



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

*DER SANDMANN DE E.TA. HOFFMANN Y LA ESTÉTICA
EXPRESIONISTA*

Realizado por Mónica Orte

Tutor: Fco. Javier Muñoz Acebes

Curso académico: 2019/2020

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. E.T.A Hoffmann.....	5
3. <i>Der Sandmann</i> de E.T.A Hoffmann	7
3.1. Análisis de la obra.....	8
3.1.1. La trama	9
3.1.2. Los personajes.....	13
4. El romanticismo en E.T.A Hoffman.	20
4.1. El romanticismo en <i>Der Sandmann</i>	23
4.1.1. Los autómatas	25
4.1.2. El doble	26
5. El expresionismo.....	28
5.1. Temas del expresionismo.....	29
5.2. Estética expresionista.....	30
6. Comparaciones.....	34
6.1. El expresionismo en <i>Der Sandmann</i>	37
6.2. <i>Der Sandmann</i> en la puesta en escena.....	39
7. Conclusiones.....	46
8. Bibliografía.....	47

Zusammenfassung

Die Geschichte *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann ist als romantische Erzählung katalogisiert. Im Gefolge dieser Erzählung schrieb Freud *Das Unheimlich* und später schauten die Expressionisten auf Hoffmanns Ästhetik, um ihre eigene zu schaffen. Die Geschichte ist von großer Bedeutung für die Entwicklung der Ästhetik in der Kunst. Das Ziel dieser Studie ist es, direkte Verbindungen zwischen der Geschichte und der expressionistischen Ästhetik zu finden.

Stichwörter

E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, Romantik, Expressionismus, Robert Wilson

Resumen

El cuento *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann está catalogado como un cuento romántico. A raíz de este cuento Freud escribió *Das Unheimlich* y más tarde los expresionistas se fijaron en la estética de Hoffmann para crear la suya. El cuento ha tenido gran relevancia para la evolución de la estética en el arte. El objetivo de este estudio es buscar vínculos directos entre el cuento y la estética expresionista.

Palabras Claves

E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, Romanticismo, Expresionismo, Robert Wilson

1.Introducción

El origen de este trabajo surge tras ver en el Düsseldorfer Schauspielhaus la puesta en escena de *Der Sandmann* de Bob Wilson. Cabe destacar que el trabajo que a continuación se presenta tiene mucha relación con lo teatral. Quien lo escribe se formó primero en Arte Dramático y, de ahí, el interés del estudio en la puesta en escena de Bob Wilson.

El libro fue leído sin conocer la teoría que había detrás, en ese momento pensamos que tenía elementos expresionistas, pero, con el estudio de la teoría vimos que estaba catalogado como un cuento romántico. Por ello es necesario analizar el relato desde el punto de vista de la estética expresionista, ya que, además, en la puesta en escena de Wilson es fácilmente constatable el uso de elementos catalogados como expresionistas a nivel escénico. La base del presente estudio será observar si realmente podemos establecer un puente entre E.T.A. Hoffmann y el Expresionismo.

Hoffmann ha sido tradicionalmente considerado un autor del Romanticismo, pero en todas las representaciones plásticas podemos observar ciertos rasgos expresionistas, por lo menos en cuanto a la estética se refiere. Por esto nuestro estudio buscará conexiones entre la estética expresionista y el cuento. La mayoría de los estudios afirman que es romántico, pero también hemos encontrado algunos ensayos en los que se dice que los cineastas expresionistas pudieron mirar a los cuentos de Hoffmann para la parte estética.

El objetivo de nuestro estudio es encontrar los elementos expresionistas en el relato de Hoffmann, por esto será fundamental el ensayo de Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, pues nos tenderá un puente entre Hoffmann y los expresionistas. Queremos comprobar si lo que nace desde la intuición puede tener un respaldo teórico.

Nuestro trabajo se estructura del siguiente modo. En primer lugar, hablaremos de la vida de E.T.A. Hoffmann, ya que su vida está muy ligada a su creación literaria. En segundo lugar pondremos el cuento en contexto, para después analizarlo a nivel formal y estructural. Una vez hecho esto, analizaremos la trama y los personajes. A continuación, veremos qué era el Romanticismo para Hoffmann, y qué rasgos del romanticismo hay en *Der Sandmann*. En este apartado solo se

analizará el Romanticismo desde la perspectiva de E.T.A. Hoffmann y sus obras, porque es lo que realmente nos interesa, no queremos analizar el Romanticismo en su globalidad, ya que excedería los límites del presente estudio. La intención del análisis es extraer los motivos que pudiera haber en la literatura de Hoffmann en el contexto que se escribía, para encontrar la línea de análisis de manera no concreta y en general. Para acabar con este bloque nos centraremos en dos motivos: el doble y el autómatas. La elección de estos dos temas se debe a que consideramos que son los temas que, *a priori*, que pueden tener una relación directa o indirecta con el Expresionismo. Esto lo hacemos para intentar concretar lo más posible nuestro estudio. Una vez analizado el Romanticismo para Hoffmann, pasaremos a la otra parte del trabajo: el Expresionismo. En este bloque repasaremos qué es el Expresionismo y trataremos en profundidad: los temas y la estética expresionista. La elección de estas dos líneas es debida al interés en buscar los puntos de unión entre nuestros dos objetos de estudio. Para ello reservamos la última parte del estudio, ahí es donde uniremos los resultados de ambos análisis. Para ello compararemos el Romanticismo con el Expresionismo con la intención de ver sus conexiones y, a continuación, comprobar si esos puntos se encuentran en nuestro objeto de estudio. Por último veremos la puesta en escena de Bob Wilson, para concluir si nuestra investigación estaba acertada o errónea.

2. E.T.A Hoffmann

Entendemos que es de vital importancia hacer un breve repaso por la vida y el carácter del escritor, porque sus vivencias se reflejan constantemente en su obra. Si llegamos a comprender lo que vivió y fue Hoffmann nos resultará más sencillo enmarcarlo y entender el por qué y el para qué de su obra (en caso de que hubiese un para qué).

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann nace en 1776 en Königsberg en una familia acomodada de juristas. Cuando Hoffmann tiene 2 años sus padres se separan. Su padre era bastante bebedor y su madre no estaba muy equilibrada emocionalmente. Él se va a vivir con su madre a casa de su tía, en el piso de arriba de esa casa vivía Zacharias Werner, dramaturgo. En 1782 va a la Escuela Reformista de Königsberg, donde conoce a su amigo Theodor Gottlieb Hippel, el cual será amigo suyo durante toda su vida.

A pesar de estudiar Derecho en la Universidad de Königsberg, él siempre se formó en la música y la pintura. Trabajó como jurista e impartía clases de piano. “«tengo que esforzarme por ser jurista», cuando en realidad lo que le gusta es escribir, tocar el piano, oír música, componer y hacer poesías” (Bravo-Villasante, 1973: 21) Se enamora de una alumna, a la cual llamará Cora. Este amor no le es correspondido.

Hippel se marcha de la ciudad y él se entristece mucho, comienzan las hemorragias por la nariz. En 1796 se cambia su nombre a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, en honor a Mozart (Bravo-Villasante, 1973: 68).

Tras la muerte de su padre y de su madre se traslada a vivir a Berlín, 1797. Aquí comienza un noviazgo con su prima, Minna Doerffer. En 1800 se traslada a Posen por trabajo para la administración prusiana, aquí se aburre y empieza a beber. Conoce a Mischa, hija de un escribiente polaco, y rompe el compromiso con Minna. La vida en Posen le resulta monótona y hace caricaturas de oficiales prusianos, por lo que recibe un castigo. Lo destinan a Plock, una ciudad con menos vida cultural que Posen.

En 1803 comienza su diario, y publica en el periódico su primer escrito. Se muda a Varsovia en 1804, aquí se siente más agusto y aquí nace Cecilia, su hija, y

funda la “Musikalische Gesellschaft”. El 1807 comienza a tener una fiebre, las cuales le acompañarán toda su vida.

Después los franceses entran en Varsovia y él se va a Berlín, es una época de penurias, además se muere su hija y Mischa está muy enferma.

A las dificultades para encontrar un medio de vida se une otra catástrofe familiar. En Posen, Mischa enferma en agosto, y ese mismo mes muere la pequeña Cecilia, apenas cumplidos los dos años. El 22 de agosto, Hoffmann escribe una carta desesperada a Hitzig: «Mi estado es fatal..., me encuentro en una situación que a mí mismo me da miedo y las noticias actuales de Posen no son de las que puedan consolarme. Mi pequeña Cecilia ha muerto y mi mujer está próxima a la muerte» (Bravo-Villasante, 1973: 47)

Conoce a Fichte, filósofo, entre otros intelectuales. Comienza a dibujar figuras grotescas. A partir de este momento va a dirigir teatro, escribir cuentos y a componer.

Comienza su enfermedad en 1811 y en 1812 ya hay pensamiento de suicidio en su diario.

26 de enero: “Estado exaltado. Presentimientos de extraños sucesos que pueden dar una dirección de vida o... ¡terminarla! Pensamientos incrustados”

31 de enero: “Pensamiento comunes de muerte, singulares miradas en lo profundo del corazón... Veo temeroso que (...), y este temor me hace bien”

7 de febrero: “Estado de ánimo muy divertido. Ironía hacia mí mismo, poco más o menos como Shakespeare, donde los hombre bailan al borde de la tumba” (Bravo-Villasante, 1973: 68)

Se enamora de Julia, pero ella está casada, esto es un escándalo. Le desestabiliza más todavía. Estos años conoce a Kunz, un editor, el cual le anima a que publique en un libro de cuentos. Hoffmann toma las reseñas que ha escrito y enviado a la revista, y a partir de ellas crea los cuentos. El libro se titulará *Fantasiestücke in Callots Manier*. El título no gusta al editor. En esta recopilación ya toca temas de jorobados, pordioseros; todo muy grotesco, y por supuesto el tema de moda: la figura del autómatas y el hombre artificial.

El hombre de arena lo escribe el 16 de noviembre de 1815, estando enfermo. Mientras todo esto, él seguía trabajando en la ópera. 1817 el segundo libro de cuentos: *Nachstücke*. Más tarde *Serapionsbrüder*, tercer libro de cuentos y en 1820 *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, su última novela que se quedó no concluida.

Se queda paralítico en 1822 y hace su testamento, y el 25 de junio muere.

3. *Der Sandmann* de E.T.A Hoffmann

Der Sandmann es un relato breve que se encuentra dentro de la colección de cuentos titulada *Nachtstücke*. La colección fue publicada en 1817 con otros siete cuentos más: *Ignaz Denner*, *Die Jesuiterkirche in G.*, *Das öde Haus*, *Das Majorat*, *Das Gelübde*, *Das steinerne Herz*.

Nachtstücke está, además, dividida en dos partes: *Erster Teil* y *Zweite Teil*. En la primera parte es donde encontramos *Der Sandmann*. Esta división en dos partes puede resultar anecdótica; simplemente es porque cuando se publicó la colección, fue publicada, en Berlín, en dos partes. Pero tal y como afirma A. González en *E.T.A Hoffmann y E.A. Poe, Estudio comparado de su narrativa breve*, esta división nada tiene que ver con la temática: “Las ocho narraciones que componen los *Nachtstücke* tienen una fuerte unidad temática; el tema principal sería «das Abartige und Dämonische in der menschlichen Natur»” (González, 2000: 66) Más adelante hablaremos de que nuestro relato y su temática ha significado para los autores siguientes. Pues “lo anormal y demoníaco en la naturaleza humana”, como tema, han servido de estudio para diferentes autores, entre ellos Sigmund Freud.

El nombre de esta colección tampoco es algo baladí, casi todo en Hoffmann tiene una causalidad como veremos más adelante. Su obra está íntimamente ligada a su vida. Hay diferentes versiones del porqué de este título, pero dos son las más aceptables. La primera de ellas hace referencia a la música: *Nocturnos* de Chopin. Estas piezas musicales son de un solo movimiento, las cuales se solían interpretar por las tardes-noches en las casas de gente adinerada. Esto tiene bastante en común con nuestra colección pues son relatos breves individuales. Digamos que la forma de ambas coincide. Por otro lado, también se dice que el nombre ha podido ser tomado de la pintura. “La palabra *Stücke* significa lo mismo que en el título de *Fantasiestücke*, algo así como *Gemälde*. Un *Nachtstück* es un cuadro en el que los personajes, los objetos o los paisajes aparecen con luz nocturna” (González, 2000: 66).

Aunque todavía no hemos hablado de la corriente en la que se clasifica a este autor, podemos adelantar que es romántico. Para los románticos la noche¹ es su “seña de identidad”, así que la noche como símbolo está presente en la mayoría de las obras de esta corriente. Carmen Bravo-Villasante es tajante: Hoffmann es hombre nocturno (1973: 23). Pero de esto hablaremos detenidamente más adelante. Isabel García Adánez señala:

Goethe dijo de E.T.A Hoffmann que era el paradigma del artista romántico... y lo que quería decir con ello era que lo consideraba un auténtico enfermo cuya obra no convenía leer porque era nefasta para la salud mental (García, 2012: 1)

Vemos que Hoffmann fue un referente para el movimiento romántico y con el cuento que analizamos hay autores que dicen que es el culmen de su obra. Es el caso de Bravo Villasante:

En este cuento, Hoffmann ha llegado a la culminación de su arte, lo siniestro y lo misterioso de la naturaleza humana puede ser superior a la fantasía (Bravo-Villasante, 1973: 125).

Se hace necesario, por tanto, analizar el propio cuento.

3.1. Análisis de la obra

Este cuento tiene una parte epistolar y una parte narrada. La parte epistolar está formada por tres cartas. La narración es la parte más extensa del cuento. La parte narrativa es ulterior, lo cual es muy frecuente en la narrativa de Hoffmann tal y como indica González Miguel, la mayoría de las narraciones de Hoffmann y de Poe, son ulteriores, es decir, que ya han tenido lugar cuando empiezan a ser narradas. (2000: 89) Mientras que en las cartas son sentimientos e impresiones presentes, pero que también hacen referencia al pasado, el cual conocen tanto quien escribe como quien lo lee. Durante las cartas encontramos bruscas rupturas de la ficción, lo que es *Ironía Romántica* para los románticos y *Ruptura de la cuarta pared* para los expresionistas. Esto se desarrollará más adelante, pero dejamos aquí un ejemplo

¹ La importancia del motivo de la noche estaba ya presente desde el Romanticismo Temprano con Novalis y sus *Hymnen an die Nacht*. Como señala R. Safranski en su estudio sobre el Romanticismo alemán, la noche es uno de los elementos fundacionales del movimiento romántico (Safranski, 2009: 15).

claro que se encuentra en el cuento, con una apelación directa al lector, mezclando el mundo ficcional y la esfera de la recepción:

Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich Dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen. Hast Du, Geneister! wohl jemals etwas erlebt, das Deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend? (Hoffmann, 2013:18)

La primera carta es de Nathanael a Lothario. La segunda es de Clara a Nathanael y la tercera se la escribe Nathael a Lothario. Con esto el autor nos presenta a los personajes y nos cuenta el pasado de la historia, además nos enseña cuáles son las relaciones entre los personajes. En la parte narrada nos encontramos con un narrador testigo que nos va contando qué es lo que le sucedió a el protagonista. A. González hace un profundo análisis de los narradores en la literatura de Hoffmann y de Poe, dice: “No todos los narradores homodiegéticos en los relatos de ambos autores son iguales, en algunos encontramos un yo testigo, y otros con un yo protagonista” (González, 2000:82). En el caso de *Der Sandmann*, en la parte narrada, nos encontramos con un yo testigo, el cual debe de ser alguien muy cercano a Nathael, pues conoce todo lo que sucede, pero no participa de la historia, no sabemos quién es. Tal y como apunta Rudolph, el narrador conoce los pensamientos y sentimientos de Nathanael:

Nun folgt ein großes Stück der Handlung, in welcher das Geschehen personal erzählt wird, d.h. der Erzähler hat Einsicht in die Gedanken und Gefühle des Protagonisten und erzählt hier in Er-Form aus dessen Sicht. Unterbrochen wird dies, als Nathanael nach der Zerstörung von Olympia in ein Sanatorium gebracht wird (Rudolph, 2017)

Ahora pasemos a examinar la trama.

3.1.1 La trama

Nathanael es un estudiante universitario que está comprometido con Clara, una muchacha amiga de la familia desde siempre. Clara tiene un hermano, Lothar, el cual es íntimo amigo de Nathanael. Por esta razón, le escribe una carta (primera carta: Nathanael-Lothario) a su amigo contándole lo que le ha pasado en su piso de estudiante. Le cuenta que en los días anteriores fue a su casa un vendedor de barómetros (Coppola) que le recordó al abogado Coppelius. Entonces se pone a relatar quién era este abogado.

Antes de contar quién era, nos describe cómo era una tarde normal antes de que el abogado llegase. Dice que se juntaba la familia en la sala de estar mientras su padre fumaba una pipa, y a la hora de ir a la cama su madre decía “Nun Kinder!-Zu Bette! Zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk´ es schon”. Su nana le explicó que el hombre de arena era un señor que arrojaba arena a los ojos de los niños que no se dormían. Esto aterrorizaba a Nathanael. Un día con la llegada del abogado Coppelius se escondió, pues quería ver qué es lo que este señor y su padre hacían. Nathanael creía que el hombre de arena era Coppelius. Estando escondido en la habitación vio como su padre y el abogado abrían un falso armario con fuego dentro y Coppelius gritaba “Augen her, Augen her!” (Hoffmann, 2013: 12). Al oír esto, Nathanael gritó y fue descubierto. El abogado pretendió hacerle daño en los ojos, pero el padre no lo permitió. El joven se despertó en otra habitación arropado por su madre. Pasa el tiempo y Coppelius regresó a la casa familiar. En esta última visita el padre murió delante del fuego y el abogado desapareció de la ciudad.

Tras contar cómo fueron los hechos del pasado, cierra la carta diciendo que cree que ese Coppola es, en realidad, Coppelius.

Segunda carta (Clara-Nathanael). La carta debería de haber sido recibida por Lothario, pero quien la recibió fue Clara, y esta es quien respondió. En la carta Clara le explica su opinión acerca de lo sucedido. Ella cree que la muerte de su padre fue un accidente, y que Coppelius nada tuvo que ver con ello. Que el miedo que siente viene infundado por el relato de “el hombre de arena”, y que lo que siente es un miedo interno de la infancia. De forma racional le explica porque eso no pudo suceder tal y como Nathanael lo describe. Clara repite y explica a lo largo de la carta de muchas maneras diferentes: “Es ist das Fatum unseres eigenen Ichs” (Hoffmann, 2013: 16). Por supuesto, para ella, Coppola nada tiene que ver con Coppelius. Cierra la carta diciéndole “eternamente tuya”.

Tercera carta (Nathanael- Lothario). Lo primero que comenta es que no le ha gustado que Clara leyese y respondiese la carta, ni tampoco lo que en la carta le expresaba. En las siguientes líneas le afirma que ha descubierto que Coppola nada tiene que ver con Coppelius, puesto que su profesor Spalanzani conoce a Coppola desde hace años: “Übrigens ist es wohl gewiss, dass der Wetterglashändler Guiseppe Coppola keineswegs der alte Advokat Coppelius ist” (Hoffmann, 2013: 17) A pesar

de esto, Nathanael sigue estando intranquilo. En la carta también le cuenta que ha visto por la ventana a la hija de Spalanzani, Olimpia. La describe como una mujer perfecta pero que a penas se mueve y que nunca sale de casa, esto también le inquieta. Cierra la carta diciendo que en quince días irá a casa y que está deseando ver a Clara.

Comienza la parte narrada y es muy interesante el corte que se hace: se interrumpen las cartas y nos habla el narrador, tal y como advierte Rudolph:

Erst danach meldet sich der Erzähler zu Wort, der die Handlung unterbricht und den Leser direkt anspricht. Er umschmeichelt ihn und wirbt für das Kommende, indem er ihn als günstigen und geneigten Leser anredet. Darauf beschreibt der Erzähler, wie sehr es ihn innerlich drängte, die Geschichte seines Freundes Nathanael zu erzählen, obwohl er nicht danach gefragt wurde. (Rudolf, 2017)

Nathanael regresa a casa y discute mucho con Clara. El enfrentamiento es acerca de quién era Coppelius y lo que representa. También se leen lo que han escrito y a ninguno le gusta lo que el otro escribe. Clara cree que lo que Nathanael escribe es sombrío y le dice que no le reconoce, y que nunca él la amó. “Ach er hat mich niemals geliebt, denn er versteht mich nicht” (Hoffmann, 2013: 23) Cuando esta conversación termina entre Lothario y Clara le cuenta lo que ha pasado. Lothar se enfada con Nathanael y le reta a un duelo. Al día siguiente, cuando va a suceder el duelo, llega Clara y consigue frenarlos. Los jóvenes recapacitan, se perdonan y terminan los tres reconciliados abrazándose.

Nathanael regresa a G..., y descubre que su habitación ha ardido. Sus amigos recogen sus cosas y las trasladan a una nueva habitación, la cual está justo enfrente de la ventana de la habitación de Olimpia. Él observa a Olimpia y ve que se pasa las horas en la misma posición sin moverse. Un día, mientras escribía una carta a Clara, llama a su puerta Coppelius. Nathanael le dice que él no compra barómetros, y Coppelius le responde que también tiene hermosos ojos; acto seguido rectifica diciendo que tiene lentes: “Nu-Nu- Brill’-Brill’ auf der Nas’ su setzte, das sein meine Oke- sköne Oke!” (Hoffmann, 2013: 25) Nathanael le compra un catalejo para observar a Olimpia. Pasan los días y el estudiante no puede dejar de pensar en Olimpia y se olvida de Clara. Se entera por un amigo de que Spalanzani va a dar una fiesta para que la gente pueda conocer a su hija, Olimpia.

En la fiesta hay lujo y elegancia, y Olimpia combina perfectamente con ese ambiente. Sus movimientos son rígidos, pero toca de manera excelente el piano y no habla demasiado, de hecho solo decía “Ach- Ach. Ach!” constantemente (Hoffmann, 2013: 29). Bailan juntos y Nathanael se queda enamorado de ella.

La gente que estuvo en la fiesta comenta durante días lo extraño que había en Olimpia: fría, rígida e inanimada pero para Nathanael el problema es que ellos no ven su inigualable belleza. Su amigo le avisa de que parece que sus movimientos son producidos por una maquinaria. Nathanael se olvida de Clara y se va a ir a comprometer con Olimpia.

Al llegar a la casa de Spalanzani oye como este está discutiendo con Coppola, y ve como Olimpia no tiene ojos, porque era un autómata. Coppola roba a Olimpia, y Spalanzani se queda ahí mientras Nathanael empieza a decir cosas sin sentido, pierde la cabeza. “Hui-hui-hui!- *Feuerkreis- Feuerkreis- Feuerkreis!* dreh dich *Feuerkreis-* lustig!-lustig!-Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich” (Hoffmann, 2013: 33)

Spalanzani tiene que irse de la ciudad porque la gente no ve con buenos ojos lo que había hecho. Nathanael aparece, de nuevo, en su casa familiar rodeado de su madre, de Clara, de su amigo... Un tío de él murió y les dejó una finca a las afueras de la ciudad, y la pareja (Clara y Nathanael), se mudará ahí. Un día dando un paseo por la ciudad la pareja sube a la torre del Ayuntamiento. Estando arriba encuentra en el bolsillo de su chaqueta el catalejo que le compró a Coppola y, de seguido, se pone a recitar las mismas frases que cuando descubrió que Olimpia era un autómata “*Feuerkreis!* dreh dich-*Feuerkreis!* dreh dich” (Hoffmann, 2013: 36) Mientras intenta arrojar a Clara torre abajo. Lothario lo impide, pero Nathanael ve entre la gente a Coppelius, el cual se está riendo. Tras ver esto, Nathanael salta torre abajo. Nathanael muere, Coppelius desaparece y Clara tiene una vida tranquila junto a otro hombre.

3.1.2. Los personajes

Una vez conocidos los sucesos del cuento, pasemos a analizar los personajes. Los personajes en este relato son complejos pues tienen mucha carga simbólica, han sido muchos los estudiosos que se han encargado de analizar a estos personajes. En nuestro estudio veremos cómo son tratados en el cuento y las opiniones que tienen el resto de personajes, y también veremos qué pueden simbolizar. Es importante realizar un exhaustivo análisis para comprender el significado de cada personaje, para más adelante poder comprobar si en este cuento hay o no rasgos expresionistas.

Nathanael es el protagonista del relato. Es un joven que vive en fuera de la casa familiar, pero sus recuerdos de la misma están presentes continuamente en su vida. A lo largo del cuento no encontramos descripciones físicas de Nathanael, ni tampoco sabemos con exactitud los años que tiene. Lo que podemos deducir: es universitario, tiene hermanos, es de una familia más o menos acomodada.

Nathanael erwachte wie aus schwerem, fürchterlichen Traum, er schlug die Augen und fühlte wie ein unbeschreibliches Wonnegefühl mit sanfter himmlischer Wärme ihn durchströmte. Er lag in seinem Zimmer in des Vaters Hause auf dem Bette, Clara hatte sich über ihn hingebeugt und unfern standen die Mutter und Lothar (Hoffmann 2013:34)

En la cita vemos como la vuelta a casa le proporciona cierta calma y paz, está en su refugio. Esta escena sucede también al inicio del libro: él aparece en la cama al lado de su madre, después de que Coppelius le descubre en el armario. Vuelva a estar protegido. También el autor nos deja ver que es una persona tímida. “Durch den Tanz und durch den reichlich genossenen Wein erhitzt, hatte Nathanael alle ihm sonst eigne Scheu abgelgt”. (Hoffmann 2013:29) Parece que sufre cierta inseguridad, y quizás, por esto, ahora se encuentra más agusto con Olimpia que con Clara. Como veremos más adelante Clara es una mujer que piensa y tiene ideas, mientras que Olimpia no, esto es lo que más le atrae a Nathanael (se gusta así mismo). En su carácter se puede ver narcisismo.

Sólo por Olimpia se siente verdaderamente comprendido y aceptado, también como poeta; ella nunca le replica ni le contradice. Entre ambos se produce una perfecta simbiosis. (...) Tanto es así que su relación con Olimpia se caracteriza por el hermetismo y el solipsismo, incluso por un

acentuado narcisismo. En ella Nathanael encuentra la confirmación de su propia identidad. (Maldonado 2001:79)

Siempre ha sido temeroso, pues desde su infancia se nos presenta como un niño con miedos, que arrastra toda su vida. Estos miedos, en cierta manera, se los ha buscado el solo. Fue él mismo el que se esconde para descubrir lo que pasaba. Como en alemán se dice habitualmente: *Neugier ist der Katze Tod*. Literalmente este descubrimiento de la infancia lo mata. Freud en el estudio habla de Edipo y lo relaciona con la castración, pero aquí no pretendemos hacer una lectura psicoanalítica, sino más bien, comprobar si Nathanael en su búsqueda de la verdad consigue vivir en la realidad o en la imaginación.

Gracias a los puntos de vista de Clara y del narrador, vemos que sufre una gran transformación. “Alle fühlten das, da Nathanael gleich in den ersten Tagen in seinem ganzen Wesen durchaus verändert sich zeigte. Er versank in düstre Träumereien, und trieb es bald so seltsam, wie man es niemals von ihm gewohnt gewesen.” (Hoffmann 2013:21) Aquí vemos como el resto percibe que él no está en la realidad, ya está desconectando del mundo real para empezar a vivir en sus fantasías. Además de la percepción que tienen los personajes, Hoffmann nos proporciona datos más concretos y fiables de que Nathanael ha cambiado. “Sonst hatte er eine besondere Stärke in anmutigen, lebendigen Erzählungen, die er aufschrieb, und die Clara mit dem innigsten Vergnügen anhörte, jetzt waren seine Dichtungen düster, unverständlich, gestaltlos” (Hoffmann 2013:21) Sus experiencias y temores le han cambiado radicalmente, su relación con el mundo es otra, pero no solo eso también la relación de él consigo mismo.

La experiencia que ya le lleva a al límite es cuando descubre lo que le están haciendo a Olimpia, y sobre todo quién es ella. “Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend”, (Hoffmann 2013:33) En este episodio pierde por completo la razón, no tanto por como reacciona al verlo, sino por las palabras que de repente pronuncia, palabras que volverán a ser dichas cuando estén en lo alto de la torre.

Tras esa experiencia, no sabemos cómo, pero vuelve a estar en casa, en su refugio, y parece que todo se ha calmado. “Nathanael war milder, kindlicher geworden, als er je gewesen und erkannte nun erst recht Claras himmlisch reines,

herrliches Gemüt”. (Hoffmann 2013:35) Después de esto, el paseo y la muerte. Quizás Nathanael representa el reconocimiento de las pasiones internas y la incapacidad de aceptarlas, lo que nos lleva a la pérdida de la razón. Por esto, Nathanael puede representar la corriente del momento: el romanticismo. En palabras de M. Maldonado:

Constituye un ejemplo extremo de la visión romántica del mundo. Sensible introvertido, egocéntrico, incapaz de distinguir la realidad de la fantasía, siente fascinación por lo maravilloso y lo misterioso. No se integra en la sociedad, la rechaza y se encierra en su mundo. Sufre de manía persecutoria y adquiere incluso una doble personalidad: en determinadas ocasiones se comporta como un loco y en otras como una persona normal. A sus sensaciones les confiere un carácter superlativo y sus sentimientos oscilan entre dos extremos (2001:83).

La descripción física de Clara resulta bastante importante pues pone de manifiesto que su belleza no está en el exterior sino que está en el intelecto y en su manera de actuar.

Für schön konnte Clara keineswegs gelten; das meinten alle, die sich von Amtswegen auf Schönheit verstehen. (...) Clara hatte die lebenskräftige Fantasie des heitern unbefangenen, kindischen Kindes, ein tiefes weiblich zartes Gemüt, einen gar hallen scharf schtenden Verstand. (...) Clara wurde deshalb von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefasst, liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen. (Hoffmann 2013: 20)

Hay una teoría bastante consensuada y muy lógica, que nos dice que Clara representaría La Ilustración y Nathanael El Romanticismo. “La acción narrativa de Der Sandmann se estructura, sobre todo, en torno a los temas y motivos de la locura, el autómatas y la contraposición Ilustración-Romanticismo” (Maldonado 2001:80) Como podemos observar, Maldonado llega a calificarlo de tema. Pero, como ya hemos dicho, la pretensión de este análisis de personajes, es observar el significado de los mismos. Por esto rescatamos la idea de que Clara representa la Ilustración. Además Maldonado en su estudio, nos vuelve a proporcionar un refuerzo a esta teoría desde un punto de vista muy objetivo: “El propio nombre de Clara, siguiendo su origen latino, alude a la claridad, la luz, la diafanidad, la clarividencia, lo comprensible, lo evidente o lo plausible. Clara es representante de una visión del mundo propia de la ilustración.(...) En el mundo que le rodea no observa nada misterioso ni inexplicable”. (Maldonado 2001: 83)

Las conversaciones entre ellos lo evidencian. Clara siempre se explica desde el intelecto mientras que Nathanael lo hace desde la pasión. En la discusión de los

textos queda claro y, también, con el análisis de lo que a Nathanael le sucede con respecto a sus miedos.

Teniendo en cuenta la afirmación anterior, es sorprendente que el cuento termine explicando que fue de Clara. “Es wäre daraus zu schließen, dass Clara das ruhige Glück noch fand, was ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können”. (Hoffmann 2013:36) Este final pone de manifiesto que El Romanticismo es oscuridad y muerte, mientras que La Ilustración es luz y vida.

Un momento fascinante de la historia es cuando Nathanael le dice a Clara: “Du lebloses, verdammtes Automat!” (Hoffmann 2013:23) Esta contestación es bastante estafalaria, pues él está enamorado de una autómatas real mientras llama a una persona real autómatas. Aquí volvemos a ver el rasgo narcisista de Nathanael y además, el juicio hacia una mujer que piensa. “Con Clara los problemas se dan justamente porque ella piensa y no siempre está de acuerdo” (von Werder, 2016: 118) Además, para Clara los miedos de él vienen dados porque él los alimenta, ella no cree que haya relación alguna entre Coppola y Coppelius.

Una vez analizados Clara y Nathanael, es hora de centrarnos en Coppelius. Vamos a ver la descripción que Nathanael nos hace del Coppelius:

Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschigen grauen Augenbrauen, unter denen ein paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; dann werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecke sichtbar und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne. Coppelius erschien immer in einem altmodisch zugeschnittenen aschgrauen Rocke, eben solcher Weste und gleichen Beinkleidern, aber dazu schwarze Strümpfe und Schuhe mit kleinen Steinschanallen. Die kleine Perücke reichte kaum bis über den Kopfwirbel heraus, die Kleblocken standen hoch über den großen roten Ohren und ein breiter verschlossener Haarbeutel starrte von dem Nacken weg, so dass man die silberne Schnalle sah, die die gefältelte Halsbinde schloss. Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigen, haarigen Fäuste zuwider, so dass wir, was er damit berührte, nicht mehr möchten. (Hoffmann, 2013: 10)

La descripción que Nathanael nos presenta es la de un ser muy tenebroso. Esta imagen le acompaña a lo largo de su vida. Más que una persona podemos ver incluso un monstruo. La confusión y lo intrigante de la obra viene cuando no sabemos si realmente el Coppelius es El Hombre de Arena, o si el hombre de arena es simplemente un relato que se narra a los niños para que se vayan a acostar. Según

Freud “ quien se decida por adoptar la interpretación racionalista del “arenero”, no dejará de reconocer en esta fantasía infantil la influencia pertinaz de aquella narración de la niñera” (Freud 2012:46). Según Nathanael El Hombre de Arena es Coppelius, como él mismo indica en su primera carta: “(...) aber der Sandmann war nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung holt- Nein!- ein hässlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer- Not- zeitliches, ewiges Verderben bringt” (Hoffmann 2013:11) Es decir, para Nathanael *Der Sandmann*, Coppelius y Coppola son, *a priori*, el mismo ser. Para el psicoanalista Coppelius representa dos elementos antagónicos de la imagen paterna, en la que este amenaza con la ceguera (la castración). (Freud 2012:145); y si continuamos nuestro estudio con la mirada Freud vemos que el personaje de Coppelius se entrelaza con otros dos personajes: el padre y Coppola. No vamos a entrar en estudio en más profundidad en esta relación, lo que nos acontece es la relación Coppelius-Coppola y, como mucho, El hombre de Arena.

La descripción de Coppola está un tanto *animalizada*, no creemos que sea una casualidad. Por un lado no utiliza la palabra *Mund*, boca; si no que elige *Maul*, hocico, morro, en definitiva: la boca de los animales. También exagera sus rasgos y los afea, como vemos en el siguiente ejemplo: “(...) indem sich das weite Maul zum hässlichen Lachen verzog und die kleinen Augen unter den grauen langen Wimpern stechend hervorfunkelten” (Hoffmann 2013:25) Es importante observar estos detalles para analizar más adelante la estética que tiene el cuento. Esta exageración y animalización también está presente en la descripción de Coppelius, por ejemplo: “knotingen, haarigen Fäuste”(Hoffmann, 2013:10)

Para analizar si Coppola y Coppelius son la misma persona, no podemos fiarnos únicamente de las opiniones de los personajes. Ellos lo único que nos proporcionan son puntos de vista, que además varían a lo largo de la historia. Freud apunta que Hoffmann nos proporciona datos en los que deja claro que sí que son el mismo ser.

Pero en el transcurso del cuento de Hoffmann se disipa esa duda y nos damos cuenta de que el poeta quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo óptico” (...) El

final del cuento nos demuestra a todas luces que el óptico Coppola es, en efecto, el abogado Coppelius, y en consecuencia, también el hombre de arena (Freud 2012: 54)

Con lo visto hasta ahora, todavía no tenemos claro si Coppola y Coppelius son la misma persona. Al final del relato, el autor nos deja entrever algo: . “-Spalanzani musste, wie ich gesagt, fort, um der Kriminaluntersuchung wegen der menschlichen Gesellschaft betrüglicher Weise eingeschobenen Automats zu entgehen. Coppola war auch verschwunden” (Hoffmann 2013: 34) Podemos intuir, además, que si Coppelius y Coppola desaparecen y vuelven a aparecer al final, justo antes de su suicidio, alguna relación tienen. Maldonado también sostiene la relación desde un lugar mucho más pragmático: “Gracias a esta reminiscencia, pero también en virtud de de la idéntica raíz (copp-) que evidencias ambos apelativos- Coppelius y Coppola se derivan de la palabra italiana *coppo* que significa vaso o copa, pero también cuenca del ojo” (Maldonado 2001: 77)

La descripción física de Spalanzani no nos proporciona demasiada información. Es un profesor de química que, parece, está soltero:

Dieser Professor ist ein wunderlicher kauz. Ein kleiner rundlicher Mann, das Gesicht mit starken Backenknochen, feiner nase, aufgeworfnen Lippen, kleinen stechenden Augen. Doch besser, als in jeder Beschreibung, siehst Du ihn, wenn Du den Cagliostro, wie er von Chodowiecki in irgend einem Berlinischen Taschenkalender steht, anschauest.- So sieht Spalanzani aus.- (Hoffmann 2013:17)

Lo interesante de este personaje es lo que representa. Hay lecturas de este personaje en las que se ve la identidad paterna del mismo, pero nuestro estudio no va en esa línea. Nosotros centraremos nuestra atención en lo que le sucede a Spalanzani después de la presentación de Olimpia en sociedad: “Spalanzani musste, wie gesagt, fort, um der Kriminaluntersuchung wegen der menschlichen Gesellschaft betrüglicher Weise eingeschobenen Automats zu entgehen”. (Hoffmann 2013:34) Con esta respuesta social hacia los avances tecnológicos en los que el profesor está trabajando y viendo la evolución de los mismos, podríamos teorizar acerca de que Spalanzani representa el futuro que va a venir. Futuro que asusta a la gente y que se rechaza. Pues en un periodo breve de tiempo ya la sociedad estará en plena revolución industrial.

Es evidente que Hoffmann no fue, ni podía haber sido un “escritor social” del tipo de los que producirá el siglo XIX bastantes años después. Pero, como artista, seguramente era sensible a ciertos cambios significativos que comenzaban a producirse en su época, a su alrededor. Sin duda conocía la naciente industrialización y la correlativa mecanización de buena parte del trabajo humano (Montiel, 2008:173)

Desde este punto de vista es donde el profesor es interesante para nuestro estudio, es el reflejo de lo que va a producirse. Esa es la razón de porque se tiene que ir, la sociedad todavía no estaba preparada para ese cambio.

Como es evidente, de Olimpia no tenemos puntos de vista, solamente tenemos descripción física:

Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Arme, die Hände zusammengefaltet, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, dass ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möchte ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. (Hoffman, 2013:17)

La importancia de Olimpia está en lo que ella provoca en los demás. Maldonado (2013:79) afirma que en el episodio de Nathanael y Olimpia, se muestra la incapacidad de él para amar a una persona real. Debido a que él tiene su afectividad bloqueada. La mayoría de los análisis sobre lo que Olimpia representa (respecto a Nathanael) van en la misma línea. Aunque también hay otra lectura muy interesante que nos invita a ver el amor desde un punto de vista satírico. Freud en su ensayo ya plantea este asunto “El ligero viso satírico que el poeta da al episodio de Olimpia, empleándolo para ridiculizar la presunción de su joven enamorado (...)” (Freud 2012:49)

En este estudio la figura de Olimpia se analizará como autómatas, es decir no como mujer, si no como la condición que tiene de robot. Es evidente que este análisis va íntimamente ligado a lo que provoca en Nathanael, pero digamos, como algo anecdótico. Sophie von Werder hace un apunte muy interesante, que se relaciona con lo que estamos comentando: “Sin embargo, la tecnología en El hombre de la arena se revela como peligrosa. El hombre puede caer en la locura, convertirse en asesino o suicida” (von Werder, 2016:118) Esta será la perspectiva que tomemos a la hora de observar la representación de Olimpia.

4. El Romanticismo para Hoffmann

El arte romántico es el que rompe con las normas establecidas, es un arte rupturista. “El Romanticismo marcó el comienzo de la moderna problemática del sujeto” (Jamme, 1998:15) Es importante recordar que, de manera general, lo anterior al Romanticismo fue la Ilustración. Aunque entre uno y otros nos encontramos con el *Sturm und Drang*, que podríamos decir que es puente entre ambos. “El Romanticismo nace cuando este concepto de la razón es abandonado y se comienza a entender la razón como una fuerza infinita que habita en el mundo y lo domina” (Domingo,1996:204)

Un cambio fundamental que los románticos nos proporcionan es el concepto de *genio y musa*. En la Ilustración, la *Aufklärung*, todo era razón y ciencia. En cuanto a la figura del creador, podríamos denominarlo como un “estudioso”, era quien conocía y había leído mucho. Se escribía sobre lo ya escrito, y se reflexionaba sobre ellos. No era importante un término que para los románticos es fundamental: la originalidad. La originalidad es clave, lo nuevo, lo que no se había hecho nunca, la fantasía, las vivencias personales, la creatividad; todo esto es de gran importancia para estos artistas. Esta es la razón por la que se dice que escriben dictados por las musas, porque ya no es necesario que todo tenga que ser en referencia a lo que ya se ha hecho antes. Esto es importante para nuestro estudio en este sentido: en comprender desde donde nace la creación de Hoffmann. El escritor es un visionario y está por encima de todo. Las vivencias personales son importantes en la literatura de nuestro autor. Hoffmann extrae de su sufrimiento personal la inspiración para escribir las historias, tal y como Bravo-Villasante nos aclara en la siguiente cita:

Hoffmann se consuela con esta idea de que el artista no correspondido es más creador, y una y otra vez, pasados los años, sigue afirmando que el amor del artista puede ser comparado al de los galanes caballeros antiguos que llevaban a su dama en el corazón y la adoraban desde lejos como se adora a un santo. (...) La amada ideal se convierte en musa inspiradora mientras que la esposa comparte la vida diaria, lo que establece un dualismo muy propio de quien vivía en la realidad y en la esfera de la fantasía (Bravo-Villasante, 1973: 81)

De hecho, vemos como para Hoffmann esto era un consuelo, e incluso una necesidad para la creación. Con su biografía vemos que para él, el arte es una

sanación es una manera de vivir y de expresarse. En sus narraciones vemos muchos tintes autobiográficos. Hoffmann expresa todos sus sentimientos profundos a través de su literatura. Por lo general, las emociones, ideas o sentimientos reflejados en sus narraciones, no son hermosos, son las emociones que las personas en sociedad evitamos mostrar. En la siguiente cita vemos cómo se maravilla con la composición de Beethoven, pues esta consigue remover *la entraña*, lo que escondemos y todos tenemos:

Hoffmann escribe en una reseña sobre la *Quinta sinfonía* de Beethoven: El gusto romántico es raro, mucho más raro el talento romántico: de aquí que haya pocos que puedan pulsar la lira, cuyos acordes vienen del maravilloso reino de lo infinito. Haydn trata de lo humano en la vida del hombre de una manera romántica; en su mayor parte es mensurable. Mozart considera lo sobrehumano, lo maravilloso del espíritu humano. La música de Beethoven mueve los resortes del miedo, del terror, del espanto, del dolor, y despierta ese infinito anhelo que es la esencia del Romanticismo. Beethoven es un verdadero compositor musical puramente romántico. (Bravo-Villasante, 1973: 59)

Si hablamos de Romanticismo, no podemos pasar por alto otro tópico: la naturaleza. La naturaleza en sí misma, es decir: mirando la cita anterior vemos naturaleza humana, pues en todos nosotros se encuentran esas emociones y sentimientos (terror, miedo, espanto), pero constantemente las ocultamos, tanto a nosotros mismos como a la sociedad, y Hoffmann lo pone de manifiesto, esto es lo que a él le interesa. Además para él en la naturaleza, en la noche, es donde se encuentra la inspiración. “«Pero ¿acaso no se encuentra el espíritu del sonido al tiempo que el espíritu de la música en toda la Naturaleza? La música procura trato con los espíritus. A menudo en la noche callada, en la habitación oscura, desbordan sobre el músico cantos magníficos»” (Bravo-Villasante, 1973: 75) La noche otro tema fundamental para los románticos. En la Ilustración el símbolo es la luz, para los románticos, la noche: frente a lo racional, lo irracional (la intuición).

Lo irracional, lo irreal está presente constantemente en la obra obra de Hoffmann, como hemos visto. En su vida, con sus fiebres, dudaba continuamente de lo que era real y de lo que no. Este rasgo nos lo encontramos en su obra, quizás sea uno de los características más claras de Hoffmann. Cuando leemos un relato, los lectores no tenemos claro qué es real y qué es ficción. Esto lo hace porque forma parte de él, pero, además es una característica del romanticismo, la cual él lleva hasta las últimas consecuencias.

La *ironía romántica* es un recurso en el que el autor hace lo que quiere, es decir el autor está por encima. Como J. Muñoz afirma: “La nueva filosofía permitía una literatura en la que conciencia subjetiva subjetiva del autor podía aparecer libre, ilimitada, dominando la obra, haciendo posible la aparición de nuevos recursos literarios como la «ironía romántica» o el *Witz*”(2004) Quizás no nos acaba de contar la historia y nos deja sin conocer el final. Lo que les interesa es lo nuevo, tanto es así que se produce un gran interés por lo inacabado, *absolut fragmentarisch*. Defienden el fragmento como género autónomo. El concepto de fragmento tiene que ver con la reafirmación del autor y su dominio sobre su obra. Es una reafirmación del subjetivismo. También se configura como un género propio, semejante al género clásico de los aforismos. Pero ahora tienen que mostrar en ingenio y la capacidad creadora del autor. Como vemos la originalidad es parte fundamental del Romanticismo.

Cabe destacar también el *feísmo* como parte estética de los románticos. En *Fantasiestücker in Callots Manier*, ya lo mencionamos en la parte biográfica, pero en este apartado vamos a aclararlo más, basándonos en I. Galán:

K. Rosenkranz publica en 1853 la *Estética de lo feo*, en línea con lo “interesante” de F.Schlegel y lo sublime, nueva adherencia a lo sentimental de Schiller, y desde entonces lo feo se convierte cada vez más interesante y atractivo, precisamente lo que antes era malo, según la tradición platónica. Víctor Hugo en su prólogo a *Cromwell*, une lo feo, lo grotesco, lo deforme y lo sublime. (...) Los monstruos románticos, encabezados por el Frankenstein de Mary Shelley y Drácula de Stoker, nos traen relatos de terror como los de Hoffman y más tarde los de Poe... (Galán, 2013:65)

El *feísmo* es reivindicar lo macabro y lo feo, es decir que lo feo también debe de ser tratado en el arte. La estética deja de ser exclusivamente bella².

Tras este breve comentario sobre el Romanticismo en general vamos a pasar al ver el romanticismo en nuestro campo de trabajo.

² Es interesante reseñar el ensayo de U. Eco (2007), *Historia de la fealdad*, y en concreto el capítulo X dedicado a la Redención romántica de lo feo (pp. 271-310). El barroco había preferido lo expresivo sobre lo bello, se deleitaba más en lo extraño, lo extravagante y lo deforme. El romanticismo aportará una nueva teoría de lo sublime, y cambiará el concepto de lo feo. Posteriormente las vanguardias artísticas del siglo XX se ocuparán de hacer su reivindicación definitiva.

4.1. El Romanticismo en *Der Sandmann*

En este apartado vamos a ejemplificar esos rasgos que acabamos de comentar sobre el Romanticismo pero ciñéndonos a nuestro objeto de estudio.

Comenzamos con la mezcla de lo real con lo irreal. Bravo-Villasante hace una referencia a *Der Sandmann* en la cual pone de manifiesto la unión de lo real y lo irreal en el relato: “En su escrito está la forma epistolar, que lleva usando durante mucho tiempo con sus amigos. (...) y, sobre todo, esa cualidad que va a ser característica de su obra posterior: la integración del mundo irreal en el mundo de la realidad” (Bravo-Villasante, 1973: 59). Son muchas las ocasiones en las que tenemos este juego a lo largo del relato, pero hay una especialmente significativa. Al final, cuando el narrador nos dice:

Nathanael fasste mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts- Clara stand vor dem Glase!- Da zuckte es krampfhaft in seinen Pulsen und Andern-totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, grässlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier. (Hoffmann, 2013: 35)

Hasta aquí está claro, podríamos suponer que Nathanael tiene un trauma y el hecho de ver el catalejo de Coppola en su bolsillo, le lleva a una serie de recuerdos que le hacen volver a perder la cabeza. La duda se genera en la siguiente parte:

Die Menschen liefen auf das wilde Geschrei zusammen; unter ihnen ragte riesengroß der Advokat Coppelius hervor, der eben in die Stadt gekommen und gerades Weges nach dem Markt geschritten war. Man wollte herauf, um sich des Rasenden zu bemächtigen, da lachte Coppelius sprechend: « Ha ha-wartet nur, der kommt schon herunter von selbst», und schaute wie die übrigen hinauf. Nathanael blieb plötzlich wie erstarrt stehen, er bückte sich herab, wurde den Coppelius gewahr und mit dem gellenden Schrei: »ha! Sköne Oke- Sköne Oke«, sprach er über das Geländer. (Hoffmann, 2013: 35)

Aquí reaparece Coppelius del cual no sabíamos nada desde que muere el padre de Nathanael. También vemos otra “casualidad” *Sköne Oke*, es la misma expresión que usa Coppola cuando le está vendiendo los anteojos en su casa. En definitiva, el lector no tiene claro si todo esto es producto de la imaginación y la locura de Nathanael o sí realmente todo está sucediendo.

Otra característica que se puede observar de manera muy evidente es la *ironía romántica*. El relato está lleno ejemplos, además hay dos tipos: cuando el narrador interpela directamente al lector y cuando el autor decide que ya no nos da más datos sobre lo ocurrido. Con la *ironía romántica* se mezcla el universo ficcional del relato con interpelaciones al lector. Este tipo de juegos son propios de ese recurso, tal y como podemos ver en el siguiente fragmento:

Hemos terminado de leer la tercera carta (Nathanael a Lotario) y Hoffmann nos dice lo siguiente:

Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael zugetragen, und was ich Dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen. (Hoffmann, 2013: 17)

Como vemos nos apela directamente: “querido lector”, con esto salimos de fábula y es como adentrarse en la historia por completo, se rompe la ficción y formamos parte de ella. De todo esto hablaremos más adelante cuando hagamos las posibles relaciones de E.T.A Hoffmann con el expresionismo.

Otro buen ejemplo de *ironía romántica*. El final de las tres cartas termina así: “etc. etc.” (Hoffmann, 2013: 14). Nosotros estamos inmersos en la lectura y cuando llega el final de la carta, el autor decide que no tiene mayor importancia el final de las mismas y nos presenta este *etc. etc.* Con esto vemos la idea de que el autor está por encima, el autor maneja al lector. Esto también se tratará con mayor profundidad en las comparaciones.

Ahora vamos a tratar la naturaleza, pero refiriéndonos concretamente la naturaleza humana. En el siguiente extracto vemos como Clara y Nathanael tienen disputas por los sentimientos que las personas, de manera natural, dentro de nosotros:

Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei während, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe. Er ging so weit, zu behaupten, dass es töricht sei, wenn man glaube, in Kunst und Wissenschaft nach selbsttätiger Willkür zu schaffen; denn die Begeisterung, in der man nur zu schaffen fähig sei, komme nicht aus dem eignen Innern, sondern sei das Einwirken irgend eines außer uns selbst liegenden höheren Prinzips. (Hoffmann, 2013: 21).

Este texto debe der ser observado a partir del interés de Hoffmann por lo esotérico. Pero si eliminamos ese punto de vista, pues al final eso es simplemente

una creencia del porqué sucede, podemos vislumbrar que habla de emociones ocultas, de lo que no se expresa, de lo que escondemos. Tal cosa es para Clara una aberración total, pues ella funciona únicamente desde la lógica, como ya hemos comentado.

Son muchos los temas que se tratan en el cuento, pero para nuestro estudio son dos especialmente relevantes: los autómatas y el doble.

4.1.1. Los autómatas

El tema de los autómatas tiene gran importancia para este estudio, pues la corriente expresionista tienen mucho que ver con el auge de la industrialización, y, claro, un autómata es un robot y un robot es una máquina que hace el trabajo del hombre o se lo facilita. Sobre esta relación hablaremos más adelante, ahora veremos qué papel desempeña el autómata en el cuento y por qué está en él. En la época de Hoffmann las pseudo ciencias como la alquimia y las supersticiones están en franca retirada, todo ello es sustituido por el conocimiento racional y la mecánica (Montiel, 2008: 174). Por un lado es importante destacarlo, porque era una ciencia que estaba comenzando y todavía no sabían muy bien a dónde iría o para qué se emplearía, y por el otro porque podemos ver a través de figura de Spanalanazi como la sociedad reacciona ante tales avances. A. González (2000:181) apunta que a Hoffmann también le interesó el efecto nocivo de la creación artificial en el ser humano.

Por lo que el relato nos deja entrever, estos avances no eran muy bien vistos por la sociedad: Spanalanazi tiene que abandonar la ciudad. A. González también hace referencia a este asunto: “Coppelius-Coppola es un demonio pero siempre consigue escapar en los momentos cruciales. (...) será el profesor el que sufra las consecuencias” (2000:184) Parece que Hoffmann se adelantó a su tiempo o quizás observaba la realidad muy bien y podía ver más allá, ver qué es lo que bullía dentro de los humanos.

Dudo incluso que fuera consciente de esta implicación perversa del proceso que critica desde el interior del mismo, sin disponer de la distancia de la que hoy disfrutamos para

contemplantlo. Pero el desgarrado testimonio de Nathanael acerca de su falta de autonomía psíquica, tan razonable- y psicológicamente- desde la teoría aún no enunciada de la proyección, se nos presenta hoy como un inteligente atisbo de esa peligrosa deriva. (Montiel, 2008: 176)

Teniendo en cuenta que la figura de Olimpia es clave para que Nathanael “pierda la cabeza”, podemos decir que Hoffmann fue un visionario. En la actualidad vemos todos los días las graves consecuencias de un incorrecto uso de la tecnología. En palabras de Bravo-Villasante:

En la unión de la demencia con el automatismo, es posible que Hoffmann vea mucho en común. El loco es como un autómeta que, puesto en marcha, no puede detener el proceso de la locura; sus movimientos mecánicos son ajenos a su libre albedrío, y funciona como la máquina automática, a la que se ha dado cuerda (Bravo-Villasante, 1973: 126).

4.1.2 El doble

Para tratar este tema entendemos que es importante entender la vida de Hoffmann. Él siempre tuvo una especie de doble vida. Por la mañanas iba a su trabajo como jurista y después iba a la taberna a beber. Siempre vivió así: Es como si tuviese una doble personalidad, él mismo lo escribe en sus diarios. Aunque por otro lado, sus amigos lo describen como una persona animada. Aquí dejamos dos citas en donde se puede ver observar:

«Todo iría bien si no fuese tan apasionado. Mi vehemencia- mejor dicho, en mi todo alcanza dimensiones de rabia- anula todo lo bueno que hay en mí» (Bravo-Villasante, 1973:72). Mientras por otro lado, sus amigos decían que era una persona que hablaba muy animadamente y que entretenía muy bien (Bravo-Villasante, 1973: 44)

Siempre estuvo dudando de su cordura, padecía los delirios debido a sus fiebres sumado a su afición por el alcohol, pero cuando iba a su trabajo como jurista era una persona que cumplía muy bien con su obligación. Bravo-Villasante lo pone de relieve en la biografía: “El dualismo de su conducta se manifiesta en la escisión de la personalidad esquizofrénica y en la frecuencia del doble” (Bravo-Villasante, 1973: 123). Ya sabemos que él escribe a través de su experiencia y de sus vivencias, por tanto esto es un hecho muy normalizado en su vida y por lo cual se refleja constantemente en su obra.

Para de Jesús el Doppelgänger es: “Doppelgänger- Die Ich-Verdoppelung deutet auf und unlösbare innere Konflikte hin. Die Begegnung mit dem unbekanntem Ich stellt eine Bedrohung dar” (de Jesús, 2016:19). Como vemos es una lucha interna con nosotros mismos, algo así como lucha de un yo contra otro yo. Estas luchas nos generan malestar, y no siempre podemos ser quienes nos gustaría ser en un momento dado. Esto es importante para nuestro estudio, pues los expresionistas también hablarán de esto. Para Hoffmann este conflicto es interno, no hace referencia a la sociedad o a los demás, es única y exclusivamente *yo con yo*.

En *Ritter Gluck* es la primera vez que Hoffmann utiliza este recurso, tal y como señala Bravo-Villasante: “Es un loco musical, un caso de doble personalidad, el primer «Doppelgänger» de los cuentos de Hoffmann. Si el cuento ha comenzado con un escenario real berlinés, la irrealidad irrumpe en lo cotidiano mediante el proceso de la locura” (Bravo-Villasante, 1973: 57)

En *Der Sandmann* tenemos el «Doppelgänger» en varios momentos, para ello, nos volvemos a referir al estudio de de Jesús :

Untrennbar von der narzisstischen Liebe tritt das Motiv des Abbilds auf, das mit den Motiven des lebendigen Bildes und des Doppelgängers verbunden ist. Das Abbild ist die Verkörperung der menschlichen Duplizität: Gut und Böse, Wahn und Vernunft, Triebhaftes und Anerzogenes, Leben und Tod. Das plötzliche Erscheinen jeglicher Verdoppelung in den *Nachtstücken* ist ein Vorzeichen für eine gefährliche Ich-Spaltung, ein Konflikt, der nicht leicht zu überwinden ist. In *Der Sandmann* trifft man auf Schritt und Tritt auf sinnestäuschende Verdoppelungen: Da wird Coppelius zur Fleisch gewordenen gestalt einer Märchenfigur, da ist der Vater, der die Gesichtszüge Coppelius annimmt; der Wetterglashändler, der die Reinkarnation des Coppelius ist; selbst Olimpia ist nur eine Projektionsfläche für Nathanaels Innerer. (de Jesús, 2016:101)

Para nosotros, la importancia del doble está, tal y como dice A. González (2000:148), en los reflejos de los miedos, los deseos y las alucinaciones. Así es como trataremos el *Doppelgänger* en las comparaciones.

Ambos motivos, el autómatas y el doble tienen una amplia presencia en el cuento y constituyen a nuestro juicio, el punto de conexión con la temática expresionista. Como veremos, para los expresionistas la industrialización y la alienación será sus temas fundamentales.

5. El Expresionismo

Ahora nos vamos a introducir en el Expresionismo, en este apartado vamos a aclarar los conceptos básicos para comprender esta “corriente”, pero sobre todo nos vamos a centrar en las partes que son relevantes para nuestro estudio. Primero veremos los orígenes y el porqué nace esta corriente, para luego determinar cuales son los temas y la estética. A lo largo de este apartado iremos introduciendo comparaciones con el Romanticismo (Hoffmann, concretamente) para ver la posible similitud entre ambas etapas. M. Maldonado en *El Expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana* lo describe así:

El expresionismo en cuanto a movimiento literario abarca la época comprendida entre 1910 y 1925, pretende representar una nueva realidad constituida desde la interioridad del artista.(...) a la expresión de sentimientos y experiencias internas. En oposición al naturalismo, la literatura expresionista renuncia a la imitación de la realidad exterior, a la descripción detallada de la su superficie y opta por mostrar la esencia profunda de la cosas. Lo que antes era “impresión desde fuera” es ahora “expresión desde dentro”(...) manifestar un sentir subjetivo y unas particularidades vivencias que transmitan la auténtica sustancia de lo existente. (Maldonado, 2010:34)

El expresionismo nace en Alemania debido a las grandes transformaciones políticas, sociales y económicas. Nace como una reacción a lo que estaba sucediendo: debido a la industrialización, las personas se van a las ciudades, donde sufren un proceso de alienación, además esto genera, socialmente, mayores contrastes sociales. Políticamente hablando, estamos en la Primera Guerra Mundial (1914-1918), con lo que la guerra y los sentimientos patrióticos se llegaron a glorificar.

Los expresionistas tenían influencias directas, M. Maldonado señala la figura de Nietzsche como determinante en la aparición y desarrollo del expresionismo alemán. (Maldonado, 2010:25) Y añade que también les influye Henri Bergson, entre otros. Nosotros también consideramos el ensayo de Freud, *Das Unheimliche*, importante para la parte estética.

El Expresionismo no es simplemente una corriente artística, si no un movimiento cultural. El Expresionismo sí que tiene la intención de cambiar la sociedad. Por ejemplo: Bertolt Brecht (1898-1956) con la invención del *Teatro épico* tenía la clara idea de despertar a la gente para que se diesen cuenta de que estaban

siendo explotados. Con esto queremos poner de manifiesto que el Expresionismo tiene un fuerte componente social. Nace de una necesidad de cambio social. Estos artistas supieron ver los cambios tan grandes que se avecinaban. El artista expresionista no mira, adivina; no describe, vive; no refleja, crea. (Maldonado, 2010:34)

Este movimiento cultural afectó a todas las artes: música, pintura, cine, teatro, danza, literatura, fotografía. Fue realmente un cambio de paradigma. A pesar de ser tan potente no hicieron lo que el resto de vanguardias. Maldonado hace una referencia a esta diferencia. Comenta que el Expresionismo no se crea como movimiento a través de manifiestos, si no que surge, e incluso, apunta que antes de que existiera el Expresionismo, ya existían obras expresionistas. (Maldonado, 2010:14) Bravo- Villasante dice sobre los *Elixires del diablo*: “La novela, con toda su apariencia romántica, parece un antecedente de las novelas kafkianas” (Bravo-Villasante, 1973: 123). Esta vinculación es la que pretendemos ver en este estudio.

5.1. Los temas del expresionismo

Los temas que tratan los expresionistas son todos aquellos que van relacionados con la falsa moral y el conformismo de la sociedad, y también con la alienación del individuo debido, en parte, a la industrialización. “Deploran la alienación y la desindividualización del sujeto en el mundo moderno, la pérdida de las cualidades humanas. (...) Experimentan una profunda crisis social.”(Maldonado, 2010: 33) Evidentemente esto tiene claros fines sociales, por esto se crea el *Drama social*, del cual Georg Büchner (1813-1837) es su precursor. Como vemos es anterior, pero como citamos en el anterior punto: hay ejemplos expresionistas antes de que existiera el Expresionismo, tal y como apunta M. Maldonado:

Por el decidido rechazo al idealismo estético que lleva a Büchner a presentar la realidad de los más desfavorecidos, de los seres humildes, y no la del gran héroe, y por la crítica mordaz, en parte satírica, de las condiciones sociales, Woyzeck inaugura un nuevo tipo de drama: el drama social. (Maldonado, 2010:30)

Con esta cita dejamos afirmado que este movimiento cultural tiene fin social. Teniendo esto en cuenta nos centraremos en dos motivos: la industrialización y la alienación del ser humano.

Con respecto a los avances tecnológicos critican el predominio de la técnica, la mecanización del mundo y la industrialización, y se oponen al positivismo que las fundamenta (Maldonado, 2010:33). Ellos observan que la mecanización puede traer consecuencias negativas para la sociedad: de pronto el ser humano pasa a ser una pieza en un sistema. Con la llegada de la máquina el hombre se fusiona con ella, esto genera la deshumanización, la alienación del ser humano. Rechazan ese mundo aparentemente próspero, en el que, en realidad: los humanos quieren gritar y no pueden. Sobre la filosofía de Henri Bergson, Maldonado apunta: “La intuición permite un conocimiento más profundo que el que proporciona el intelecto. La intuición es capaz de captar la vida desde dentro, acceder a su inmediatez verdadera, sin necesidad de reducirla a su esquema conceptual.”(Maldonado, 2010:29) Como vemos se plantea que dentro de los seres humanos existe algo que es instintivo y que no puede ser filtrado por la razón. De una manera u otra, esto lo vemos en Hoffmann con respecto al *Doppelgänger*, en la biografía, Bravo-Villasante nos advierte: “Hoffmann será uno de los primeros en leerlo. Schubert, en estas obras, describe los aspectos oscuros, nocturnos, de la naturaleza humana, se extiende sobre el fenómeno del magnetismo y sus consecuencias, y en ambos escritos insiste en la lucha entre el hombre exterior y el interior: la doble naturaleza del ser humano.” (Bravo-Villasante, 1973: 97)

5.2. La estética expresionista

La estética expresionista sigue estando presente. El cambio que proponen es tan grande que, aún a día de hoy, continúa en funcionamiento. Así lo comenta Maldonado: “La innovadora patografía literaria que realiza el expresionismo de fenómenos como la disociación y alienación del sujeto, la descomposición del mundo y la pérdida de sentido supone una contribución significativa a una estética vanguardista” (Maldonado, 2010:15) Nos regalan una nueva manera de ver y

entender el mundo. En el apartado anterior ya hemos hablado de la alienación del ser humano, esto a nivel estético supone ver a la sociedad como una “masa” por esto, en la estética expresionista será muy habitual encontrar figuras colectivas a modo de “coro griego”. El “coro griego” tiene dos lecturas, tal y como afirma Brugger (1956:52): El coro en algunos casos será fruto del deseo de aproximarse a lo ctónico o también a exteriorizaciones dionisiacas de existencia. Con la masa, además, se evita la personalización. Lo que interesa, al tener el carácter social, es la representación de la colectividad.

A continuación vamos a ver algunos ejemplos de este tipo de estética reflejados en el cine o en el arte.

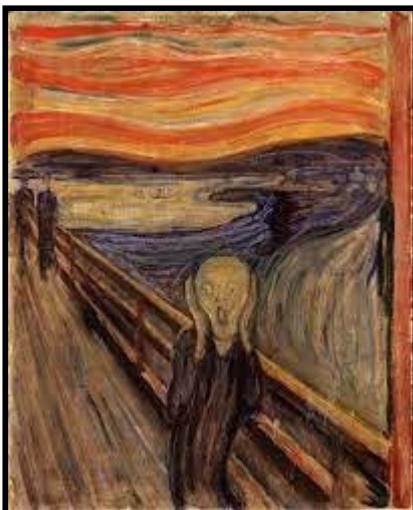
Imagen 1: *Metrópolis*. 1927. Fritz Lang



En la imagen 1 vemos un ejemplo de “masa”, vemos personas vestidas de la misma manera, sin rostro sin expresión, no vemos personas concretas, vemos un conjunto: el proletariado. Esas personas a las que este

movimiento cultural quiere hacer despertar. No se presentan conflictos individuales, psicológicos como se hacía en el Naturalismo. El nuevo drama se opone a las producciones del Naturalismo (Maldonado, 2010: 138) Se quiere mostrar el conflicto de manera generalizado.

Imagen 2: *El grito*. 1893. Edvard Munch.



Por otro lado hemos hablado de los sentimientos que las personas en esta sociedad deben reprimir para poder encajar en ella. “Esta es una generación trágica, en la que se reflejan las intensas convulsiones de una época aciaga” (Maldonado, 2010:33) A pesar de que, como hemos dicho, tiene una fuerte carga social, la manera de expresión es

desde lo interno. Una imagen paradigmática de esta emoción es *El grito* de Edvard Munch (1893)

Como hemos visto las anteriores imágenes nada tienen que ver con el arte anterior. El Expresionismo es una nueva manera de expresar. M.Maldonado lo explica así:

Con el Expresionismo se impone una nueva sensibilidad frente al mundo y la vida, caracterizada por la concentración, la abstracción, la precisión, la emotividad, las fuertes pasiones, el activismo, el inconformismo, la libertad, la intensidad de sentimiento, el impulso creativo y la autenticidad. Los jóvenes escritores se orientan en una estética de lo feo: Con extrema crudeza persiguen captar la verdad de lo existente a través de la presentación artística de lo macabro, lo siniestro, lo disonante, lo extraño y lo grotesco.(Maldonado, 2010:35)

Como hemos visto lo siniestro también es un rasgo muy importante para la estética expresionista, y el concepto de siniestro, tal y como lo entendemos, viene dado por Freud en el ensayo que ya hemos citado.

Este cuadro no podríamos decir que es “bello”, o mejor dicho, no muestra “belleza”. Esto tiene mucho que ver con la influencia de Nietzsche :

“En una de sus primeras obras, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música)* (1872), Nietzsche esboza una visión irracional del arte cuya evolución aparece vinculada a la duplicidad de lo apolíneo y dionisiaco, dos fuerzas estéticas contrapuestas, pero que no pueden existir la una sin la otra” (Maldonado, 2010:26)

Los expresionistas asumen que en el arte existen ambas cosas, pero no fueron los únicos ni los primeros, pues para Hoffmann esto también era así. Es lo que podemos entender a partir de la afirmación de C. Bravo-Villasante (1973: 44) cuando señala que a Hoffmann lo grotesco y lo misterioso en la naturaleza humana le atraían al máximo.

Los expresionistas usarán también el *feísmo*, que como hemos visto ya estaba en los motivos del Romanticismo. Maldonado (2010:35) lo explica así: “En lo formal, la obra expresionista no se caracteriza por un estilo bello, si no por la intensidad expresiva y un tono patético, exaltado e incluso extático”

Ya sabemos que el Expresionismo nace de la necesidad de un cambio social. Hemos encontrado que los temas más recurrentes en su corriente son la industrialización y su consecuencia, la alienación; y la incapacidad de mostrar realmente lo que somos. También hemos visto que la estética en la que se apoyan es en la del *feísmo* y lo siniestro. Con todo esto podemos comenzar a buscar los vínculos entre *Der Sandmann* y los expresionistas.

6. Comparaciones

Ya hemos analizando el Romanticismo para Hoffman y el expresionismo, ahora vamos a ver qué similitudes hay entre ambos sujetos de estudio y también cuales son las diferencias.

Para empezar hablaremos del componente social que tiene el expresionismo, en E.T.A Hoffmann no existe de manera premeditada, pero:

Queda asegurado, sin embargo, que el Romanticismo no es sólo cuestión de un estilo artístico propio de una época: se trata, más bien, de la expresión de una *crisis de conciencia* condicionada por la Revolución Industrial y por la revolución Francesa (Jamme, 1998:14).

Está claro que no pretendían despertar a la sociedad, pero sí que nos encontramos ante un cambio de paradigma.

Tanto el Romanticismo como el Expresionismo suponen una fuerte cambio con lo anterior. El primero radicaliza las premisas de Ilustración, es una deconstrucción del movimiento anterior a partir de sus propias premisas; y el segundo rechaza el Naturalismo, es decir, con lo realista. Las dos se centran en la subjetividad y en la percepción del mundo como punto de partida para la creación.

Hemos visto que a Hoffmann le atraía lo oscuro, lo oculto, tanto en el ser humano como en la naturaleza en general, y no abogaba por una estética hermosa, lo siniestro y lo oscuro: el *feísmo* inunda su obra. Como hemos visto, los expresionistas se apoyan en esta estética:

El arte expresionista está impregnado de violencia reivindicativa, angustia y desconcierto, manifiestos en sus líneas nerviosas, sus contrastes de forma y color sus distorsiones. Los decorados del teatro y el cine confirman esta tendencia en sus líneas y planos inclinados y asimétricos que desafían las leyes del equilibrio (Valiente, 2000: 82)

Pasemos a ver en imagen este tipo de decorados.

Imagen 3: *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) Robert Wiene



En la imagen 3, tenemos un ejemplo de la escenografía de una película expresionista. Se puede apreciar lo que la cita no dice: las formas geométricas

asimétricas, el contraste, las luces y sombras. Y sobre todo, el *feísmo* y lo siniestro.

El lugar que se representa en la imagen no es para nada un lugar acogedor y hermoso. Al contrario, es un lugar que produce misterio, es como un lugar oculto. Acerca de la escenografía y del espacio hablaremos más adelante.

Otro rasgo fundamental en el que encontramos semejanzas es en que los seres humanos tenemos una dualidad, no somos solo una esencia. El desencadenamiento de estas fuerzas internas que yacen en el interior del hombre que señala Bravo-Villasante (1973: 124) Para Hoffmann es una lucha dentro de nosotros mismos, en la cual se puede llegar a dudar de lo que es real y ficción, mientras que para los expresionistas es una lucha interna, la cual viene generada por un entorno hostil. “una confrontación con un mundo alienado y deformado” (Maldonado 2010: 139). Hoffmann lo representará mediante el *Doppelgänger*, y los expresionistas mediante “la masa”, es decir un lugar donde todos son nadie pero no hay cabida para la expresión de lo interno.

Am Anfang der Hoffmann- Rezeption in Deutschland stand der expressionistische Stummfilm. Nach einigen Vorläufern in den Jahren des Ersten Weltkriegs bildete Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* von 1919 den Auftakt dieser filmgeschichtlichen Epoche. Das Drehbuch stammt von Carl Mayer: Es handelt von einem Somnambulen, der unter dem Einfluss eines Irrenarztes Verbrechen begeht. Wiene verfilmte den Stoff in gemalten Kulissen: Die verzerrten Perspektiven, schrägen Hauswände und extremen Licht- und Schatteneffekte sollten die bedrohliche Atmosphäre unterstreichen. Hinzu kamen die exaltierte Gestik und Mimik der Darsteller. Die Künstlichkeit der Darstellung und der Kulissen sollte ins Augen fallen. Durch diese Übertreibungen hoffte man, den Blick des Publikums für die eher verborgenen Mechanismen in der Realität zu schärfen. Die expressionistischen Filmemacher sahen in E.T.A. Hoffmann einen Vorläufer ihrer Kunstauffassung. (Schmidt, 1995:86)

En la película de *Metrópolis*, también podemos ver muchas similitudes en relación a *Der Sandmann*, esta vez el paralelismo lo vemos en el robot.

Imagen 4: *Metrópolis*. 1927. Fritz Lang.



Aquí el robot también es una mujer, como Olimpia. Simplemente mirando la imagen 4, podríamos decir que pertenece al cuento de *Der Sandmann* en el momento

en el que están Coppola y Spanalazani con Olimpia, justo antes de que llegue Nathanael.

Dejando a un lado la estética, Hoffmann nos presenta a Olimpia como la causa de la locura de Nathanael, y los expresionistas nos presentan a la tecnología como la causa de la alienación.

Con respecto a la técnica es importante destacar las rupturas que, tanto en el expresionismo como en los cuentos de Hoffmann, se producen. Esta ruptura se refiere a romper con la ficción, haciendo consciente a la persona de que está leyendo o viendo una pieza teatral. Tomaremos la referencia de Bertold Brecht. Este con su *Teatro Épico* pretendía despertar la conciencia del espectador. Veníamos de un teatro naturalista, donde al final el espectador se metía en la historia y se dejaba llevar, de modo que simplemente era un espectador viendo una ficción. Para esto Bertold crea el *Verfremdungseffekt*, el cual sirve para recordar al espectador que lo que ve es teatro:

Brecht ideó una escenografía típicamente expresionista que, empero, hace vislumbrar ya su técnica posterior que pretende, en primer término, crear un efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) en el sentido de dar a entender al espectador que los sucesos en el escenario no deben producirle la sensación de participar, él mismo, en una acción real (Brugger, 1956: 144)

Cuando estamos leyendo el cuento de Hoffmann, también nos encontramos con estas rupturas, como hemos comentado la razón por la que se hace es otra, pero en esencia es lo mismo. Las dos nos sacan de ficción. En concreto hay una frase en que podemos encontrar, en parte, el detonante de este estudio. Según nuestra lectura, podemos observar que la pregunta que el narrador plantea, se acerca a la angustia vital de los expresionistas: “Es gärte und kochte in Dir, zur siedenden Glut entzündet sprang das Blut durch die Adern und färbte höher Deine Wagen” (Hoffmann, 2013: 18)

Una vez observados los puntos de encuentro entre ambas, pasamos a ver cuales son los rasgos expresionistas en *Der Sandmann*.

6.1. El expresionismo en *Der Sandmann*

Ahora vamos a analizar los rasgos expresionistas en el cuento. Lo primero a tratar van a ser los personajes. En la descripción de Hoffmann nos describe a los personajes, ya vemos personajes un poco exagerados y, casi, animalizados. El Expresionismo tiende a la exageración de los rasgos. La manera en la que Hoffmann nos presenta a Coppola y Coppelius es muy grotesca. En la descripción de las manos de Coppelius, señalada en apartados anteriores “largas manos huesudas y con pelo”, vemos perfectamente esta exageración a la cual hacemos referencia. Cuando imaginamos esto, la imagen que se nos genera es grotesca y fea. También los adjetivos que usa para describir a Coppola, dice que tiene hocico, no boca. Estos detalles son los que consiguen que en nuestra cabeza estas figuras se deformen, dando paso a la exageración e incluso a la máscara. La máscara es un recurso del que se servían los expresionistas para exagerar los rasgos.

Estos dos personajes muestran “el lado oscuro”. Maldonado nos explica qué es lo que a los expresionistas les interesa reflejar a través de los personajes:

No es la superficie de la realidad, sino su esencia profunda lo que le interesa. Lo fundamental es la visión del alma en la que se refleja la realidad, el ser humano por antonomasia, y es, a través de la expresión de su interioridad, como el mundo exterior se manifiesta (Maldonado 2010:138)

Con esto queremos poner de manifiesto que Hoffmann refleja su mundo interior mostrado en estos personajes y es así como el lo percibe, aunque, evidentemente una persona no pueda tener un hocico.

Cuando hemos hecho el análisis exhaustivo de los personajes vimos que cada uno de ellos podría simbolizar un movimiento: Clara, la Ilustración. Nathanael, el Romanticismo. Olimpia y Spalanzani, el futuro próximo. La gente de la ciudad; el Expresionismo. Expliquemos esto último: Olimpia es la causante del cambio de Nathanael, por su aparición: él se aliena. Spalanzani es el creador de Olimpia, cuando se descubre que es lo que ha sucedido con ella, la sociedad consigue que se marche de la ciudad. Por tanto, esa sociedad, podría mostrar el rechazo a ese mundo incierto que va a venir debido a la automatización, que esto es justo lo que denuncian los expresionistas.

El final de Nathanael también tiene relación con cómo solían acabar los protagonistas de los dramas expresionistas. Maldonado (2010:139) apunta que el desenlace trágico que le espera al protagonista suele llevar a una invocación patética de la fraternidad universal para una humanidad renovada. Como ya sabemos Hoffmann no tiene el objetivo social de los expresionistas, aceptando esta diferencia, podemos decir que Nathanael tiene un final trágico porque no soporta la existencia. A donde él ha llegado ha sido demasiado lejos y la paranoia le ha ganado. Hay un personaje dramático expresionista que también se deja llevar por su paranoia: Woyzeck. (Personaje de la obra homóloga escrita por Georg Büchner y representada por primera vez en 1913). En este personaje vemos cómo la presión social y su propia locura le hacen cometer el crimen de asesinar a su pareja, Marie.

Por último, desde la teoría, vemos la similitud en las rupturas de la ficción. Ya hemos hablado anteriormente de la importancia de las mismas y, ya sabemos que *Der Sandmann*, está plagada de ella, pero es que, además, en ocasiones, nos plantea conflictos o sensaciones que serán las mismas de las que hablarán los expresionistas.

Aber es war Dir, als müsstest Du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammen greifen, so dass es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, alles was Rede vermag, schien Dir farblos und frostig und tot. Du suchst und suchst, und stotterst uns stammelst, und die nüchternen Fragen der Freunde schlagen, wie eisige Windeshauche, hinein in Deine innere Glut, bis sie verlöschen will. (Hoffmann, 2013:18)

Lo que se plantea en este párrafo no es más que el grito que no acaba de salir que los expresionistas denuncian. Esa angustia interna.

A continuación veremos cómo la conexión entre Hoffmann y el expresionismo puede ser llevada a la práctica en la puesta en escena de Robert Wilson en el Düsseldorfer Schauspielhaus.

6.2. *Der Sandmann* en la puesta en escena

Es realmente curioso, que en todas las puestas en escena del cuento encontramos este toque expresionista, esto creemos que es debido a todos lo que hemos comentado con anterioridad: las descripciones de los personajes, la temática, la técnica, el conflicto entre personajes...

Como comentamos en la introducción, la propuesta de este estudio se debe a la puesta en escena de Bob Wilson, así que será lo que analizaremos en profundidad a continuación. Antes de comenzar es importante aclarar que a Robert Wilson³ se le enmarca en un teatro de imagen, pues lo que pretende es crear sensaciones. Sus espectáculos no son la expresión de un sentimiento, en todo caso sería la expresión de una sensación; tampoco tiene el objetivo social. Todo esto no quita para que estética sea expresionista, pues si que se basa en sus principios estéticos para crear.

P. Valiente lo señala del siguiente modo:

Existen numerosos puntos de encuentro entre el expresionismo y la obra de Robert Wilson: la mezcla de lo consciente y lo inconsciente, la presencia de los sueños, el aspecto *ritual* del montaje, la combinación de lenguajes artísticos, la plasticidad escenográfica... Las líneas quebradas de los espacios escénicos, los objetos de forma geométrica, el vestuario de contrastes son algunas de muestras concretas de estos vínculos. (Valiente, 2000:83)

De la anterior cita podemos extraer mucha información. En primer lugar, habla de “lo consciente y lo inconsciente”, aquí tenemos una línea que nos une a Hoffmann, el Expresionismo y Bob Wilson. En *Der Sandmann*, ya hemos visto que esto es tema central. Por otro lado, los sueños, de nuevo, realidad y ficción. Pero avancemos más y vayamos a la escenografía.

³ Robert Wilson, Texas(1941) Director de escena actual. Su formación está en la arquitectura y pintura, por eso sus espectáculos son tan visuales. Él nunca estudió teatro, por esto su teatro es tan especial. Su teatro nace a través de la forma, como él mismo dice en *Directores Artes escénicas*

Imagen 5: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



En la imagen 5 tenemos una imagen del inicio de la obra, como vemos no hay nada realista, todo está lleno de símbolos, generados a partir de figuras geométricas. Esta escenografía recuerda a la que vimos anteriormente de *Das Kabinett des Dr. Caligari*. Figuras geométricas y líneas imposibles, con cierto aire misterioso.

Las cabezas de los personajes en color verde, y arriba Nathanael, de rojo.

La luz y los colores tiene una importancia decisiva para sus espectáculos, tal y como era para los expresionistas. Su *Der Sandmann* está lleno de juegos de luces. El escenario cambia de un momento a otro, creando atmósferas completamente diferentes, solamente con el recurso de la luz. Con respecto al color, el personaje de Nathanael va de rojo cuando está en la locura y de color blanco cuando es niño, y de negro cuando se relaciona con el resto de personajes. Con esto el director nos muestra mediante símbolos las etapas por las que pasa el personaje, no se muestra desde el psicologismo, sino desde el vestuario.

Imagen 6: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



La imagen 6 corresponde al momento en el que el padre espera en el despacho la llegada de Coppola. Vemos el juego de luces y sombras y la exageración través del tamaño de la pipa. Cuando

sucede la muerte del padre, el escenario se vuelve rojo, y este recurso se usa constantemente en la obra. Con este cambio de luz se cambia la atmósfera, además estos cambios no se dan solo con las luces también subrayados por la música en

directo. En ocasiones, incluso, la música es la protagonista de la escena. Por ejemplo: Nathanael entra con su amigo a casa y los actores caminan dando saltos al golpe de la música, esta escena dura aproximadamente 5 minutos, y no sucede nada más, es como una especie de coreografía. Bertold Brecht ya defendía cambios bruscos en sus espectáculos, siempre con el objetivo de generar distanciamiento:

Brecht aprovechó para su teatro muchas innovaciones de los expresionistas, como por ejemplo, la sucesión de escenas sueltas, la intercalación de textos poéticos y canciones, la intervención de relatores, la alusión al ambiente real en lugar de la imitación, el empleo de coros, de máscaras, de letreros, de proyecciones cinematográficas y el diligente aprovechamiento de las luces como factor decisivo de caracterización e interpretación. (Brugger, 1956: 145)

En esta cita vemos, de nuevo, varios elementos que serán analizados en este apartado. Pero ahora vamos a comentar cómo adapta Wilson el cuento al teatro. La dramaturgia del espectáculo se ciñe al orden cronológico de las escenas que se cuentan en el relato. Al inicio hay un desfile de personajes, repetitivo: los personajes entran y salen del escenario haciendo todo el rato el mismo movimiento, hasta que hay un cambio de luz y ya comienza la acción. La acción comienza con Nathanael de pequeño jugando con su padre antes de que llegue el abogado Coppelius. No hay narrador, los personajes hacen lo que en la carta se cuenta. Wilson añade canciones entre escenas, o una canción es una escena en sí misma, pero son un plus, no sustituyen a lo que se cuenta en el relato original. Wilson hace una estructura circular, pues la misma canción que se canta principio, en el desfile de personajes, es la misma con la que se cierra el espectáculo.

Imagen 7: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



En la imagen 7 vemos a Nathanael y a su amigo cantando, después de la escena en la que entran saltando.

Las escenas cantadas son también en coro, o en pareja, e incluso en un diálogo personaje-orquesta. Este diálogo se da entre la madre y el director: la madre le pide al director

que le de la nota correcta para que ella pueda cantar su canción. En este caso tenemos, además, una clara ruptura de la cuarta pared.

Al inicio del espectáculo tenemos una orquesta tocando, justo antes de empezar el representación, la batería nos hace un cambio radical y asusta al público. Nos saca de la fantasía, nos recuerda que estamos viendo teatro. Con la orquesta se repite la ruptura de la cuarta pared, pues en un momento los músicos, se levantan, miran al público y hacen solos con su instrumento. También encontramos esta ruptura de la ilusión con la entrada y salida de los técnicos en el escenario para cambiar el escenario. Esto sucede en la mayoría de los cambios de escenografía.

Imagen 8: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



La imagen 8 es el momento del baile. Son los técnicos los encargados de hacer girar los espejos. En esta escena, los personajes nos dan, al público, puntos de vista sobre lo que Nathanael está haciendo con

Olimpia. Estos puntos de vista son contados con movimientos en *staccato*, con sonido y de manera repetitiva. La repetición también sucede mucho en el Expresionismo. En esta puesta en escena vemos cómo, a veces, los personajes repiten varias veces la misma frase, por ejemplo; Nathanael entra en un bucle repitiendo: “Was ist mit Papa?” Con esta repetición vemos la angustia del personaje sin necesidad de más explicaciones.

Con respecto a la actuación podemos decir que es grotesca y la caracterización apoya ese fenómeno. Veamos un ejemplo comparado de esta actuación. En las siguientes imágenes vemos a Coppélius (Coppola) y al Conde Orlok (el vampiro de Nosferatu). Vemos muchas similitudes: rasgos afilados, nada naturales, producen cierto “miedo”, son siniestros. Se puede apreciar la estética del *feísmo*.

Imagen 9: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



Imagen 10: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. (1922). F.W. Murnau



No solo es la estética del *feísmo* lo que vemos en los personajes. En el Expresionismo es muy importante el uso de la máscara. Wilson nos presenta a personajes con máscara, porque no interesa mostrar la psicología, se presentan arquetipos. La máscara es usada por los expresionistas para reflejar la petrificación humana y lo grotesco. La máscara es usada como recurso y como concepto. Como concepto: es el hecho de la máscara con la que vamos por la vida para no reflejar lo que realmente somos, lo que escondemos, el conflicto que el ser humano esconde. Como recurso: engloba a las personas, no son individuos con problemas concretos, reflejan el arquetipo.

Imagen 11: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



La imagen 11 ha sido seleccionada para poder ver un ejemplo de la máscara en Wilson. En la imagen vemos a la madre con Nathanael, en uno de los momentos en los que él se despierta en la cama arrojado por su madre. (No sabemos cual de los dos, pues los dos son representados igual).

Si no supiéramos nada del cuento vemos: una persona de género masculino en la cama con dolor y otra persona de género femenino que le cuida. Esto es lo que genera el uso de máscara, que se entiende sin necesidad de palabra, ni contexto. La

imagen es suficiente para expresar el problema de manera general, por lo tanto social, no se centra en problemas individuales.

La anterior cita de Brecht no introducía dos asuntos que vamos a tratar: los letreros y las proyecciones. Letreros no aparecen en esta puesta escena, pero el letrero se usaba para romper la ficción. Hay un momento de ruptura total, que no se entiende muy bien porque está ni que se genera (imagen 12).

Imagen 12: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



A telón bajado aparece este personaje, Der Sandmann, bailando claqué. No sabemos porqué se hace, pero lo que está claro es que mientras, en el escenario, se está sucediendo un cambio de escena.

El personaje de la foto es Der Sandmann, así lo pone en el reparto, en el programa de mano. Wilson nos presenta a Coppola y Coppelius en un mismo personaje (imagen 9), y a Der Sandmann en otro (imagen 12). Esta es la lectura a la que Wilson nos invita. Der Sandmann, aparece y desaparece, está y no está. Es un símbolo.

Imagen 13: *Der Sandmann*. (2017) Bob Wilson.



En la imagen 13 tenemos a Der Sandmann, con una proyección de llamas sobre su cuerpo, esto sucede en el momento en el que la habitación de Nathanael arde. Vemos que el personaje simboliza, refuerza las acciones. Sirve de hilo conductor. Es una genialidad el tratamiento que Wilson hace con este

personaje/metáfora.

Para cerrar dejamos un apunte del programa de mano, en el cual tenemos una descripción en la que podemos ver la pretensión Wilson con este montaje.

E.T.A Hoffmann begriff Kunst nicht als Mittel zur Versöhnung mit der Wirklichkeit. Alle seine Erzählungen, *Der Sandmann* miteingeschlossen, sind in ihrem Kern Künstlerdramen, die um den immer gleichen Zwiespalt kreisen: die Unvereinbarkeit von fantasiereicher Kunst und bürgerlichen Leben und die Abhängigkeit des einen von dem anderen. Nathanael als kunstbegabter junger mensch isoliert sich von einer Realität, die er als moralinsauer, desillusionierend und kränkend empfinden. die Kunst ist der Hebel, der einen Spalt aufreisst zwischen zwei sonst strikt getrennten Welten: den poetischen, anarchischen Gebilden des Traums einerseits und der seelenlosen, bigotten Realität andererseits. Durch diesen klaffenden Spalt dringen sodann die Gnome, Kobolde, Gespenster oder eben der Sandmann ein und lassen den biedermeierlichen Alltag als karikatur und Fratze erscheinen. Robert Wilson verkörpert den Anspruch, auf der Bühne jegliche realität, jeglichen Naturalismus hinter zu lassen. Er vermag es wie kaum ein anderer, den Fantasmen Hoffmanns Gestalt zu verleihen. Beide haben die gleiche Passion- wie Andy Warhol der sagte: *I want to be a machine.* (Ortiz, 2016/17:11)

Tras este análisis podemos decir que la puesta en escena de Bob Wilson es una de las muchas interpretaciones que se puede hacen de este relato. Pues como hemos visto, son muchos los análisis y estudios acerca de este cuento. Podríamos decir que hay tantas interpretaciones como lectores. Sin lugar a duda, Bob Wilson hace una propuesta muy fiel al texto con muchos rasgos expresionistas.

7. Conclusiones

La primera conclusión que sacamos es que el tema elegido es demasiado amplio para este tipo de estudio. El tema es realmente interesante y no excesivamente tratado: la posible relación de E.T.A Hoffmann con el expresionismo. Así que este trabajo puede ser el germen de un estudio posterior más amplio. Teniendo en cuenta esto, tras el análisis, hemos encontrado ciertos vínculos entre *Der Sandmann* y la estética expresionista.

En el primer apartado, el dedicado al Romanticismo, hemos visto de manera clara los rasgos característicos del movimiento en el cuento de Hoffman. Cuando llegamos a las comparaciones vemos que sí tienen muchas cosas en común, pero hay un factor clave que los separa: el objetivo del artista. Hasta la fecha, no hemos visto ningún estudio, ni ningún rasgo en la biografía y obra de Hoffmann, en el que se afirme que la literatura de Hoffmann tiene un objetivo social. Por lo tanto Hoffmann no puede, bajo nuestro punto de vista, ser precursor del Expresionismo. Esto visto desde el prisma de que el arte tiene un objetivo, que se hace para algo. Aquí es donde no hemos encontrado conexión.

Otro asunto es el de la estética, que es el que aquí hemos pretendido analizar. Desde esta perspectiva está claro que la estética que Hoffmann genera, es de gran interés para los expresionistas, sobre todo en el mundo del cine. En la mayoría de la películas de culto expresionistas hemos visto esos rasgos que también podemos observar en Hoffmann.

Cabe destacar que en el teatro actual, siguen influyendo esos rasgos expresionistas; del mismo modo, el cine también hace uso de estos elemento. El séptimo arte no sería lo mismo sin las aportaciones expresionistas, y como hemos dicho, los cineastas expresionistas miraron a Hoffmann, por lo tanto podemos decir que nuestro escritor ha influido en el cine actual tal y como lo percibimos.

Concluimos diciendo que Hoffmann fue vital para estética expresionista, sobre todo en el cine, y, por ende, es vital para nuestro cine actual concretamente y para el arte en general. Y, como no, destacamos también, que las angustias del ser humano y su pretensiones han sido siempre muy parecidas, cambian la época y el contexto, pero el fondo es el mismo.

8. Bibliografía

8.1. Textos fuente

- FREUD, Sigmund (2012) *Lo siniestro*. ESPA EBOOK
<https://www.espaebook2.com/book/lo-siniestro/> (Última consulta 12/06/2020)
- HOFFMANN, E.T.A. (2013). *Nachtstücke*. Wiesbaden: marixverlag GmbH

8.2. Bibliografía general

- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1973). *El alucinante mundo de E.T.A Hoffmann*.
Madrid: NOSTROMO
- BRUGGER, Ilse T.M. de (1956). *Teatro alemán expresionista*. Argentina: La
mandrágora
- DOMINGO CENTENO, Miguela (1996). *La Ilustración y el Romanticismo como
cuna del Idealismo*. Endoxa: Series filosóficas N°7 (p.p 201-215)
<http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/4870> (Última consulta
19/06/2020)
- ECO, Umberto (2007) *Historia de la fealdad*. Italia: Lumen
- GARCÍA ADÁNEZ, Isabel (2012) *Los ojos de Olimpia. Diez versiones de una
escena de terror*. Revista de historia de la traducción. N°5.
<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/garciaadanez.htm> (Última
consulta 14/06/2020)
- GALÁN, Ilia (2013) *El Romanticismo y sus mutaciones actuales*. Madrid: Editorial
Dykinson, S.L.
- GONZÁLEZ MIGUEL, M^a de los Ángeles (2000). *E.T.A Hoffmann y E.A. Poe
Estudio comparado de su narrativa breve*. Valladolid: Secretariado de
Publicaciones e Intercambio Editorial
- IRVIN, Polly (2003) *Directores Artes Escénicas*. Barcelona: Editorial Océano, S.L.
- JAMME, Christoph, BECKER, Claudia, ENGEL, Manfred, MATUSCHEK, Stefan
(1998), *El movimiento romántico*, Madrid: Ediciones Akal S.A. Traducción:
Jorge Pérez Tudela.

- JESÚS, Claudio César de (2016). *Die Motive der schwarzen Romantik in E.T.A Hoffmans "Nachtstücken"*. Heidelberg: Ruprecht-Karls Universität Heidelberg. Institut für Deutsch als Fremdsprache. https://www.academia.edu/37740639/MOTIVE_DER_SCHWARZEN_ROMANTIK_IN_E.T.A_HOFFMANNS_NACHTST%C3%9CCKEN (Última consulta 17/06/2020)
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2001). *Der Sandmann de E.T.A Hoffmann o la temporalidad de la interpretación literaria*. http://institucional.us.es/revistas/philologia/15_2/art_5.pdf (Última consulta 15/06/2020)
- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2010) *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*. Madrid: SÍNTESIS, S.A.
- MONTIEL, Luis (2008) *Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A Hoffmann*. Asclepio. Revista de la Historia de la medicina y de la Ciencia, vol. LX, enero-junio, pp. 151-176. <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewFile/248/244> (Última consulta 15/06/2020)
- MUÑOZ ACEBES, F. Javier (2004), *El autor como personaje en la obra de Jean Paul*. Universidad de Valladolid. https://usuaris.tinet.cat/asgc/Forum/Autors/munoz_acebes/munoz_acebes1.html (Última consulta 22/06/2020)
- ORTIZ, Janine (Spielzeit, 2016/17) *Der Sandmann von E.T.A. Hofmann. Regie, Bühne und Licht: Robert Wilson. Musik und Lyrics: Anna Calvi*. Düsseldorf: Eine Produktion des Düsseldorfer Schauspielhauses mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen un Unlimited Performing Arts.
- RUDOLPH, Dennis (2017) *Der Sandmann: Erzähler und Erzählperspektive*. <https://www.frustfrei-lernen.de/deutsch/der-sandmann-erzaehler-und-erzaehl-perspektive.html> (Última consulta 22/06/2020)
- SAFRANSKI, Rüdiger (2007) *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München: Hanser Verlag. Traducción: Raúl Gabás. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. (2009) Barcelona: Tusquets

- SCHMIDT VERLAG, Erich (1995) *Das E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Band 3 führt als Heft 41 die Zählung der “Mitteilungen der E.T.A. Hoffman-Gesellschaft e.V.” fort. Berlin: GmbH & Co.
- VALIENTE, Pedro (2000) *Estudio del proceso de creación en la obra de Robert Wilson*. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de comunicación Audiovisual y Publicidad <https://eprints.ucm.es/3855/> (Última consulta 19/06/2020)
- VON WERDER, Sophie (2016) *El amor en los tiempos de la máquina: E.T.A Hoffmann, Adolfo Bioy Casares y Cristina Civalé*. Literatura y Lingüística N° 34, pp.115-130 <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/lyl/article/view/1442> (Última consulta 16/06/2020)