargo, cuando Eckbert se da cuenta que el campesino es en realidad Walther, con ello el terror y la desesperación se apoderan completamente de él.

Como Eckbert es incapaz de asimilar los distintos planos que hay en la naturaleza, la realidad la percibe distorsionada: “er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einer Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste

¹²⁵ *Ibidem*, p. 25. [A menudo pensaba que había enloquecido y que todo era un producto de su fantasía. Luego volvía a recordar los rasgos de Walther y todo se iba convirtiendo para él más y más en un enigma.]

vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.”¹²⁶

Está claro que lo que Eckbert experimenta para nada tiene que ver con un sueño o pesadilla. Simplemente ante la multiplicidad de la naturaleza, cae trastornado, ya que es incapaz de conciliar los distintos planos de la realidad. Incluso, la situación termina por ser insoportable, ya que la anciana se le presenta y le revela que no sólo Walther, Hugo y ella, son el mismo ser, sino también que él y Bertha eran hermanos.¹²⁷ De esta forma la naturaleza fulmina a Eckbert, trastornándolo totalmente. Además mucho de estas situaciones están relacionadas con lo *Unheimliche*, por ello se vuelven algo intolerable, pues lo que estaba oculto resurge con una fuerza aniquiladora.

Con lo que respecta al personaje de Bertha, puede decirse que dada la confianza que existe entre su marido y Walther, accede a narrar su *seltsame Geshichte*, y con ello, develar la parte oculta de su vida y en consecuencia, termina por quedar expuesta ante la mirada de un hombre casi desconocido. En su historia se describe como una niña torpe y tonta: “[...] und wirklich war ich äußerst ungeschickt und unbeholfen, ich ließ alles aus den Händen fallen, ich lernte weder nähen noch spinnen, ich konnte nichts in der Wirtschaft helfen, nur

¹²⁶ *Ibidem*, p. 26. [Era para él un enigma indescifrable determinar si estaba soñando o había soñado a una mujer llamada Bertha; lo más extraordinario se mezclaba con lo más común. Le parecía estar en un mundo de encantamiento, y se sentía incapaz de pensar o recordar nada.] Incluso estas líneas recuerdan el sueño experimentado por Chuang Tse, donde soñaba que era una mariposa, pero cuando despertó, se asombró de ser Chuang Tse, pues era incapaz saber si era en realidad Chuang Tse que soñaba ser una mariposa, o era una mariposa que soñaba ser Chuang Tse.

¹²⁷ Si bien, ya en la etimología de los nombres de Eckbert y Bertha se anticipa el parentesco, pues si *egge* quiere decir punta (*Spitze*) y *bert* refiere a brillo (*Glanz*). Eckbert significara entonces punta brillante y Bertha, la brillante (*die Glänzende*). <http://de.wikipedia.org/wiki/Eckbert> - <http://www.beliebte-vornamen.de/5242-bertha.htm>

die Not meiner Eltern verstand ich sehr gut.”¹²⁸ Y es que esta falta de aptitudes se realza con la situación de pobreza en su familia, lo cual deriva en que el ambiente más que tranquilo sea hostil, incluso sufre maltratos por parte de su padre. Al no soportar más su forma de vida, Bertha toma la decisión de huir con rumbo a las montañas.

Así es como una niña de ocho años se aleja de la civilización y poco a poco se adentra en lo profundo del bosque, como ya lo he expuesto en el apartado del espacio diegético. Una vez que irrumpe en el mundo fantástico, es gracias a su inocencia y curiosidad que se percata de la presencia de una singular anciana, a quien se acerca para pedirle ayuda: “Ich näherte mich ihr und bat um ihre Hülfe; sie ließ mich neben sich niedersetzen und gab mir Brot und etwas Wein. Indem ich aß, sang sie mit kreischendem Ton ein geistliches Lied. Als sie geendet hatte, sagte sie mir, ich möchte ihr folgen.”¹²⁹ Con esto, la transgresión se normaliza de forma rápida y sin complicaciones.

Con la estabilización de la entrada de Bertha en el mundo fantástico, la narración también se estabiliza, pues la recién llegada comienza a llevar una vida tranquila en compañía de la anciana y sus fantásticas mascotas, el ave cantora y el perro que habla, cuyo nombre, a pesar de haber convivido con él durante seis años, no puede recordar.¹³⁰ Y es este pequeño detalle el responsable de crear un efecto siniestro contundente.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 10. [en realidad, era extraordinariamente lerda y torpe. Todo se me caía de las manos; no aprendía a coser ni a hilar, ni podía ayudar en el manejo de la casa. Lo único que entendía muy bien era la estrechez en que mis padres se hallaban.]

¹²⁹ *Ibidem*, p. 13. [Me acerqué a ella y le pedí ayuda; permitió que me sentara a su lado y me dio pan y un poco de vino. Mientras comía, empezó a cantar con voz bastante chillona un himno religioso. Cuando hubo terminado me dijo que la siguiera.]

¹³⁰ “Ich habe mich immer nicht wieder auf den seltsamen Namen des Hundes besinnen können, sooft ich ihn auch damals nannte.” *Ibidem*, p. 15. [Nunca he podido volver a acordarme del nombre del perro, pese a que en aquella época lo pronunciaba con tanta frecuencia.]

Bertha pasa de ser la niña torpe e inútil, a una joven con responsabilidades, ya que bajo la supervisión de la anciana, aprende a hilar y hacerse cargo del cuidado de los animales. La relación entre ambas es tan cordial y llena de cariño que: “sie nannte mich Kind und Tochter. Ich ward ihr endlich von Herzen gut, wie sich unser Sinn denn an alles, besonders in der Kindheit, gewöhnt.”¹³¹

Durante los primeros cuatro años de estancia con la anciana, Bertha mostró obediencia y buen comportamiento. Y es esto lo que permite que la anciana le revele el secreto que hay en el ave multicolor: cada día pone un huevo y en su interior hay una perla o piedra preciosa. Mas Bertha, en ese momento, no le prestó mucha importancia, ya que hilar, cuidar de los animales y leer eran las actividades en las que se enfocaba. “Der Hund liebte mich sehr und tat alles was ich wollte, der Vogel antwortete mir in seinem Liede auf alle meine Fragen, mein Rädchen drehte sich immer munter, und so fühlte ich im Grunde nie einen Wunsch nach Veränderung.”¹³² Mas la anciana, tiempo después, le advertiría que tuviera cuidado con apartarse del camino recto, pues tarde o temprano sería castigada, sin embargo Bertha no logró comprender el consejo.

Cuando Bertha alcanza la edad de catorce años ocurre un cambio. Ella misma se da cuenta que ha perdido la inocencia de la niñez: “es ist ein Unglück für den Menschen, daß er seinen Verstand nur darum bekommt, um die Unschuld seiner Seele zu verlieren.”¹³³ Esto viene a ejemplificar la crítica que hace el romanticismo a la razón, en este caso la edad

¹³¹ *Ibid.* [ella me llamaba su niña, su hija. Acabé por quererla de todo corazón, pues nuestra alma se acostumbra a todas las cosas, en especial en la niñez.]

¹³² *Ibidem*, p. 17. [El perro me quería entrañablemente y hacía todo lo que yo deseaba; el pájaro respondía a todas mis preguntas con su canción. Mi pequeña ruela giraba alegremente, de tal modo que en el fondo nunca experimenté el deseo de cambio.]

¹³³ *Ibid.* [y ahora pienso que es una desdicha para el hombre llegar a la edad de la razón únicamente para perder la inocencia del alma.]

adulta viene a representar una etapa en la cual Bertha siente el deseo de cambiar su forma de vida, la seducción del mundo ficticio de las lecturas la desconcierta, por lo que decide robar el ave y algunas joyas, traicionando a la anciana, para ir en busca de sus fantasías.

Bertha vuelve a atravesar la frontera, pero su retorno al mundo cotidiano la decepciona, pues sus padres han muerto, así que la riqueza robada ya no le sirve para cumplir su anhelo de bienestar familiar: “was ich in der Kindheit immer nur träumte - und jetzt war alles umsonst, sie konnten sich nicht mit mir freuen, und das, worauf ich am meisten immer im Leben gehofft hatte, war für mich auf ewig verloren.”¹³⁴ Y no sólo se encuentra con un mundo totalmente distinto al representado en las narraciones, sino también se da cuenta que tarde o temprano recibirá su castigo, pues el canto del ave se lo recuerda:

Waldeinsamkeit
Wie liegst du weit!
O dich gereut
Einst mit der Zeit.
Ach einzge Freud
Waldeinsamkeit!¹³⁵

El canto de la naturaleza es una sentencia a la traición de Bertha. Entonces se comprende por qué Eckbert y Bertha llevan una vida apartada del resto de la comunidad, simplemente buscan protegerse del castigo por haber traicionado a la anciana (a la naturaleza).

Cuando Bertha termina de narrar su historia, se presenta un suceso que golpea su realidad. Dicho desequilibrio termina por enfermarla, ya que, seguramente, al momento de escuchar el nombre de *Strohman*, tomó consciencia de que era momento de pagar su culpa. Sin embargo parece que le cuesta trabajo relacionar las figuras de Walther y la anciana,

¹³⁴ *Ibidem*, p. 20. [lo que en mi niñez había soñado, todo resultaba en vano; ya no podían alegrarse conmigo, y lo que más había esperado en la vida, perdido estaba para siempre.]

¹³⁵ *Ibid.* [Soledad del bosque / ¡qué lejos estás! / Te arrepentirás / con el tiempo en algún momento./ ¡Ay! ¡mi única alegría / soledad del bosque!]

pues son personas de sexos distintos, de edades distintas y sus lugares de residencia también lo son. Entonces, ¿cuál es el lazo que los une?

Ist das Zufall? Hat er den Namen erraten, weiß er ihn und hat er ihn mit Vorsatz genannt? Und wie hängt dieser Mensch dann mit meinem Schicksale zusammen? Zuweilen kämpfe ich mit mir, als ob ich mir diese Seltsamkeit nur einbilde, aber es ist gewiß, nur zu gewiß. Ein gewaltiges Entsetzen befiel mich, als mir ein fremder Mensch so zu meinen Erinnerungen half. Was sagst du, Eckbert?¹³⁶

Strohman viene a ser un recuerdo siniestro para ella. Lo que había quedado oculto por mucho tiempo, vuelve a surgir, y no sólo eso, sino también que las palabras de Walther confirman que su historia es verdadera, que la vieja del bosque existe, que por su culpa se extravió el perro, que ella se robó y asesinó al ave cantora.

4.3.1.1 La naturaleza y lo *Unheimliche*

La naturaleza se presenta como un personaje múltiple, ya sea con la apariencia de un forastero, o como un joven tranquilo y atento, o como una singular anciana. El primero de ellos, Philipp Walther, se describe como un hombre proveniente de Franconia que pasa el mayor tiempo posible cerca del castillo de Eckbert. El narrador menciona que su actividad es la de: “sammelte Kräuter und Steine, und beschäftigte sich damit, sie in Ordnung zu bringen.”¹³⁷ Se trata, pues, de un hombre que está en contacto con la naturaleza, incluso cuando es asesinado por Eckbert, se encuentra observando algunos musgos. Mas lo que se debe resaltar es que, gracias a su comportamiento tranquilo y discreto, logra ganar la confianza de Eckbert, para que le revele el secreto de Bertha.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 22. [¿Se trata de una casualidad? ¿Adivinó acaso el nombre? ¿Lo sabía y lo dijo premeditadamente? ¿Qué conexión puede tener nuestro amigo con mi destino? Algunas veces lucho conmigo misma, como si solamente hubiera imaginado esta rareza. Pero es seguro demasiado seguro que ocurrió. Cuando un extraño contribuyó de tal suerte a reavivar mis recuerdos, sentí un terror indecible. ¿Qué opinas de esto Eckbert?]

¹³⁷ *Ibidem*, p. 9. [Coleccionaba hierbas y piedras y se ocupaba en ponerlas en orden.]

Cuando Walther, al terminar de escuchar la *seltsame Geschichte*, se despide y lo hace con las siguientes palabras: “Edle Frau, ich danke Euch, ich kann mir Euch recht vorstellen, mit dem seltsamen Vogel, und wie Ihr den kleinen Strohmian füttert.”¹³⁸ Lo cual provoca distintos efectos en Eckbert y Bertha. En el primero despierta un sentimiento de sospecha y desconfianza, ya que piensa que puede ser traicionado. Por su parte, Bertha cae muy enferma, estado que termina con su muerte.

¿Qué es lo que ocurre aquí? La figura de Walther se convierte en algo insoportable. Sería bueno recordar cómo Freud aborda lo *Unheimliche*. Él se basa para sus observaciones en el texto *Der Sandmann* de E. T. A. Hoffmann. Localiza que el productor del efecto siniestro se encuentra en el hombre de arena, figura empleada en los países de lengua alemana, como amenaza, para incitar el sueño de los niños. El personaje que padece los efectos de este ser es Nathanael, quien de niño era amenazado con la llegada del hombre de arena a su casa. Al principio lo toma como algo poco creíble y es por eso que una noche decide ocultarse y espiar al supuesto arenero. El arribo del abogado Coppelius a su casa marca el inicio del terror. Ciertamente, es un personaje que ya conocía Nathanael de tiempo atrás, pues el abogado acostumbraba visitar a su familia, mas no era bien recibido, al contrario, Coppelius era un hombre que causaba asco. Mas el padre de Nathanael intercede por él y logra ponerlo a salvo. Después de esto el hombre de arena deja de aparecer en la vida de Nathanael, sin embargo ha sembrado en él la semilla de la angustia, del miedo y de la desesperación. No hay más remedio que sobrellevar lo ocurrido, pues tales impresiones no pueden olvidarse.

¹³⁸ *Ibidem*, p.21. [Noble señora, le doy las gracias, puedo imaginarla muy bien con el extraño pájaro, y como alimentaba al pequeño *Strohmian*.]

El factor que destapa los sentimientos reprimidos – angustia, terror – de Nathanael es la aparición de Giuseppe Coppola, quien provoca una crisis en el personaje. Nathanael no sabe cómo puede ser posible, pero Coppelius y Coppola son la misma persona; se da el desdoblamiento del personaje. Es el punto donde el efecto de lo siniestro se descubre como la consecuencia de volver a toparse con el producto de sus temores y angustias. Simplemente se trata de algo perturbador, una especie de tormento, que se enfatiza al sentirse acorralado por algo o alguien peligroso. En este cuento de Hoffmann, el efecto de lo siniestro continúa hasta el punto en el que se hace insoportable para el protagonista, arrastrándolo a un final contundente e inesperado: Nathanael se lanza al vacío desde una torre, mientras el hombre de arena, Coppelius / Coppola, se pierde entre la multitud.

A mi parecer ocurre algo semejante con el personaje de Walther. Al escuchar el nombre de *Strohman*, Bertha se paraliza, los sentimientos que se encontraban ocultos en su interior, despiertan con más fuerza, y así una ola de terror se apodera de ella. Y por más que lucha, no puede darle una explicación a lo que ocurre. En este caso lo *Unheimliche*, al igual que en *Der Sandmann*, aniquila por completo al personaje que lo padece. No obstante, en *Der Blonde Eckbert* no se da un simple desdoblamiento del personaje siniestro, sino que en este caso se presenta como una multiplicidad, lo que provoca que el efecto sea más contundente.

Lo *Unheimliche* en este relato se potencializa por el hecho de que la naturaleza se presenta como un ser múltiple, los tres personajes en los que se personifica no permiten apreciar algún detalle evidente que los vincule, y así en el momento en que la anciana del bosque devela que puede convertirse en Walther o Hugo, el efecto termina por ser aniquilador. En el caso de este último se puede decir que se trata de un joven que demuestra gran consideración por Eckbert, al grado de ganarse su confianza y lograr que le revele su

vida. Es como si la naturaleza acorralara sutilmente a los personajes, haciéndoles creer, con la ayuda de una apariencia física distinta, que pueden confiar en ella. Y es esta confianza lo que también potencializa el efecto siniestro.

Como ya he mencionado, poco antes del final del relato se revela que Walther y Hugo son en realidad la anciana que cuidó de Bertha cuando era niña. Dicha mujer se describe, según Bertha, como: “Sie war fast ganz schwarz gekleidet und eine schwarze Kappe bedeckte ihren Kopf und einen großen Teil des Gesichtes, in der Hand hielt sie einen Krückenstock.”¹³⁹

Está claro que la anciana muestra sentimientos de cariño y protección hacia Bertha, pues se preocupa de su desarrollo como ser humano, por ello le enseña a utilizar la rueca, a leer y le brinda un consejo muy importante: “Du bist brav, mein Kind! sagte sie einst zu mir mit einem schnurrenden Tone; wenn du so fortfährst, wird es dir auch immer gut gehn: aber nie gedeiht es, wenn man von der rechten Bahn abweicht, die Strafe folgt nach, wenn auch noch so spät.”¹⁴⁰ Palabras que Bertha no logra comprender y por ello comete el error de traicionar a la naturaleza. Así se entiende por qué en la conclusión del relato se da la aparición siniestra y contundente de la anciana.

A mi parecer la naturaleza no es que sea la mala o antagonista de la narración, simplemente se muestra como una entidad múltiple, por momentos esplendorosa, amigable y bienhechora, como cuando Bertha se halla en completa armonía con ella. O también puede mostrarse de forma tranquila, sutil y condescendiente, capaz de ganarse la confianza

¹³⁹ *Ibidem*, p. 13. [Estaba vestida casi totalmente de negro, y una oscura gorra su cabeza y buena parte de su rostro. En la mano tenía un bastón en que se apoyaba.]

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 17. [¡Eres buena, hija mía! -me dijo con voz ronca- si sigues así, siempre te irá bien, pues nunca se prospera cuando uno se aleja del camino recto; el castigo viene después, aun cuando llegue tarde.]

de un hombre como Eckbert. Pero la falta de sensibilidad y la libertad mal empleada provocan que Bertha y Eckbert terminen por dañarla, pues no logran entender que para ella no hay límites, así que por más que se escondan, siempre los hallará pues está en todos lados. Si todo está en todo, la falta que cometió Bertha en contra de la anciana (la naturaleza), fue un daño contra sí misma, por eso dicha falta se presenta como un desequilibrio que necesita restituirse, lo cual ocurre al término de la narración.

4.3.2 Christian y la comprensión de la naturaleza

Analizar la figura de Christian es hacer una revisión de la forma en la que un individuo puede tomar consciencia de sí mismo y de la naturaleza. El inicio de este proceso se efectúa desde el comienzo del relato donde se describe al solitario joven que medita acerca de su destino, de su juventud y de su familia. Lo que Christian se encuentra haciendo es una revisión no sólo de la decisión que tomó: alejarse de la familia e ir en busca de sus anhelos y fantasías; sino también se está replegando hacia su interior, se está fijando en sí mismo, lo que es, en otras palabras, descender hacia la parte más íntima del sujeto, encontrando, por algunos instantes, un estado inusual de sensibilidad y serenidad, dando como resultado la capacidad de poder entrar en contacto con la naturaleza: “Er hörte auf die wechselnde Melodie des Wassers, und es schien, als wenn ihm die Wogen in unverständlichen Worten tausend Dinge sagten, die ihm so wichtig waren, und er mußte sich innig betrüben, daß er ihre Reden nicht verstehen konnte.”¹⁴¹ Es tal el estado de introspección en el que se encuentra que al arrancar una raíz del suelo, la naturaleza le devela lo que ocurre, mas la

¹⁴¹ Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, en *Die Märchen aus dem Phantastus – Dramen*, p.61. [Conforme prestaba atención a la cambiante melodía del agua, le pareció como si las ondas dijeran mil cosas con palabras incomprensibles, que le parecían importantes, de modo que se entristeció profundamente por no poder comprenderlas.]

comprensión de dicha información no se da de forma inmediata, por el contrario, Christian debe pasar por un complejo período de asimilación para saber qué es lo que está ocurriendo.

Con la sorpresiva llegada del extraño (*Fremder*), Christian deja de lado el estado introspectivo y comienza a sentir confianza en el recién llegado, pues cree conocerlo de algún modo, y le expone el por qué abandonó a su familia para lanzarse en busca de sus anhelos, en dirección a las montañas: “[...] es hat mich wie mit fremder Gewalt aus dem Kreise meiner Eltern und Verwandten hinweggenommen, mein Geist war seiner selbst nicht mächtig; wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist und sich vergeblich sträubt, so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen.”¹⁴² Esta inquietante fuerza de atracción no es sino el llamado de la naturaleza, la invitación a salir en busca de sí mismo y encontrar el vínculo que lo relacione con Todo. Hasta este punto del relato Christian se muestra como un personaje confundido, ya que una vez en las montañas se siente aislado y triste, es como si su búsqueda fuese un fracaso, no obstante lo que acontece en las ruinas del Runenberg lo deja marcado para el resto de su vida.

Christian asciende al Runenberg, porque el extraño lo incita con estas palabras: “»Es kann fast nicht fehlen«, sagte jener, »wer nur zu suchen versteht, wessen Herz recht innerlich hingezogen wird, der findet uralte Freunde dort und Herrlichkeiten, alles, was er am eifrigsten wünscht.«”¹⁴³ Tal vez en las ruinas, por fin encuentre lo que salió a buscar. Como ya he mencionado el ascenso al Runenberg es peligroso, mas Christian, como si

¹⁴² *Ibidem*, p. 63. [...se ha apoderado de mí como un poder desconocido y me ha sacado del círculo de mis padres y de mis familiares, incapaz mi espíritu de resistirlo, como el ave que, prisionera en una red, se esfuerza en vano por liberarse, tan encantado estaba por mis extrañas imaginaciones y deseos.]

¹⁴³ *Ibidem*, p. 66. [Pudiera suceder – dijo aquél – que todo el que trate de buscar de buena fe encuentre allí viejos amigos y todas las bellezas que desea intensamente.]

estuviera hechizado, lo lleva a cabo sin muchas dificultades. Al llegar y adentrarse en una sala aparece una bellísima mujer, iluminando la escena. Lo que experimenta Christian es la magnificencia de la naturaleza, lo cual altera todos sus sentidos:

In seinem Innern hatte sich ein Abgrund von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust aufgetan, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, das bis auf den Grund bewegt war: er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend.¹⁴⁴

Cuando la bella mujer le entrega una tablilla con piedras preciosas incrustadas, como recuerdo, desaparece al instante, dejando a Christian totalmente descontrolado, ya que no es capaz de comprender lo que acaba de ocurrir, simplemente percibe que todo en él se halla mezclado y es incapaz de controlar sus emociones. Esto recuerda la forma en la que Eckbert se encuentra el final de su narración, trastornado, ya que al presentarse la naturaleza (la anciana) y mostrarle lo ocurrido, es incapaz de conciliar los distintos planos de la realidad. De igual forma ocurre con Christian pues no sabe si lo que ha presenciado es parte de un sueño o en verdad aconteció. Opta por el sueño, pues el suceso resulta bastante singular: “Nach langem Streite mit sich selbst glaubte er endlich, ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen, nur begriff er immer nicht, wie er sich so weit in eine fremde entlegene Gegend habe verirren können.”¹⁴⁵ Y es que al extraviar el regalo de la bella mujer, se pierde el objeto que da fe de su encuentro con la naturaleza.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 68. [En su interior se agitaban una multitud de figuras y sonidos, deseos y anhelos; torrentes de armonías aladas, alegre y dolorosamente estremecían su alma, conmovida hasta lo más hondo. Percibía un mundo doloroso y esperanzado que nacía en su interior, un poderoso universo de confianza y seguridad, aunque grandes corrientes de tristeza brotaban a la vez.]

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 69. [Después de sostener una lucha en su interior, llegó a la conclusión de que aquella noche debía haber tenido un sueño, o quizá una súbita locura le había sorprendido, pues realmente no comprendía cómo había podido aventurarse en región tan desconocida y alejada.]

Se debe enfatizar que lo ocurrido en las ruinas del Runenberg, esta intensa experiencia que Christian padece, provocada por el contacto directo con la naturaleza, viene a significar el punto clave dentro de su proceso de toma de consciencia, ya que es como si la naturaleza hubiese depositado una suerte de semilla en su interior, la cual está en proceso de germinar. Sin embargo, la forma tan magnífica, poderosa y momentánea en que se muestra provoca que Christian no comprenda lo ocurrido y opte por relacionarlo con algo maligno.

Dicho descontrol se acentúa más al arribar a un pequeño pueblo, donde la gente se prepara para la celebración de una festividad, con lo que comienza a sentir culpa y miedo. Es tal la presión que siente que busca quien lo absuelva de lo ocurrido: “Er beugte sich weinend, als der Priester endlich den Segen sprach, er fühlte sich bei den heiligen Worten wie von einer unsichtbaren Gewalt durchdrungen, und das Schattenbild der Nacht in die tiefste Entfernung wie ein Gespenst hinabgerückt.”¹⁴⁶ La cotidianidad del pueblo, la vida tranquila de sus habitantes y una joven de nombre Elisabeth, hacen que Christian comience a sentir deseos por iniciar una nueva vida.

A pesar de que contrae matrimonio con dicha joven y pronto se hace padre, le resultaba difícil sepultar los sentimientos experimentados en el Runenberg. “»Nein, nicht jenes Bild bist du, welches mich einst im Traum entzückte und das ich niemals ganz vergessen kann, aber doch bin ich glücklich in deiner Nähe und selig in deinen Armen.«”¹⁴⁷ No obstante, la vida de Christian entra en una etapa de estabilidad, que dura cinco años. Mas con el arribo de un forastero (*Fremder*) se incita a que la semilla que se haya en su interior comience a

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 70. [Se inclinó llorando cuando el sacerdote dio la bendición y se sintió penetrado de un poder invisible al oír las santas palabras; y las figuras sombrías de aquella noche se alejaron como se aleja un fantasma.]

¹⁴⁷ *Ibid.* [No, no eres a imagen que me deleitaba en mis sueños y que no podía olvidar, pero ahora soy completamente feliz.]

germinar, ya que éste, al salir en dirección a las montañas, deja varias monedas de oro, cuyo resplandor despierta los sentimientos reprimidos de Christian:

ich verstehe mich selber nicht mehr, weder bei Tage noch in der Nacht läßt es mir Ruhe; seht, wie es mich jetzt wieder anblickt, daß mir der rote Glanz tief in mein Herz hineingeht! Horcht, wie es klingt, dies güldene Blut! das ruft mich, wenn ich schlafe, ich höre es, wenn Musik tönt, wenn der Wind bläst, wenn Leute auf der Gasse sprechen; scheint die Sonne, so sehe ich nur diese gelben Augen, wie es mir zublinzelt, und mir heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen will: so muß ich mich wohl nächtlicherweise aufmachen, um nur seinem Liebesdrang genugzutun, und dann fühle ich es innerlich jauchzen und frohlocken, wenn ich es mit meinen Fingern berühre, es wird vor Freuden immer röter und herrlicher; schaut nur selbst die Glut der Entzückung an!¹⁴⁸

La situación se torna compleja para Christian, pues su padre y su esposa piensan que se encuentra obsesionado por poseer el oro. Sin embargo lo que ocurre es que el brillo áureo provoca que su interior se ilumine y comience a relacionar los sucesos que experimentó en el Runenberg, como lo deja ver su esposa Elisabeth: “er spreche so irre, vorzüglich des Nachts, er träume schwer, gehe oft im Schlafe lange in der Stube herum, ohne es zu wissen, und erzähle wunderbare Dinge, vor denen sie oft schaudern müsse. [...] Immer spricht er von dem Fremden, und behauptet, daß er ihn schon sonst gekannt habe, denn dieser fremde Mann sei eigentlich ein wunderschönes Weib.”¹⁴⁹

La semilla en el interior de Christian germina y provoca un descontrol en el personaje, pues se encuentra en una etapa de transición, que concluye con la comprensión de lo ocurrido cuando arrancó la raíz al inicio del relato, se trata del lamento de la naturaleza por la pérdida de la Edad de Oro:

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 74. [no comprendo cómo, pero desde que lo tengo no puedo descansar ni de noche ni de día. ¡Mira cómo se refleja en mi corazón el brillo rojo de las monedas! ¡Escucha cómo resuena la sangre dorada! Me llama cuando duermo, lo oigo cuando suena la música, cuando sopla el viento, cuando la gente habla en las calles; si brilla el sol, veo entonces unos ojos amarillos que me deslumbran y me dicen secretamente palabras de amor al oído. Por eso tengo que levantarme por la noche para atender su amoroso afecto, y siento una alegría intensa en lo más hondo de mí ser cuando lo toco con mis dedos y se pone más rojo y más hermoso, hasta el punto que parece la brasa del entusiasmo.]

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 75. [Siempre habla del forastero y afirma que ya le conocía, pues este hombre desconocido era en realidad una hermosísima mujer]

[...] in den Pflanzen, Kräutern, Blumen und Bäumen regt und bewegt sich schmerzhaft nur eine große Wunde, sie sind der Leichnam vormaliger herrlicher Steinwelten, sie bieten unserm Auge die schrecklichste Verwesung dar. Jetzt verstehe ich es wohl, daß es dies war, was mir jene Wurzel mit ihrem tiefgeholten Ächzen sagen wollte, sie vergaß sich in ihrem Schmerze und verriet mir alles.¹⁵⁰

Es durante una nueva celebración de la cosecha que Christian se da cuenta de qué es lo que ha estado buscando, encontrarse a sí mismo y con ello logra relacionarse de manera directa y armónica con la naturaleza. La vida tranquila y común que trató de llevar como esposo y padre fue sólo una ilusión, pues el hombre, una vez estabilizado en un lugar, tiende a corromperse y degenerarse, como el agua estancada:

Wie habe ich mein Leben in einem Traume verloren!« sagte er zu sich selbst; »Jahre sind verflossen, daß ich von hier hinunterstieg, unter die Kinder hinein; die damals hier spielten, sind heute dort ernsthaft in der Kirche; ich trat auch in das Gebäude, aber heut ist Elisabeth nicht mehr ein blühendes kindliches Mädchen, ihre Jugend ist vorüber, ich kann nicht mit der Sehnsucht wie damals den Blick ihrer Augen aufsuchen: so habe ich mutwillig ein hohes ewiges Glück aus der Acht gelassen, um ein vergängliches und zeitliches zu gewinnen.¹⁵¹

Una vez que Christian toma consciencia de qué es lo que ocurre, se dirige a un bosque cercano donde se da el encuentro con una singular anciana. A primera instancia le pareció ver al forastero que se hospedara en su casa tiempo atrás, sin embargo una segunda mirada le ayuda para darse cuenta de que se trata de una viejecilla. Al saludarse, Christian percibe en ella, “zwischen den Bäumen den goldenen Schleier, den hohen Gang, den mächtigen Bau der Glieder wiederzuerkennen.”¹⁵² Cuando termina este breve reencuentro, Christian se percata de que el presente perdido en el Runenberg está junto a sus pies, la tablilla con

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 77 [en las plantas, en las hierbas, en las flores y en los árboles alienta dolorosamente la gran herida; son los restos de un cuerpo difunto de un mundo superior que existió y que se ofrece a nuestros ojos en su descomposición. Ahora comprendo perfectamente lo que me dijo aquella raíz con sus profundos lamentos; me confió su dolor y me explicó todo.]

¹⁵¹ *Ibid.* [— ¡Cómo he perdido mi vida, como si fuera un sueño! — se dijo a sí mismo — Han pasado muchos años desde que llegué aquí y me encontré a unos niños jugando, y los que entonces jugaban están aquí ahora en la iglesia; y yo entonces entré. Hoy Elisabeth ya no es una muchacha joven y bella, su juventud ha pasado; ya no puedo mirar en sus ojos con la misma nostalgia; he desatendido la verdadera felicidad eterna para correr en pos de una perecedera y efímera. —]

¹⁵² *Ibidem*, p. 78. [Tuvo la sensación de que reconocía el velo dorado, los largos pasos y hasta la corpulencia de la mujer.]

piedras preciosas brilla como aquella vez en las ruinas y de esta manera adquiere completa consciencia de sí mismo y de la naturaleza, así que sin perder más tiempo se despide de su padre y se precipita a lo profundo de las montañas, donde la mujer del bosque lo espera.

Años más tarde, Christian retorna para presentarse ante Elisabeth y su primera hija, Leonora. Su apariencia física es descrita como la de un salvaje:

Es war ein Mann in einem ganz zerrissenen Rocke, barfüßig, sein Gesicht schwarzbraun von der Sonne verbrannt, von einem langen struppigen Bart noch mehr entstellt; er trug keine Bedeckung auf dem Kopf, hatte aber von grünem Laube einen Kranz durch sein Haar geflochten, welcher sein wildes Ansehn noch seltsamer und unbegreiflicher machte.¹⁵³

Más allá de tener un aspecto andrajoso, Christian muestra que se encuentra en completa armonía con la naturaleza, por fin encontró su destino, donde la naturaleza le brinda una felicidad más allá de la opulencia y la superficialidad del mundo cotidiano.

4.3.2.1 *Der Fremde y la naturaleza*

Esta figura de *der Fremde* actúa como un instigador, una clase de hombre experimentado que incita a los jóvenes a salir de la comodidad del círculo familiar para ir en pos de sí mismos y de su destino. Lo que llama la atención es que este personaje no sólo aparece en este texto de Tieck, sino también en otras narraciones románticas de la época, como en el *Heinrich von Ofterdingen*, en la historia de Hyazinth y Rosenblütchen, la cual se encuentra en *Die Lehrlinge zu Sais*, ambos de Novalis, y en el cuento de E. T. A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*. En el primer texto de Novalis, el arribo de un extraño provoca inquietud en el joven Heinrich, pues las narraciones del forastero le producen gran

¹⁵³ *Ibidem*, p. 80. [Era un hombre con el saco medio roto, descalzo, de rostro quemado por el sol y con una barba estropajosa que lo desfiguraba. No llevaba la cabeza cubierta, pero se había tejido una corona de verde follaje y la llevaba sobre los cabellos, de modo que su aspecto parecía mucho más salvaje y extravagante. Cargaba a su espalda un saco que parecía contener algo de mucho peso. Al andar tropezó con el abeto recién cortado.]

emoción. Esto provoca en Heinrich un estado de ánimo distinto, ya que comienza a sentir la necesidad de salir del ámbito familiar. El extraño parece transmitirle una nueva idea de la vida y a través de la motivación los sueños y anhelos, lo incita a ir en busca de sí mismo y, en particular, animarlo a salir en busca de la Flor Azul. El extraño es el responsable de activar las andanzas del joven Heinrich, es quien motiva la acción al inicio de la historia.¹⁵⁴

En *Die Lehrlinge zu Sais* se encuentra la historia de Hyazinth y Rosenblütchen, un par de jóvenes enamorados que llevaban una vida normal, hasta la llegada de un forastero, por quien Hyazinth se siente extrañamente atraído. En este cuento aparece una descripción de *Der Fremde*: “Es kam ein Mann aus fremden Landen gegangen, der war erstaunlich weit gereist, hatte einen langen Bart, tiefe Augen, entsetzliche Augenbrauen, ein wunderliches Kleid mit vielen Falten und seltsame Figuren hineingewebt.”¹⁵⁵ Es el retrato de un hombre que ha recorrido distintos caminos y por ende, posee una gran experiencia. Este personaje le descubre a Hyazinth lo que ocurre en las profundidades de la tierra, y fueron tan vivas sus palabras, que Hyazinth creyó estar contemplando la escena; se podría decir que el joven quedó encantado con la narración del extraño.

Desde la perspectiva de sus padres y su amada, Hyazinth ha enfermado, ya que lo notan inquieto, mas lo que ocurre es que se ha impregnado con la idea de salir y buscar su propio destino. Antes de que el extraño se despida de Hyazinth, le regala un libro, en el que descubre a una vieja del bosque que le dice cómo aliviar su estado emocional. Así que el

¹⁵⁴ Dentro de este texto la figura del *Fremder* se presenta en varias ocasiones. Además en el capítulo V Heinrich se encuentra en un primer momento con un viejo minero, con quien charla acerca de las maravillas que se encuentran en las entrañas de la tierra. Y después, al adentrarse en lo profundo de una cueva, se conoce a un eremita que le explica, entre otras cosas, la importancia de vivir experiencias que nutran la existencia.

¹⁵⁵ Novalis: *Gesammelte Werke*, p. 180. [Un hombre llegó de países exóticos; había viajado increíblemente lejos; tenía una larga barba, ojos profundos, cejas impresionantes, y llevaba una maravillosa túnica de abundantes pliegues, toda bordada con sorprendentes figuras.] Novalis, *Los discípulos en Sais*, p.46.

joven siente la imperiosa necesidad de salir, “ich weiß nicht, wie mir ist, es drängt mich fort.”¹⁵⁶ De esta manera Hyazinth deja atrás a su familia y novia, pues lo importante es andar, ver otros lugares, nutrirse de experiencia. Pronto se da cuenta de que sus pasos lo llevan al templo de la diosa sagrada Isis. Al llegar, se dispone a levantar el velo de la diosa y con ello, develar la verdad. Cuando lo hace, la imagen que ve es la de su amada, Rosenblütchen; en otra versión no sólo ve a su amada, sino a él mismo. Así que en esta historia se puede notar claramente cómo influye la figura del extraño.

A mí parecer, en ambos casos, se trata de una irrupción, pues *der Fremde* entra en la narración de un modo totalmente inesperado, además de que se trata de una persona desconocida, sin embargo no provoca un efecto de angustia, desesperación, miedo, o siniestro; más bien opera como incitador, y en cierta forma, como un *Gelehrter*, una suerte de hombre instruido y con experiencia, que no ordena que se haga su voluntad, sino que deja al discípulo decidir la dirección de su camino.

Por su parte, en el cuento *Die Bergwerke zu Falun* de E. T. A. Hoffmann sucede algo parecido al inicio de *Der Runenberg*. De entrada se narra cómo el personaje principal, Elis Fröbom, se encuentra sumido en pensamientos y reflexiones. Al regresar de una larga travesía por el mar, se encuentra con la noticia de que su madre ha muerto, el único familiar que le quedaba. Es por ello que se encuentra sumido en una profunda tristeza. Sin embargo, la llegada de un extraño le viene a reconfortar y consolar. Así que Elis, de forma semejante a Christian, comienza a narrarle su vida, cómo es que tomó la decisión de convertirse en marinero, la desgracia de perder a su madre y el desamparo en el que se encuentra. El extraño, después de escuchar con atención las palabras del joven, le recomienda hacerse

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 181. [no sé lo que me pasa; algo me empuja, me arrastra.]

minero, dirigirse hacia las minas de Falun y dedicarse a explorar y venerar los tesoros de las profundidades. A lo que Elis responde negativamente, pues interpreta las palabras del extraño como simple codicia por el oro. Pero éste deja muy claro que no se refiere al valor que se le pueda dar en la superficie, sino al valor de todos los minerales, seres y misterios que yacen en las profundidades de la tierra. El extraño, que más adelante resulta ser el fantasma de un antiguo minero de nombre Tobern, aparece en los momentos decisivos de la narración; sus apariciones, después de presentarse la primera vez, son irrupciones que están cargadas del efecto siniestro, pues se muestra de forma amenazante y perturbadora ante Elis. Con estos relatos se hace evidente la frecuencia del uso romántico de *der Fremde*, que sirve, en la mayoría de los casos, como instigador de los personajes principales de cada narración.

Der Fremde en *Der Runenberg* tiene relación con tres personajes más, por ello no es aventurado señalar la existencia de una relación entre el extraño que Christian se encuentra en la montañas, la mujer hermosa de las ruinas Runenberg, el forastero que arriba a su casa y la anciana del bosque. A pesar de que cada uno de ellos tiene una apariencia física distinta, el vínculo que los une es Christian; además de que sus apariciones motivan el desarrollo de la historia. Entonces se presenta algo semejante a lo ocurrido en *Der blonde Eckbert* donde la naturaleza es múltiple.

La entrada del primer extraño es repentina, mas es quien escucha y da confianza a Christian, pues éste cree de alguna manera conocerlo. Esto resulta interesante, ya que al tratarse de la naturaleza personificada, puede especularse que ya antes se le hubiera presentado a Christian con otras formas, o tal vez se hubieran encontrado en algún sueño. Lo que sí es claro, es que este *Fremder* es quien lo incita a subir al Runenberg, no sin antes

mencionar que su residencia se encuentra en lo profundo de las montañas, donde únicamente él tiene permitida la entrada, señal de que se trata de un ser distinto a Christian o cualquier otro humano.

La siguiente personificación que adquiere la naturaleza es la de la bella mujer en las ruinas del Runenberg. Es tan majestuosa la forma en la que se presenta que trastorna los sentidos y emociones del joven cazador. La particularidad de este ser es su belleza: “Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören, so groß, so mächtig waren ihre Glieder, so streng ihr Gesicht, aber doch dünkte dem entzückten Jünglinge, daß er noch niemals solche Schönheit gesehen oder geahnet habe.”¹⁵⁷ Es la imagen de la naturaleza en su estado de gloria, que se demuestra con la inusual belleza y la forma en que transmite su vitalidad a todos los elementos que se hallan cerca. Es tal el impacto que causa en Christian que, después del suceso, no podrá olvidar la fuerza de sus miembros y el velo dorado que cubre su cabello, características que reconoce, más tarde, en la anciana del bosque.

Del segundo *Fremde*, el forastero, se puede decir que su llegada acelera el proceso de toma de consciencia de Christian, pues gracias a las brillantes monedas de oro que deja, provoca que los sentimientos reprimidos de éste emerjan con mayor fuerza. Además de que es el mismo Christian quien señala que hay una relación entre el forastero y la mujer de Runenberg. Por último la descripción de *die Waldweib* (la mujer del bosque) es muy parecida a la anciana en el cuento *Der blonde Eckbert*: “[...] denn die Umrisse, welche er wahrzunehmen gewöhnt, zerbrachen wie in sich selber; ein altes Weib von der äußersten Häßlichkeit kam auf ihn zu, sie war in schmutzige Lumpen gekleidet, ein zerrissenes Tuch

¹⁵⁷ Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, en *Die Märchen aus dem Phantasia – Dramen*, p. 67. [No parecía pertenecer a los mortales, tan grandes, tan poderosas parecían ser sus formas, tan duro su semblante, aunque al extasiado joven le pareció que nunca había visto tal belleza.]

hielt einige greise Haare zusammen, sie hinkte an einer Krücke.”¹⁵⁸ Resulta interesante ver la similitud en la forma de personificar a la naturaleza como una anciana de apariencia andrajosa. ¿Será, acaso, que la naturaleza guarda luto por la pérdida de la Edad de Oro?

La interacción con cada uno de estos personajes o con la naturaleza provoca cierto descontrol en Christian, pues le es difícil asimilar lo que le ocurre a lo largo del relato. Ciertamente, en algún momento pensó que lo acontecido en las ruinas tenía que ver con deseos malignos, mas el camino de entender a la naturaleza es complicado y engañoso, sin embargo, en este caso, concluye con la toma de consciencia.

4.3.3 La niñez: Marie, Zerina y Elfriede

En *Die Elfen* los personajes principales tienen la característica de ser mujeres, además de que los sucesos importantes les ocurren en una etapa de la vida humana en particular, la niñez. La infancia es una época en la que el ser humano posee inocencia y cierta apertura ante los hechos que ocurren a su alrededor, lo cual deriva en una adquisición de conocimiento sin miedos ni prejuicios. Basta con ver a un grupo de infantes jugando para percatarse de que, por lo general, son muy inquietos y traviesos, hay pocos momentos en los que se encuentren tranquilos y si esto es así, seguramente es porque ya se cansaron de tanto jugar. Además es muy común que sean muy curiosos e incluso intrépidos, y esto se debe a que no se fijan demasiado en las acciones que hacen, simplemente son espontáneos o, como diría el padre de Marie, *unbesonnen* (imprudentes). Todas estas características son

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.78. [Observó que se había equivocado, pues la silueta correspondía a una vieja mujer de aspecto horrible, vestida con asquerosos harapos y cubiertos sus cabellos grises con un pañuelo roto, y cojeando se apoyaba en una muleta.]

las que le permiten a los niños tener la apertura y sensibilidad para poder comprender la naturaleza, como la entendían los primeros románticos: múltiple y vital.

Lo anterior queda sustentado al analizar, en primer lugar, el personaje de Marie, una inquieta niña de ocho años que entra, sin darse cuenta, en el mundo de los elfos. Es descrita como vivaz y despierta, su propio amigo no puede ganarle en sus juegos. Y es precisamente durante uno de éstos cuando Marie se encuentra ante la posibilidad de entrar en el territorio prohibido. Sin pensarlo mucho se precipita en el campo de abetos y una vez dentro, se da cuenta de que no es lo que esperaba. El lugar, visto desde adentro, es maravilloso y dista completamente de lo que la gente del pueblo percibe. El punto a resaltar es que Marie no se muestra asustada o descontrolada por lo que experimenta, simplemente se dirige a una niña y la saluda:

[...] da sie aber nicht blöde war, ging sie gleich zum ersten Kinde, reichte ihm die Hand und bot ihm guten Tag. »Kommst du uns auch einmal zu besuchen?« sagte das glänzende Kind; »ich habe dich draußen rennen und springen sehn, aber vor unserm Hündchen hast du dich gefürchtet.« - »So seid ihr wohl keine Zigeuner und Spitzbuben«, sagte Marie, »wie Andres immer spricht? O freilich ist der nur dumm, und redet viel in den Tag hinein.« - »Bleib nur bei uns«, sagte die wunderbare Kleine, »es soll dir schon gefallen« - »Aber wir laufen ja in die Wette.« - »Zu ihm kommst du noch früh genug zurück. Da nimm, und iß!« - Marie aß, und fand die Früchte so süß, wie sie noch keine geschmeckt hatte, und Andres, der Wettlauf, und das Verbot ihrer Eltern waren gänzlich vergessen.¹⁵⁹

Queda claro que Marie es quien accede en el mundo de los elfos, pues su entrada es por demás abrupta. Mas lo que se debe enfatizar es su reacción ante lo inesperado, porque ella pensaba atravesar el campo de abetos corriendo para no toparse con las personas

¹⁵⁹ Ludwig Tieck, *Die Elfen*, en *Die Märchen aus dem Phantastus – Dramen*, p. 168. [pero, como no era tonta, simplemente se acercó al primer niño que vio y le tendió la mano, deseando buen día. -¿También vienes a visitarnos? -dijo la resplandeciente niña -. Te he visto correr y saltar allá afuera, pero te has asustado con nuestro perrito. -¿Así que ustedes no son ni gitanos, ni pillos, como dice Andres? ¡Oh! Desde luego él es el tonto, y ¡el día entero habla sin ton ni son! -Quédate con nosotros -dijo la maravillosa niña-, en verdad te gustará. -Pero es que estamos corriendo. -Regresarás un poco antes que él. ¡Toma y come! – Marie comió y encontró la fruta tan dulce como nunca había saboreado ninguna; y Andres, la carrera y la prohibición de sus padres, todo fue olvidado.]

desagradables, sin embargo ésta expectativa se viene abajo cuando se da cuenta que el lugar es maravillosamente hermoso. Lo fantástico queda normalizado en el momento en que Marie saluda a Zerina y se da cuenta de que la gente de ese lugar nada tiene que ver con ladrones o gitanos. Desde mi punto de vista, Marie logra tener ese acercamiento con los elfos y comprender lo que ocurre por el simple hecho de que es una niña, ya que de otra forma, si hubiera entrado como una mujer adulta, seguramente no hubiera podido conciliar las realidades y hubiera pensado que estaba loca o que se encontraba soñando o alucinando.

Una vez normalizada la entrada, Marie siente deseos de permanecer en el lugar, pues es consciente de que se encuentra en un sitio hermoso, muy diferente al que habitan los humanos: “»Nein, ich will hierbleiben«, sagte die Fremde, »denn hier ist es schön, auch finde ich hier das beste Spielzeug und dazu Erdbeeren und Kirschen, draußen ist es nicht so herrlich.«”¹⁶⁰

Cada una de las situaciones que experimenta Marie junto a Zerina le permiten comprender que ha entrado en un mundo completamente ajeno al suyo, pues las cosas son más atractivas que afuera, además de que éstas ocurren de manera muy diferente. La mayoría de los hechos le parecen extraños, incluso peligrosos, como cuando un elfo cae de un gran árbol. O también experimenta momentos graciosos, como en la galería subterránea, con los enanos: “Dann sprangen sie ungeschickt rechts und links, und griffen die rollenden Kugeln, die sich verlaufen wollten, und es geschah nicht selten, daß einer den andern im Eifer umstieß, so daß sie schwer und tölpisch zur Erde fielen. Sie machten verdrüßliche

¹⁶⁰ *Ibid.* [-No, yo quiero quedarme aquí -dijo la extraña-, porque aquí es muy bonito; también, aquí encuentro los mejores juguetes, incluso las mejores fresas y cerezas. Afuera no es tan magnífico.]

Gesichter und sahen scheel, als Marie über ihre Gebärden und Häßlichkeit lachte.”¹⁶¹ La reacción de Marie ante este suceso es de risa, más que de miedo o repulsión; simplemente encuentra divertida la torpeza de los pequeños seres.

Pero la ingenuidad de Marie ante los singulares hechos también puede ser peligrosa, ya que desconoce la forma en que éstos se presentan, ejemplo de esto es lo ocurrido en la sala de fuego, donde los seres rojos se muestran interesados por la niña humana: “Sie lachten das fremde Kind an, und begrüßten es mit verschiedenen Beugungen; aber als Marie näher gehen wollte, hielt sie Zerina plötzlich mit Gewalt zurück, und rief: »Du verbrennst dich, Mariechen, denn alles ist Feuer!«”¹⁶² Lo anterior se refuerza cuando las niñas se dirigen al límite entre los mundos, pues Marie reacciona sorprendida al darse cuenta de que no sólo el lugar posee una belleza maravillosa, sino también de que éste sea un espacio tan amplio: “»Wie kommt es nur«, fragte Marie, »daß wir hier innerhalb so weit zu gehn haben, da doch draußen der Umkreis nur so klein ist?«”¹⁶³ Aunado a esto, la multiplicidad de seres que lo habitan y la forma particular en que ocurren las cosas, provocan que vuelva a cuestionar a Zerina preguntándole quiénes son en realidad, porque algo está claro: no son ladrones ni mucho menos gitanos. La respuesta de Zerina es sencilla: “»Wir heißen Elfen«, sagte das freundliche Kind, »man spricht auch wohl in der Welt von uns, wie ich gehört habe.«”¹⁶⁴ Entonces, como lo menciona la elfa, en el mundo al que Marie pertenece, se sabe

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 170. [En seguida saltaban torpemente de un lado a otro y tomaban las esferas rodantes que iban escapándose; no era raro que, en medio de su afán, uno golpeará al otro de manera que caían al suelo, atolondrados bajo su propio peso. Ponían caras hoscas y miraban bizco cuando Marie reía ante sus gestos y fealdad.]

¹⁶² *Ibidem*, p. 172. [Miraban riendo a la niña forastera saludando con repetidas inclinaciones, pero cuando Marie quiso acercarse, Zerina la retuvo de pronto con fuerza, gritó: -¡Vas a quemarte, pequeña Marie, todo eso es fuego!]

¹⁶³ *Ibid.* [-¿Cómo es posible -preguntó Marie- que adentro tengamos que caminar tanto, si afuera el terreno es pequeño?]

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 173. [Somos elfos – dijo la alegre niña –, se habla mucho de nosotros en el mundo, como he escuchado.]

acerca de la existencia de los elfos, seguramente desde una perspectiva ficcional o irreal, seres que no existen en realidad. Sin embargo, con lo experimentado, Marie es consciente de que los elfos en realidad existen y se encuentran más cerca de lo que la gente piensa.

Como también ya he mencionado, con la llegada del Fénix, Marie debe salir del mundo de los elfos, no sin antes realizar un pacto: “»du mußt uns verlassen, [...] Nimm diesen Ring und gedenke unser, doch hüte dich, irgendwem von uns zu erzählen, sonst müssen wir diese Gegend fliehen, und alle umher, so wie du selbst, entbehren dann das Glück und die Segnung unsrer Nähe: noch einmal küsse deine Gespielin und lebe wohl.«”¹⁶⁵ La inusual joya conmemora no sólo su estancia con los elfos, sino también la promesa de no decir nada en su mundo acerca de ellos, así que debe mantener oculta su aventura, ya que si no lo hace, se perderá el bienestar de todos.

El retorno al mundo cotidiano representa para Marie la necesidad de conciliar las realidades, además de que se debe enfrentar a lo inesperado, pues ella no sabe acerca del desfase temporal entre el mundo de los humanos y el de los elfos. Al arribar a su casa, Marie no reconoce más que a su padre, desde su perspectiva extrañamente más viejo, junto a él están un desconocido joven y una mujer; la escena provoca que el narrador afirme: “war in Verwunderung, und dachte, sie sei im Traum”¹⁶⁶ Sin embargo al ser reconocida por su madre, la felicidad estalla, porque ha regresado, después de siete años, la hija que pensaban muerta. “»Sieben Jahr?« sagte Marie, und konnte sich in ihren Vorstellungen und

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 174. [Debes abandonarnos [...] Toma este anillo y piensa en nosotros, pero cuídate de hablarle a alguien acerca de nosotros pues si lo haces nos veremos obligados a abandonar esta tierra, y toda la gente de los alrededores, como también tú, carecerán de la fortuna y de las bendiciones que nuestra cercanía les otorga. Besa por última vez a tu compañera y adiós.]

¹⁶⁶ *Ibid.* [se sorprendió tanto que creía estar en un sueño.]

Erinnerungen nicht wieder zurechtfinden; »sieben ganzer Jahre?«¹⁶⁷ La explicación a este cambio se debe a que el tiempo no transcurre de la misma forma en el mundo de los elfos y en el de los humanos. Mientras Marie pasó una noche con los elfos, en el mundo de los humanos transcurrieron siete años; muestra de que se trata de dos mundos completamente distintos, mas no por ello aislados. A las preguntas de sus padres sobre dónde había estado tanto tiempo, Marie se ve en la necesidad de inventar una excusa, pues no olvida la promesa hecha a los elfos. Con una improvisada, pero bien construida, historia, Marie logra, por un lado, evitar decir dónde se encontró realmente; y por otro, normalizar su irrupción.

Como en el pueblo sólo se hablaba del retorno de la hija perdida, los duques de la región decidieron invitar a Marie para enterarse de viva voz de su historia:

[...] der alte Herr und die gnädige Frau bewunderten ihre gute Erziehung, denn sie war bescheiden, ohne verlegen zu sein, sie antwortete höflich und in guten Redensarten auf alle vorgelegten Fragen; die Furcht vor den vornehmen Menschen und ihrer Umgebung hatte sich bei ihr verloren, denn wenn sie diese Säle und Gestalten mit den Wundern und der hohen Schönheit maß, die sie bei den Elfen im heimlichen Aufenthalt gesehen hatte, so erschien ihr dieser irdische Glanz nur dunkel, die Gegenwart der Menschen fast geringe. Die jungen Herren waren vorzüglich über ihre Schönheit entzückt.¹⁶⁸

La estancia de Marie con los elfos tuvo sus consecuencias y no sólo a nivel del espacio diegético, sino también pasa de ser una vivaz e intrépida niña a una joven de singular belleza e inteligencia, lo cual ocasiona que su amigo Andres se enamore de ella y pronto contraigan matrimonio.

¹⁶⁷ *Ibid.* [-¿Siete años? preguntó Marie al no poder orientarse en sus ideas y recuerdos-. ¿Siete años enteros?]

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 176. [el anciano señor y su mujer admiraron su buena educación, pues era modesta sin ser tímida, respondía cortésmente y con buenas palabras a todas las preguntas que se le hacían; el miedo ante los nobles y ante aquellos que los rodeaban había desaparecido, pues al comparar estas salas y sus adornos con los prodigios y la elevada belleza que había visto en la estancia secreta de los elfos, este lujo terrenal le parecía opaco, y la presencia de la gente, insignificante. Los jóvenes estaban sumamente encantados con su belleza.]

Una vez casada, el rol de Marie cambia, pasa a ser la madre de una singular niña de nombre Elfriede. Una vez llegado a este punto, su personaje se estabiliza y la narración se enfoca a la relación entre la elfa Zerina y Elfriede. Sin embargo Marie es la causa de que la trama se comience a tensar hasta la conclusión del relato. Hay dos momentos antes del fin del cuento, donde se da el recuerdo de lo acontecido en el mundo de los elfos. El primer evento ocurre cuando Marie descubre que Elfriede posee una pieza de oro muy similar a la que hay en la galería del mundo de los elfos, ¿cómo tuvo acceso a una pieza del mundo maravilloso? Al no haber respuesta, el suceso no le provoca más que un sobresalto. Mas el segundo evento revela el enigma, ya que se da cuenta que Elfriede pasa el tiempo jugando y charlando con Zerina. Esta nueva irrupción viene a desestabilizar a Marie, pues sabe que se puede poner en riesgo el pacto que hizo para mantener estable la esfera de lo fantástico y lo cotidiano.

El equilibrio se pierde a causa de las frecuentes críticas y ofensas contra los gitanos, por parte de Andres, como lo hace notar el narrador: “Heftiger als je ward Andres eines Tages nach Tische und behauptete, das Gesindel müsse als landesverderblich durchaus fortgeschafft werden; da rief sie im Unwillen aus.”¹⁶⁹ Esto no lo tolera más Marie y en un momento de desesperación revela que esas personas, que la mayoría de la gente tiene por ladrones, son en realidad los benefactores de toda la región.

»Du tust den armen Leuten in der Hütte Unrecht!« [...] »Schweig, denn sie sind deine und unser aller Wohltäter!« [...] In ihrem Zorne ließ sie sich verleiten, ihm unter dem Versprechen der tiefsten Verschwiegenheit die Geschichte ihrer Jugend zu erzählen, und da er bei jedem ihrer Worte ungläubiger wurde und verhöhrend den Kopf schüttelte, nahm sie

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 180. [Un día, Andres llegó a casa a la hora de la comida más impetuoso que otras veces; llegó a afirmar que era necesario desterrar a esa chusma en virtud de que era perniciosa para la región.]

ihn bei der Hand und führte ihn in das Gemach, von wo er zu seinem Erstaunen die leuchtende Elfe mit seinem Kinde in der Laube spielen, und es lieblosen sah.¹⁷⁰

Marie comete el error de poner en evidencia a los elfos y con ello faltar a la promesa que hiciera. Pasa poco tiempo y la piedra del anillo pierde su color, señal de que todo se ha perdido. Marie experimenta un fuerte dolor por la partida de los elfos, la pérdida del contacto con la naturaleza, y al poco tiempo la muerte de su hija, que deriva en su propia muerte.

El personaje de Elfriede viene a ser la figura, junto con Zerina, que pone en peligro el equilibrio entre los elfos y los humanos. Esta niña tiene características muy peculiares, incluso la misma Marie ve en su hija un cierto parecido con los elfos:

Die kleine Elfriede zeigte bald besondere Fähigkeiten und Anlagen, denn sie lief sehr früh, und konnte alles sprechen, als sie noch kein Jahr alt war; nach einigen Jahren aber war sie so klug und sinnig, und von so wunderbarer Schönheit, daß alle Menschen sie mit Erstaunen betrachteten. [...] Elfriede hielt sich nicht gern zu andern Kindern, sondern vermied bis zur Ängstlichkeit ihre geräuschvollen Spiele, und war am liebsten allein. Dann zog sie sich in eine Ecke des Gartens zurück, und las oder arbeitete eifrig am kleinen Nähzeuge; oft sah man sie auch wie tief in sich versunken sitzen, oder daß sie in Gängen heftig auf und nieder ging und mit sich selber sprach.¹⁷¹

Se trata de una niña realmente hermosa, con una iniciativa, inteligencia y sensibilidad inusual, muy diferente a los demás niños, incluso pareciera un ser sobrenatural. Cuando la abuela Brigitte se percata de las cualidades de Elfriede, señala que ese tipo de creaturas no están hechas para este mundo, pues les resulta incómodo. Ciertamente, en un mundo donde las

¹⁷⁰ *Ibid.* [-;Eres injusto con la gente que habitan las chozas!... ¡Calla! Ellos son nuestros benefactores... En un arranque de cólera incontenible la llevó a contarle a su marido la historia de su juventud bajo la promesa de guardar el más absoluto silencio, y como se mostrara mayormente incrédulo ante sus palabras y ladeaba la cabeza haciendo más patente su escepticismo, lo condujo a la habitación desde donde acostumbraba observar a su hija y, para su sorpresa, vio a la luminosa elfa en el cobertizo jugando con ella y acariciándola.]

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 177. [La pequeña Elfriede mostró pronto capacidades y talentos especiales: caminó prematuramente y pudo hablar todo cuando aún no cumplía el primer año de edad; después de varios años era tan lista y sensata y de tan extraordinaria belleza que todos la veían con admiración... A Elfriede no le agradaba estar con los demás niños; por el contrario, evitaba, hasta el punto de parecer tímida, sus entusiastas juegos, y prefería más que nada estar a solas. Entonces se apartaba en un rincón y leía o trabajaba con ahínco en su delicada costura. Muchas veces se le veía profundamente ensimismada o bien caminar de un lado a otro, hablando excitadamente consigo misma.]

normas sociales se imponen, un ser como Elfriede, tan sensible e inocente, pronto se consume.

De ahí que no es errado pensar que este personaje se podría tomar como un elemento que resalta dentro del ámbito de lo cotidiano, como un ser que no encaja dentro de los parámetros de lo normal, por lo cual resulta sospechoso. Elfriede viene a ser el resultado de la unión entre humanos y elfos, tal parece que no es del todo humana, mas tampoco elfa. El misterio que envuelve a Elfriede se devela cuando Marie la descubre jugando con Zerina. Esa es la causa por la cual es una niña tan inteligente, sensible y despierta. Entre juegos y charlas Elfriede toma consciencia de qué es lo ocurre cuando se llega a la edad adulta: “[...], ich würde bald zu Verstande kommen, und gar nicht mehr spielen, denn ich hätte rechte Anlagen, altklug zu werden. [...] ich kann mich nicht darauf freuen, ein großes Mädchen zu werden.”¹⁷² Es decir, cuando el ser humano deja la etapa de la niñez, pierde la capacidad de creer en las cosas maravillosas, en los seres fantásticos; no es que éstos sean producto de los sueños o simples figuras de cuentos, existen, mas se debe ser sensible e inocente como un niño para poder comprender a la naturaleza y sus múltiples manifestaciones. En cambio, el adulto, la mayoría de las veces, se encierra en obligaciones y preocupaciones de carácter social, se establece en un lugar cómodo y no vuelve a salir de ahí; es como si se tratara de un proceso de domesticación. Volverse adulto es perder el vínculo de comunicación con la naturaleza.

Una vez que Marie descubre la relación de Elfriede con Zerina, comienza a sentir más respeto por su hija, y a la vez un poco de temor, pues es consciente del peligro que

¹⁷² *Ibidem*, p. 179. [...muy pronto entraré en razón y no jugaré más, pues doy claras muestras de ser una niña precoz. ¡Ay! ¡Por si fuera poco, no te volveré a ver a ti, querida Zerinita! ... no puedo alegrarme por el hecho de llegar a ser un adulto.]

representa tal relación. El amor que siente Elfriede por Zerina es recíproco; sin embargo el equilibrio se pierde, como ya lo he mencionado antes, por la incapacidad de Marie al no poder tolerar las críticas de su esposo hacia los elfos, poniéndolos en evidencia. Ante este evento Elfriede no tiene más opción que soportar la pérdida de su amiga Zerina, ver partir a los elfos y reafirmar su percepción hacia los adultos. La tristeza en la que se sumerge termina por consumirla: “Elfriede betrachtete Tag und Nacht mit der größten Sehnsucht ihre Rose und gedachte ihrer Gespielin, und so wie die Blume sich neigte und welkte, so senkte sie auch das Köpfchen, und war schon vor dem Frühlinge verschmachtet.”¹⁷³ La muerte de Elfriede no es más que el resultado de la ruptura del equilibrio del hombre con la naturaleza, al ser una niña tan apegada a ella, no resistió que la abandonara.

Dentro de este cuento la naturaleza se encuentra representada por los elfos. Dichos seres tienen un estrecho vínculo con ella, como se hace patente al ver su forma de vida y la manera en que pueden manipular ciertos procesos vegetales.¹⁷⁴ No obstante este poder de manipular las fuerzas de la naturaleza no se da de forma exagerada o mal empleada, al contrario, se da de forma armónica.

Cuando Marie entra en el mundo de los elfos, Zerina se muestra amable con ella y le muestra las maravillas de su mundo, donde expone que elfos y humanos no son seres que estén apartados, si no que viven en estrecha relación, mas sin tener contacto directo. Incluso, los elfos parecen desplegar una especie de ilusión, que hace que a los ojos de los humanos, su mundo maravilloso dé la impresión de ser un lugar desagradable, para evitar

¹⁷³ *Ibidem*, p. 183. [Elfriede, sumida en la mayor tristeza, contemplaba noche y día su rosa. Recordaba a su compañera de juegos y, a medida que se doblaba y secaba la flor, también ella iba inclinando su cabecita, hasta consumirse antes de llegar la primavera.]

¹⁷⁴ Hay dos pasajes en los que se demuestra esto, el primero cuando Zerina hace crecer un árbol de forma inmediata, y el segundo, cuando hace dos rosas que le regala a Elfriede.

un acercamiento. Seguramente los elfos saben de la caída del hombre, por ello prefieren mantenerse apartados y dejar que los humanos reencuentren el camino de la armonía.

Por ello la entrada de Marie les resulta peligrosa, ya que no pueden permitir que una niña los descubra, así que cuando se da la expulsión de la niña, hacen un pacto para armonizar la convivencia entre las dos realidades. Es tal el control que tienen los elfos de la naturaleza que, cuando su rey se aloja con ellos, el mundo de los humanos se ve beneficiado y se presenta un tiempo de prosperidad sin igual.

Pero viene a ser la irrupción de Zerina en el mundo cotidiano el punto que pondrá en peligro el equilibrio de la realidad. Ciertamente es que la intención de la elfa no es mala, simplemente busca jugar con Elfriede. Esta relación ilícita, en un principio no causa grandes problemas, lo único que provoca es que Elfriede sea una niña más sensible y despierta. Zerina tiene una particular atracción hacia los niños, les demuestra un gran amor, y se compadece de que el ser humano llegue a la edad de la razón: “»Ach, du liebes Wesen, so wie mit dir habe ich schon mit deiner Mutter gespielt, als sie klein war und uns besuchte, aber ihr Menschen wachst zu bald auf und werdet so schnell groß und vernünftig; das ist recht betrübt: bliebest du doch so lange ein Kind, wie ich!« [...] Wir wollen noch recht viel beisammen sein, solange du klein bist.”¹⁷⁵ Tal parece que convertirse en adulto significa perder la sensibilidad y apertura para estar en contacto con la naturaleza. En vez de eso se opta por adquirir medida, seriedad y atarse a compromisos sociales. Los comentarios de Zerina, en relación a la desdicha del hombre por perder la niñez, se ejemplifica perfectamente con el esposo de Marie, Andres.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 176. [-¡Mi adorada criatura! Así como contigo, jugué con tu madre cuando siendo pequeña nos visitó. Pero ustedes los humanos crecen demasiado rápido y se convierten rápidamente en gente adulta y razonable. Eso es en verdad una pena. ¡Ah, si permanecieran niños al igual que yo! [...] ¡Oh, vamos a estar juntas mucho tiempo, mientras sigas siendo una pequeña!]

Cuando Zerina se da cuenta de que Marie ha faltado a su palabra, no le queda más remedio que abandonar dolorosamente a su amiga, debe desprenderse de ella para siempre: “»Du kannst nichts dafür, geliebtes Herz, aber sie werden niemals klug, so verständig sie sich auch dünken.«”¹⁷⁶ Tal parece que los elfos saben que el hombre adulto ha perdido el vínculo con la naturaleza, su domesticación impide que sea consciente de su relación con ella. La partida de Zerina se da entre lamentos y tristezas, en la forma de un cuervo, ave de desgracia y tempestad, cuando parte hacia el abetal; donde los elfos comenzarán su partida; la pérdida de todo es inevitable.

La naturaleza es pues un ser sensible, con múltiples manifestaciones, una de ellas los elfos, cuyas capacidades, a los ojos del hombre común, parecen maravillosas. En resumen se puede decir que son la naturaleza animada, por ello pueden manipular sus fuerzas. Al ser seres sensibles, la única forma de entrar en contacto con los humanos es cuando éstos se encuentran en la etapa de la niñez. Así en este cuento se muestra cómo un par de niñas, alegres y vivaces, conviven con la naturaleza, cómo encuentran en ella una dicha sin igual y un nuevo conocimiento de la realidad, ¿tendrá, acaso, el hombre que volver a ser niño para entender a la naturaleza?

4.4 Focalización, perspectiva narrativa en los *Märchen*

Dentro de un relato, como ya lo he mencionado y ejemplificado, se encuentra una gran cantidad de información de carácter cuantitativo (configuración del espacio diegético, personajes y temporalidad en el relato), no obstante, “[...] mucho de la significación

¹⁷⁶ *Ibidem*. pág. 181 [-Tú no tienes la culpa de esto, corazón mío, pero nunca conocerán la prudencia por más inteligentes que se crean.]

depende de la *calidad* de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se somete.”¹⁷⁷ Es decir, lo narrado surge de una perspectiva particular, se trata, de un punto de vista que selecciona, restringe y matiza toda la información narrativa. Un aspecto a resaltar es que la focalización de un relato no sólo depende de lo dicho por el narrador, sino que también se deben tomar en cuenta a los personajes, a la manera en que se configura el relato (la trama) y a la interacción del lector con el texto, ya que cada uno de estos factores genera una perspectiva propia del mundo narrado.

Dado que la convergencia de las distintas perspectivas deriva en la orientación del relato, resulta significativo revisarlas, señalando desde qué punto se emite la información y qué efectos de significación producen. A pesar de que la perspectiva del relato no sólo depende de la focalización del narrador, se debe resaltar que es él quien distribuye, dosifica, ordena y matiza la mayor parte de la información que aparece en el relato. La focalización funciona como “[...] un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo.”¹⁷⁸ Éste puede ser emitido desde una determinada perspectiva, los llamados códigos de focalización hacen referencia a la posición que asume el narrador a lo largo de un relato, el más conocido recibe el nombre de narrador omnisciente. La *focalización cero* se caracteriza por la libertad absoluta que posee el narrador, aspecto que deriva en una capacidad cognitiva y espacio-temporal sin restricciones. De ahí que se trate de un narrador cuya perspectiva es clara e identificable, pues, en primer lugar despliega la información que le parece más

¹⁷⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 98.

pertinente y en el momento que él juzgue adecuado; y en segundo lugar, se toma la libertad de emitir juicios y opiniones.

Por su parte en la *focalización interna* la perspectiva del narrador se restringe y ciñe a las limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciotemporales de alguno de los personajes, “[...] el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia.”¹⁷⁹ Este es el tipo de focalización que se presenta en los tres cuentos analizados. La información narrativa se selecciona de acuerdo con la perspectiva de los personajes, con la cual se presenta un reforzamiento en la coherencia de la narración. Además de que se puede presentar la alternancia narrativa, al estar las perspectivas del narrador y personajes al mismo nivel. El uso de la analepsis, en los dos primeros cuentos analizados, ejemplifica de manera clara cómo se presenta la polifonía narrativa, interacción entre la perspectiva del narrador y la de los personajes, lo que provoca que la narración sea más dinámica.

Por último, existe la focalización externa, donde el foco se encuentra en un algún punto externo y, en consecuencia, la perspectiva del narrador no se puede empalmar con la de algún personaje. Entonces mucha de la información se haya restringida, pues no se puede acceder a ella, así que tiene que ser inferida por la acción y el diálogo de los personajes.

También lo articulado o pensado por los personajes genera una perspectiva más, la cual manifiesta de forma más directa su percepción de los sucesos. Se trata de organizar la perspectiva en torno a lo pensado y/o dicho por los personajes, con lo cual se presenta una restricción espaciotemporal y perceptual, así como ideológica de los acontecimientos. Dicha focalización puede presentarse de dos maneras, la primera inserta en el discurso

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 99.

narrativo y la segunda en el discurso directo y el diálogo (acción en proceso). En ambos casos se debe recordar que son perspectivas cuya percepción se halla restringida, es decir, no se va más allá de lo que la capacidad del personaje permita entender, es decir, se trata de un punto de vista más acerca de lo narrado.

Igual de importante es la forma en la que se teje la trama del relato, ya que una narración no presenta los sucesos al azar, sino que éstos siguen un ordenamiento coherente. “El desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación nos estaría proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador, aunque no necesariamente.”¹⁸⁰ Cuando las perspectivas del narrador, personajes y trama se presentan de forma coherente y son semejantes, se muestra una perspectiva narrativa que es fácilmente reconocible. No obstante, cuando la focalización de alguno de los factores antes mencionados dista de las demás, se produce un contraste que puede ser catalogado como una carencia de percepción, ya que, seguramente, se halla restringida su perspectiva.

Quien hace que el texto se “actualice” y adquiera significado es el lector. La perspectiva de éste tiende a ser muy dinámica, ya que durante el acto de lectura procesa y sintetiza la información narrativa, además de hacer converger a las otras perspectivas para unirlas con la suya y dar sentido al texto. Se debe señalar que el lector no puede omitir, durante la lectura, su perspectiva particular sobre el mundo, ni su bagaje cultural, pues se acerca al texto con una identidad cultural definida. Por ello leer es una actividad compleja, no sólo se trata de reproducir el texto, sino también de mediar la información que se presenta para dar sentido al relato, un sentido parcial. Y es esta particularidad la que, al momento de sintetizar las distintas perspectivas textuales, permite que el texto adquiera múltiples

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 121.

significados, de ahí la riqueza y complejidad que presenta cada texto, pues tiene múltiples actualizaciones.

Mi propuesta de análisis busca dar lectura a los *Märchen* de Tieck, situando una perspectiva que permita reflejar la concepción de la naturaleza en el *Frühromantik* y cómo ésta propicia el surgimiento de lo fantástico romántico. De acuerdo con la estrecha relación entre la naturaleza y el suceso fantástico trataré de señalar cuál es el efecto principal que producen las distintas perspectivas en cada narración.

4.4.1 *Der blonde Eckbert*, lo *Unheimliche* como efecto aniquilador

Como ya lo he mencionado, la voz narrativa principal en este relato se presenta como una focalización interna, ya que el narrador únicamente da información de acuerdo con los conocimientos de los personajes. Al ubicar el relato en un espacio real (Harz), la historia se carga de verosimilitud, con lo que al presentarse los sucesos fantásticos resaltan sobremanera. Con este escenario de marco, la trama se teje a partir de la información que vierte el narrador sobre el matrimonio de Eckbert y Bertha. La forma en que los describe no revela que tengan alguna característica en particular, que explique el por qué viven de forma aislada, incluso trata de darle coherencia a esto al mencionar: “[...] nur klagten sie gewöhnlich darüber, daß der Himmel ihre Ehe mit keinen Kindern segnen wolle.”¹⁸¹ De esta forma se puede apreciar cómo el narrador busca dar sentido al comportamiento de los personajes, lo cual provoca, al ir avanzando la historia, que la trama se vaya tensando; ya que esta información contrasta con los hechos que en verdad explican su comportamiento.

¹⁸¹ Ludwig Tieck, *Der blonde Eckbert*, en *Die Märchen aus dem Phantastus – Dramen*, p.9. [de lo único que se quejaban era de que el cielo no quisiera bendecir su unión con un hijo.]

La figura que viene a motivar la historia es Walther (la naturaleza), ya que logra, de la manera más sutil, ganarse la confianza de Eckbert y con ello acceder a la parte oculta del matrimonio. Lo importante es que no se menciona algo que pudiera advertir lo que, una vez finalizada la narración de Bertha, provocaría. Y mucho menos se dan indicios de la relación que tiene éste con la anciana del bosque y con Hugo. Lo que provoca que se dé un efecto de lo *Unheimliche* contundente e insoportable.

La entrada de Bertha como narradora provoca que la voz narrativa principal se repliegue. Como se ha visto, Bertha cuenta la forma en que logró ingresar al mundo fantástico y convivir con la anciana y sus animales por un periodo de seis años. Lo que resalta es que a pesar de dicho tiempo, Bertha no logra recordar el nombre del can. Mas en este punto quiero señalar algo que resulta importante, ya que Bertha menciona en un par de ocasiones que la anciana presenta cierta inestabilidad física, su rostro en particular. Si regresamos a la parte donde Bertha describe a la anciana,¹⁸² se advierte que la extraña mujer porta una gorra que cubre buena parte de su rostro, y es que éste, desde la perspectiva de Bertha, se mueve de manera graciosa, como si la anciana estuviera haciendo muecas.¹⁸³ Estos gestos faciales de la anciana muestran una inestabilidad física; es decir, gracias a la perspectiva de Bertha se puede señalar que la apariencia de la anciana no es estable. Y si ahora se toma en cuenta que ella es la personificación de la naturaleza, entonces se refuerza la idea de que ésta es un ser múltiple, que puede adquirir y presentarse en cualquier forma.

¹⁸² Véase nota 121 en la p. 93.

¹⁸³ “bei jedem Schritte verzog sie ihr Gesicht so, daß ich im Anfange darüber lachen mußte.” – “Indem ich sie so betrachtete, überließ mich mancher Schauer: denn ihr Gesicht war in einer ewigen Bewegung, indem sie dazu wie vor Alter mit dem Kopfe schüttelte, so daß ich durchaus nicht wissen konnte, wie ihr eigentliches Aussehn beschaffen war.” *Ibidem*, p. 13. [a cada paso fruncía el rostro de tal modo que al principio no pude dejar de reír. Mientras la contemplaba fui presa de un cierto temor; pues su rostro estaba en continuo movimiento. Parecía como si a causa de su avanzada edad su cabeza no pudiera estar en reposo; de modo que no podía saber cuál era su verdadera apariencia.]

En el momento en que la voz narrativa retoma el relato, lo hace para tensar la trama de forma excepcional, ya que le permite decir a Walther el nombre olvidado del perro de la anciana, *Strohman*. La trama se tensa aun más con el inexplicable estado de salud de Bertha, este punto álgido parece llegar a una resolución con el asesinato de Walther, mas no sucede así, ya que al morir éste lo hace también Bertha; y así se incrementa la tensión de la trama.

Después de estos sucesos, la narración vuelve a entrar en un corto período de estabilización, donde se narra cómo Eckbert se sobrepone del asesinato de su amigo y de la rara y repentina muerte de su esposa. Desde la perspectiva de Eckbert la forma en que se fueron dando los hechos parece muy extraña, un verdadero misterio. Para distraerse comienza a frecuentar lugares concurridos, donde se encuentra con el joven Hugo.

El narrador vuelve a tensar el relato al momento de mostrar que Hugo es también Walther. Con esto Eckbert se descontrola totalmente, pues ve la imagen de su amigo asesinado. Se puede resumir la perspectiva de Eckbert como la incapacidad de conciliar los distintos planos de la naturaleza. La trama termina con una tensión tremenda ya que se presenta a los ojos de Eckbert la anciana del bosque, dicho encuentro termina por trastornarlo totalmente. La forma en que el narrador presenta los hechos provoca un incremento en la tensión de la trama, lo cual potencializa el efecto siniestro, dotándolo de una contundencia terrible.

El lector encuentra en *Der blonde Eckbert* un relato bien estructurado, donde el papel del narrador es importante para la generación y la contundencia de lo *Unheimliche*. Ahora bien, si además se apoya en la perspectiva propuesta puede hacer una lectura coherente y

ordenada de este relato, ya que como base para el estudio de lo fantástico romántico he sugerido relacionarlo con la concepción de la naturaleza que se tenía en el *Frühromantik*. La personificación de ésta en la anciana del bosque, principalmente, viene a mostrar una naturaleza amable, bienhechora y protectora. La traición de Bertha rompe con cierto equilibrio que debe recuperarse, la naturaleza tiene una necesidad de restituirse, para lo cual adquiere formas distintas, que se muestran sutilmente, para engañar, acorralar y castigar a los personajes.

4.4.2 *Der Runenberg*, oposición de perspectivas

En esta narración, la información presentada y la perspectiva que asume la voz narrativa se ciñen a la percepción de los personajes. Sin embargo, en la segunda mitad del relato se hace evidente una oposición de perspectivas; de un lado la de Christian, y de otro la de su padre y esposa, apoyada por el narrador.

En un principio la focalización de la voz narrativa se posiciona para dar cuenta del estado de ánimo meditabundo y solitario en el que se encuentra Christian, situación que se ve motivada por la entrada en escena de *Der Fremde*, ya que impulsa al joven a ascender el Runenberg. Una vez ahí se da la interacción repentina y directa con la naturaleza, personificada por una bella mujer. Dicho suceso desequilibra la percepción de la realidad de Christian, provocando un estado de descontrol que se acentúa con la llegada a un tranquilo pueblo, lo que provoca que su perspectiva cambie y piense que lo experimentado en las montañas tiene que ver con deseos malignos o con algún tipo de tentación, por lo que corre a pedir perdón a Dios. Esta perspectiva de culpa y de temor por lo ocurrido en las montañas se mantendrá como la focalización principal en esta parte del relato, ejemplo de

ello es cuando Christian se reencuentra con su padre, ya que éste dice: “»Laß uns gehen, daß wir die Schatten des Gebirges bald aus den Augen verlieren, mir ist immer noch weh ums Herz von den steilen wilden Gestalten, von dem gräßlichen Geklüft, von den schluchzenden Wasserbächen; laß uns das gute, fromme, ebene Land besuchen.«”¹⁸⁴

La etapa de estabilización focal se rompe con la llegada del forastero, quien motiva el despertar de los sentimientos reprimidos de Christian, como lo demuestran la perspectiva de Elisabeth, pues su esposo habla de algo completamente absurdo: la relación entre el forastero con una hermosa mujer. Lo anterior se refuerza con la perspectiva del padre, pues piensa que su hijo se encuentra obsesionado por poseer oro y riquezas, como consecuencia de haber estado en las montañas: “Immer hättest du dich vor dem Anblick des Gebirges hüten und bewahren müssen, und so dachte ich dich auch zu erziehen, aber es hat nicht sein sollen. Deine Demut, deine Ruhe, dein kindlicher Sinn ist von Trotz, Wildheit und Übermut verschüttet.«”¹⁸⁵

Sin embargo, al germinar la semilla de la naturaleza, la perspectiva de Christian cambia. La sensibilidad que logró obtener en las montañas le permite ponerse en contacto con la naturaleza y saber acerca de la pérdida de la Edad de Oro. Es en ese momento cuando reflexiona acerca de su vida como esposo y padre de familia, percatándose de que al encerrarse en un ambiente doméstico y cómodo, ha renunciado a su destino. Así que, después de reencontrarse con la naturaleza (la mujer del bosque), toma la decisión de unirse a ella para vivir, por fin, en armonía y amor.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 72. [Vayámonos, y que las sombras de las montañas desaparezcan ante nuestros ojos, pues me causan una impresión dolorosa las escarpadas laderas, los horribles precipicios, las cascadas que se despeñan; vayamos hacia la llanura, buena, tranquila y sencilla.]

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 75. [Tenías que haberte precavido siempre de las montañas, y con esta intención te crié, pero ha sido en vano. Tu humildad, tu paz, tu espíritu infantil, han sido vencidos por la obstinación, la ferocidad y la soberbia.]

No obstante, a los ojos de su padre y esposa, lo que padece Christian tiene que ver con la locura, más que con una toma de consciencia. Es en la conclusión del relato donde el narrador refuerza esta perspectiva ya que, cuando Christian retorna de la región subterránea, lo focaliza con la apariencia de un salvaje, y concluye el relato con las siguiente frase: “Der Unglückliche ward aber seitdem nicht wieder gesehen.”¹⁸⁶ Con lo cual, las perspectivas de los personajes y el narrador se hallan en oposición.

Desde el punto de vista del lector, me parece que la disonancia en las perspectivas del relato se presta para enriquecer el diálogo entre el texto y el lector. Y esto se puede ver en el comentario que emitió Henrik Steffens acerca del cuento, relacionando la actitud de Christian con la atracción demoniaca por poseer los tesoros de una montaña.¹⁸⁷ Seguramente Steffens se dejó llevar por la focalización del narrador. Pero si abordamos el texto desde la perspectiva que he propuesto, se hace patente que Christian comienza con un estado introspectivo que se desarrolla en un largo proceso que termina cuando toma consciencia de lo que es la naturaleza. Ciertamente, la referencia al mundo subterráneo puede relacionarse con el infierno. Mas, a mi parecer, el descenso a lo profundo de la tierra es una analogía del repliegue hacia el interior del sujeto.

4.4.3 *Die Elfen*, entre lo maravilloso y lo fantástico romántico

Como en las narraciones anteriores, la perspectiva de la voz narrativa de este *Märchen* no informa más de lo que saben los personajes, el foco se posiciona de acuerdo con las percepciones de éstos (focalización interna). De acuerdo con lo expuesto en el apartado del

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 81. [No se volvió a ver al desgraciado, nunca más.]

¹⁸⁷ Véase nota 74

espacio diegético, este relato configura desde el inicio dos escenarios con características opuestas, de un lado un ambiente tranquilo donde vive Marie y sus padres, y de otro un entorno que parece desagradable y peligroso. De esta manera la narración, por medio de los personajes y el narrador, marca perfectamente la existencia de dos espacios contrastantes, necesarios para que surja lo fantástico romántico. Sin embargo, esta focalización es parcial, ya que el área que se tiene por peligrosa, es en realidad un mundo maravilloso.

Una vez pasada la introducción del relato, la trama comienza a tensarse cuando Marie irrumpe en el mundo de los elfos. A partir de ese instante y hasta que sea expulsada, el narrador posiciona su perspectiva en la focalización de los elfos, ya que en varias ocasiones nombra a Marie como *das fremde Kind* (la niña extraña), mientras que a los elfos los focaliza como seres luminosos o resplandecientes (*Glanz*); además de que durante todo el recorrido no hace ningún comentario de sorpresa o asombro.

Los seres y objetos del mundo de los elfos son de una belleza que demuestra no pertenecer a la esfera de lo cotidiano. Realmente son seres y piezas dignas de observar y maravillarse con ellas, lo que hace que el entorno sea maravilloso. Esto provocaría que se piense que el relato también lo es. Incluso la forma en la que la frontera se halla abierta, propicia que esta percepción cobre más sentido. Sin embargo con la expulsión de Marie del mundo de los elfos, el relato toma otra dirección. Esto coloca un punto de tensión, que viene a ser clave para que se efectúe la pérdida del equilibrio y lo que pudiera ser maravilloso, termine siendo fantástico romántico.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Además habría que recordar lo dicho por Mery Erdal Jordan, donde señala que lo fantástico romántico se halla muy cerca de lo maravilloso.

El retorno de Marie viene a significar otro momento en que la trama se torna compleja, pues el desfase temporal que experimenta la desconcierta. Después de esto, el relato se normaliza al igual que la trama. Elfriede es quien vuelve a tensar la narración. La relación entre ella y la elfa Zerina viene a poner la estabilidad de todo en un punto crítico, me refiero a que el equilibrio entre los dos mundos se pone en juego. La resolución de la trama es contundente, no hay vuelta de hoja: trágicamente Marie no pudo conciliar las dos realidades, con lo que todo termina perdiéndose, lo que se enfatiza con las muertes de las protagonistas.

La transgresión en este relato, la entrada de Marie al mundo de los elfos, tiene algo de particular, pues se da la comprensión de los distintos niveles que tiene la naturaleza: de un lado los elfos, que representan la vitalidad y la fuerza; y del otro, el mundo cotidiano, habitado por los hombres. A mi parecer este nivel de entendimiento se da por la sencilla razón de que Marie es una niña, alguien que no se encuentra tan aprisionada por las normas sociales, alguien que es libre y que tiene mucha sensibilidad. Todo lo que le ocurre, en compañía de Zerina, por muy extraordinario que le parezca, lo asimila sin problemas, y con ello, logra normalizar los efectos de miedo, angustia, o las explicaciones de locura o delirio, que pueden surgir como resultado de la irrupción.

Me parece que en esta narración queda perfectamente ejemplificada la mayoría de las características de lo fantástico romántico, ante todo las ideas de irrupción y límite, así como el debilitamiento de la frontera, lo que permite que lo cotidiano irrumpa en lo fantástico y viceversa. No niego la carga de lo maravilloso que existe en el relato, mas si se presta atención a la forma tan contundente del final, se podrá apreciar que se da la transición a lo fantástico romántico.

Conclusiones

Como se ha visto, el romanticismo es un movimiento intelectual múltiple y complejo, lleno de matices, de ahí que encontrar una definición que lo abarque completamente es una empresa demasiado arriesgada. No obstante si se hace un rastreo de sus ideas básicas: poesía, naturaleza e imaginación, se puede lograr un acercamiento crítico a alguna de sus múltiples etapas y manifestaciones para observar el desarrollo de las mismas.

La poesía para la mayoría de los románticos se concibe como el medio que permite acceder a una realidad superior. Esto se debe, principalmente, a su idea de naturaleza, ya que para ellos, no se concebía como simple materia inerte y homogénea que obedecía un grupo de leyes físicas, sino como un complejo organismo, un ser en desarrollo y que se manifiesta de múltiples formas. La manera de acercarse y entender a la naturaleza es por medio de la poesía, ya que es capaz de crear un lenguaje que la decodifique y así acceder a nuevos planos de conocimiento. El proceso para entrar en contacto con la naturaleza inicia con un movimiento hacia el interior del sujeto, se trata de fijarse en sí mismo, de replegarse a la parte más íntima y desconocida del “yo”, ahí donde habitan, dormidas, las claves para relacionarnos con el universo. Este repliegue provoca que la sensualidad y la sensibilidad despierten para verse y desarrollarse en la imaginación, que es la principal herramienta de creación artística.

Por ello el romanticismo se presenta como un movimiento que valora la expresividad, la individualidad y la espontaneidad, en contraste con el neoclasicismo, donde la producción artística seguía reglas y modelos predeterminados. Para el romántico, el arte neoclásico modula la expresividad, ya que en él los sentimientos se encuentran controlados, pues todo

se halla regido por pensamientos racionales. Con el uso de la razón se buscaba acceder al verdadero conocimiento y a la homogenización del hombre y sus actividades. Se pretendía que la razón delimitara y controlara las actividades humanas, con lo que el arte no fue la excepción.

Los prerrománticos, al revalorar las tradiciones nacionales y el genio, mostraron una fuerte oposición a los dogmas estéticos neoclásicos. En Alemania, los autores del *Sturm und Drang* ofrecieron una nueva forma de creación artística, más expresiva y liberada de reglas sociales. Goethe, con sus textos *Die Leiden des jungen Werthers* y *Wilhelm Meister*; y Schiller, con el drama *Die Räuber*, se convirtieron en el ejemplo a seguir para los jóvenes románticos por su tono crítico y rebelde, por una nueva sensibilidad ante la naturaleza y por el empleo de sentimientos desbordados.

Jena es el lugar donde surge el primer grupo romántico, ahí se gestó un programa que buscaba, con base en el estudio de las obras literarias del pasado, revitalizar la poesía, llenándola de expresividad, sensibilidad y originalidad. Además, con la ayuda del idealismo alemán, desarrollado por Fichte y Novalis, y la filosofía de la naturaleza de Schelling, se dio forma a las ideas y postulados del grupo. Los hermanos Schlegel se dedicaron a afianzar y difundir el romanticismo a través de la publicación *Athenäum*. Junto a ellos se congregó un grupo de jóvenes poetas unidos no sólo por el desarrollo de una poesía personal y un aprecio por el arte, sino también por una profunda amistad. El así llamado “Círculo de Jena” vino a amalgamar y a desarrollar las ideas que dieron origen al romanticismo. No pasó mucho tiempo para que este movimiento llegara a otros grupos literarios en Alemania, para después propagarse en Inglaterra y Francia, y más tarde a la mayoría de países europeos.

En oposición a la visión mecanicista de la naturaleza, donde las matemáticas y la física, con base en sus leyes universales, buscaban la comprensión del universo, con el romanticismo surge paulatinamente una filosofía de la naturaleza basada principalmente en las ideas renacentistas de la naturaleza, que conciben al universo como un ser orgánico, cuyas partes se encuentran relacionadas entre sí y en completa armonía. Así dicha filosofía de la naturaleza intentó unir la religión, la ciencia, la filosofía y el arte en un mismo haz, eliminando los planos antinómicos y desarrollando una nueva forma de conocimiento. Es precisamente durante el *Frühromantik* cuando se da la concretización de lo fantástico y como se ha visto, de lo fantástico romántico, ya que se encuentra estrechamente relacionado con su concepción de la naturaleza.

Lo fantástico tiene que ver con la irrupción de un elemento sobrenatural en el ámbito de lo cotidiano. Esto supone la configuración, por un lado de una realidad cotidiana, reconocible por el lector, y por otro lado la existencia de un ámbito alterno. La interacción entre ellos, provocada por la entrada de un elemento ajeno a alguna de ellas, provoca una transgresión y un desequilibrio en su coherencia interna. De ahí que se plantee la idea de límite o frontera, que es el borde que divide el mundo cotidiano con el exterior. Esta transgresión de la frontera provoca un efecto que en la mayoría de los casos tiene que ver con lo siniestro. Mas en lo fantástico romántico, influenciado por la filosofía de la naturaleza, donde "*eins in allem und alles im Einen*",¹⁸⁹ la frontera se halla debilitada (accesible), así que hay más interacción entre la esfera de lo cotidiano y la esfera de lo sobrenatural.

¹⁸⁹ Novalis, *Gesammelte Werke*, p.73. [uno está en todo y todo está en uno.] * La traducción es mía.

En el cuento *Der blonde Eckbert* se puede ver cómo la generación del espacio diegético realza la importancia de la naturaleza, como queda demostrado al posicionar la historia en un lugar real, la región alemana del Harz. Además es evidente la forma en que el personaje de Bertha, durante su *seltsame Geschichte*, señala la frontera entre dos espacios, y la irrupción a una especie de paraíso. La etapa de estabilización en este lugar dura lo que la niñez del personaje, pues una vez pasando esta etapa se deja corromper y traiciona a la naturaleza. Sin embargo, para la naturaleza no hay fronteras y castiga a los personajes de forma sutil y efectiva.

Con *Der Runenberg* se aprecia una configuración del espacio diegético que también privilegia los espacios naturales, y en particular el contraste que hay entre las montañas y la planicie. Los vestigios de la Edad de Oro se encuentran precisamente en la cima del Runenberg, donde la naturaleza se hace presente para depositar su semilla en el interior del joven Christian, quien debe pasar por un largo proceso de entendimiento, como si se tratara de entender las runas de una antigua inscripción que habla acerca de su destino. A pesar de que no abunda información sobre la región subterránea, que en este caso funge como el espacio fantástico, hay detalles que permiten aseverar que ésta se trata de un lugar inaccesible, mas gracias a la información del primer *Fremder* y la posterior entrada de Christian, casi al terminar el relato, se puede decir que su frontera se halla abierta.

El mejor ejemplo que muestra el debilitamiento del límite entre los mundos se encuentra en *Die Elfen*, ya que es clara la forma en que se despliegan las descripciones del espacio diegético para generar dos ambientes opuestos, los cuales se hayan delimitados por un río, que en este caso señala el límite. Y es gracias al atrevimiento de la pequeña Marie que se percibe la apertura en la frontera, ya que logra, sin problemas, entrar en el mundo

maravilloso de los elfos. Después de convivir una noche con estos seres, la niña retorna sin problemas al mundo cotidiano, no sin antes realizar un pacto para mantener el equilibrio de la realidad.

La alianza secreta entre elfos y humanos viene a demostrar la forma en que, si se está en armonía con la naturaleza, el ser humano puede alcanzar prosperidad y dicha, como lo demuestra la configuración del espacio diegético cotidiano, donde todo se carga de alegría, color y bienestar. Mas dicho estado dura poco, ya que la irrupción de Zerina, muestra de que la frontera entre los mundos no es tan fuerte, provoca que Marie termine con develar la existencia de los elfos, con lo que falta a su palabra y, como consecuencia, se da el deterioro total del espacio diegético. La contundencia con la que termina el relato permite que la carga de lo maravilloso se atenúe y deje el paso a la aparición de lo fantástico romántico.

En resumen, hay que señalar que en cada uno de estos tres cuentos la frontera entre el mundo cotidiano y lo sobrenatural es porosa, de ahí que se dé el surgimiento de lo fantástico romántico. La apertura de la frontera provoca la interacción entre elementos cotidianos y fantásticos, por lo cual las irrupciones se presentan en cualquiera de los dos ámbitos. El efecto de estas transgresiones por lo general se normaliza y permite la convivencia entre las dos realidades, mas llega un momento en que puede presentarse, con variada intensidad, el efecto *Unheimliche*. Cada uno de estos tres *Märchen* permiten apreciar la forma en la que se puede dar lo fantástico romántico, el factor clave para ello es la naturaleza, pues si se deja de lado la importancia de su configuración, no se podrían apreciar los contrastes, los límites y las irrupciones.

Der blonde Eckbert muestra que lo fantástico romántico puede presentarse a manera de lección, como una muestra de que los hombres son corruptos, que emplean mal su libertad y, tal vez lo más grave, que no son conscientes de que son parte de la naturaleza. El personaje de Eckbert se describe y actúa con inseguridad, miedo, además de experimentar un fuerte sentimiento de soledad. Todas estas características son aprovechadas sutilmente por las personificaciones de la naturaleza para acorralarlo y llevarlo a un trastorno total. En el caso de Bertha puede apreciarse que la niñez es la etapa del ser humano en que se puede estar más cerca de la naturaleza e interactuar en completa armonía con ella, sin embargo, al crecer y alcanzar la edad de la razón, el vínculo se pierde, provocando que se atente en su contra. Así la naturaleza, representada por una singular anciana, debe restituir el daño, presentándose a cada uno de los personajes en forma amigable para así ganar su confianza y después actuar en forma siniestra. El punto clave para la contundencia de la historia es la forma en que se da el efecto siniestro, provocado por el nombre *Strohman*, pues hace que la trama se tense cada vez más hasta el final. Además de que lo *Unheimliche*, al estar potencializado con la multiplicidad de la naturaleza, se convierte en un efecto contundente.

Por su parte, *Der Runenberg* muestra cómo el hombre puede llegar a comprender y a unirse, de manera armónica, con la naturaleza. Dicho entendimiento parte de la introspección del personaje, lo que es replegarse y fijarse en sí mismo, como lo ejemplifica la forma en la que Christian sondea su ser para permitirle, sin darse cuenta de ello, comunicarse con la naturaleza. Alcanzar dicho estado de consciencia permite entender la estrecha relación que se tiene con la naturaleza, y al hacerlo, seguramente, se accede a otro tipo de conocimiento y a un nuevo estilo de vida.

La figura de *Der Fremde*, otra forma en la que puede personalizarse la naturaleza, es de suma importancia para la motivación del relato, pues se presenta para ayudar a Christian en su proceso de toma de consciencia. Además la naturaleza se presenta en dos formas femeninas más, la primera con la apariencia de una bellísima mujer y la segunda como una anciana, muy parecida a la de *Der blonde Eckbert*. Y esto viene a ratificar uno de los atributos de la naturaleza en la concepción del *Frühromantik*, como un organismo múltiple.

Por último hay que señalar la forma en que el texto configura la historia, pues el contraste de las perspectivas provoca que el relato pueda ser abordado desde diferentes ángulos, por lo cual habría que buscar la forma de seguir enriqueciendo el diálogo con él y poder acceder a nuevas interpretaciones.

Por su parte en *Die Elfen* la niñez juega el rol principal, como ha quedado demostrado al analizar los personajes de Marie, Zerina y Elfriede. El grado de inocencia, sensibilidad y apertura de dicha etapa vienen a significar el medio por el cual se puede entrar en contacto con la naturaleza. Ciertamente es que el ser humano no puede permanecer eternamente con la edad de ocho años, mas sí se puede ser menos adulto; es decir menos estricto y atado a las instituciones. Para ello, tal vez, habría que revalorar las características de la niñez para redescubrir que somos parte de la naturaleza.

Las observaciones realizadas en este trabajo, desde la base teórica hasta los análisis de los cuentos, deben ser contrastadas con otros textos literarios de la época y estudios críticos para ponerlos a prueba, y con ello enriquecer aún más el estudio y la divulgación de lo fantástico romántico.

Bibliografía

- ABRAMS, Meyer H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, traducción de Gregorio Araoz, Buenos Aires: Nova, 1962.
- BARRIOS Manuel, “Nietzsche y el retorno romántico a la Naturaleza”, *Nietzsche y el Romanticismo, Estudios Nietzsche*, número 5, España: SEDEN 2005.
- BEGUIN, Alfred, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, México: FCE, 1996.
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, edición de Henry Hardy, traducción de Silvia Marín, Madrid: Taurus, 2000.
- BOTTON, Flora Burla, *Los juegos fantásticos*, México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003, (colección Opúsculos)
- BRAVO, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite*, México: UNAM, 1988.
- BRION, Marcel, *La Alemania romántica: Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck*, Barcelona: Barral, 1971.
- CASTEIN, Hanne, *Ludwig Tieck, Der blonde Eckbert, Der Runenberg*, Stuttgart: Reclam, 1987.
- FARINELLI, Arturo, *El romanticismo en Alemania*, traducción de V. Piñera y C. Coldaroli, Buenos Aires: Argos, 1948.

FREUD, Sigmund, *El hombre de la Arena, precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, traducción de Carmen Bravo-Villasante y L. López Ballesteros y de Torres, Palma de Mallorca: Torre de viento, 2001.

GODEN VON AESCH, Alexander, *El Romanticismo alemán y las ciencias naturales*, traducción del inglés por Lise Teresa M. de Brugger, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

HEINE, Heinrich, *La escuela romántica*, traducción, introducción y notas de Román Setton, Buenos Aires: Biblos, 2007.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Cuentos*, traducción de C. Gallardo de Mesa, Madrid: Espasa-Calpe, 1940.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, traducción y prólogo de Jesús Munárriz, España: Hiperión, 2005.

JORDAN, Mery Erdal, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main: Vervuert/Iberoamericana, 1998.

LEIBNIZ, *Monadología*, traducción, prólogo y notas de Manuel Fuentes Benot, Buenos Aires: Aguilar, 1972.

LOVEJOY, Arthur, *La gran cadena del ser*, traducción del inglés Antonio Desmonts, Barcelona: Icaria, 1983.

NOVALIS, *Gesammelte Werke*, Jürgen, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

—————, *Himnos a la noche, Enrique de Ofterdingen*, traducción de Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra, 1998.

—————, *Los discípulos en Sais*, edición de Félix de Azúa, Madrid: Hiperión, 1976.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México: Siglo XIX / UNAM, 1998.

SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, traducción de Juan José Utrilla, México: FCE, 1989.

SCHLEGEL, Friedrich, *Conversación sobre la poesía*, traducción, prólogo y notas de Laura S. Carugatti y Sandra Giron, Buenos Aires: Biblos, 2005.

STAROBINSKI, Jean, «Jalones para una historia del concepto de imaginación» en *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*, Madrid: Taurus, 1974.

Schüler Duden, Die Literatur, Mannheim: 1989.

TIECK, Ludwig, *Die Märchen aus dem Phantasmus – Dramen*, München: Winkler-Verlag, 1964.

—————, *El blondo Eckbert, y El gato con botas*, traducción de Marianne O. de Bopp y Eduardo Garcia Maynez, estudio preliminar de Marianne O. de Bopp, Mexico: UNAM, 1965.

—————, *El Runenberg; seguido de el rubio Eckbert*, traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante, Barcelona : J. J. de Olañeta, 1987. (Erase una vez- biblioteca de cuentos maravillosos)

—————, *Lo superfluo y otros cuentos*, traducción de José M. Minués, Madrid: Alfaguara, 1987.

TIEGHEM, Paul Van, *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*, traducción y notas de José Almoina. México: UTEHA, 1958.

TODOROV, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, traducción de José Sánchez Lecuna, Barcelona; México: Paidós, 1991.

—————, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, segunda edición, 1974.

—————, *Teorías del símbolo*, traducción de Francisco Rivera, Caracas: Monte Ávila, 1993.

TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1989 (vol. 1)

WELLEK, Rene, *Historia literaria problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 1983.

ZWEIG, Stefan, *Die Welt von Gestern*, Wien: Fischer Verlag, 2003.

Fuentes de consultada en Internet:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Eckbert>

<http://www.beliebte-vornamen.de/5242-bertha.htm>