


Intriga y tiniebla: tratamientos contrapuestos de una constelación. *El visionario* de Schiller y *El hombre de la arena* de Hoffmann

Miguel Salmerón Infante
Universidad Autónoma de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.98578>

Recibido: 18/10/2024 • Aceptado: 28/01/2025

Resumen. Este artículo compara dos relatos *Der Geisterseher* (*El visionario*) de Schiller (1787-1798) y *Der Sandmann* (*El hombre de la arena*) de E.T.A. Hoffmann de 1817. Ambos textos tienen en común las presencias de lo tenebroso y de lo conspiratorio. Sin embargo, el encaramiento de aquel sentimiento y de esta intriga son muy diferentes en ambos casos. Schiller se esfuerza por hacernos ver que lo mágico y lo desconocido no son más que elementos de los que se sirven los conjurados para manipular a su víctima. Hoffmann, por su parte, deja en suspenso la pregunta de si el protagonista es objeto de persecución por sus agresores o si todo es fruto de su calenturienta y patológica imaginación. Schiller, reivindicando las luces de la razón frente a la oscuridad, alude indirectamente a la pugna religiosa política que estaba en curso en su tiempo en el Ducado de Württemberg. Frente a la denostación de lo misterioso por parte de Schiller, Hoffmann le atribuye a esta dimensión un impacto efectivo sobre el ánimo humano pues hace posible abrir una puerta a aquello de lo que no somos conscientes. De hecho, en el ensayo *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*), que data de 1919, Sigmund Freud toma como referencia central el relato de Hoffmann.

Palabras clave: ilustración; romanticismo; conspiración; debilidad de carácter; siniestro.

^{EN} Intrigue and Darkness: Contrasting Treatments of a Constellation. Schiller's *The Visionary* and Hoffmann's *The Sandman*

Abstract. This article compares two stories *Der Geisterseher* (*The Ghost Seer*) by Schiller (1787-1798) and *Der Sandmann* (*The Sandman*) by E.T.A. Hoffmann from 1817. Both texts have in common the presence of the dark and the conspiratorial. However, the approach to that feeling and this intrigue are very different in both cases. Schiller strives to make us see that the magical and the unknown are nothing more than elements that conspirators use to manipulate their victim. Hoffmann, for his part, leaves in suspense the question of whether the protagonist is the object of persecution by his attackers or if everything is the result of his feverish and pathological imagination. Schiller, claiming the lights of reason against the darkness, indirectly alludes to the religious-political struggle that was ongoing in his time in the Duchy of Württemberg. In contrast to Schiller's denigration of the mysterious, Hoffmann attributes to this dimension an effective impact on the human spirit and the possibility of opening a door to that of which we are not aware. In fact, Sigmund Freud's essay *Das Unheimliche* (*The Uncanny*), dating from 1919, takes Hoffmann's story as its central reference.

Keywords: enlightenment; romanticism; conspiracy; personality weakness; uncanny.

Sumario: 1. Tramas contrapuestas; 2 Estructuras narrativas simétricas; 3. Repulsión y atracción de lo ignoto; 4. Luz frente a la oscuridad, luz junto a la oscuridad; 5. Profesionalidad burguesa y artística; 6. A modo de conclusión: dos modalidades de la debilidad; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Salmerón Infante, M. (2025): "Intriga y tiniebla: tratamientos contrapuestos de una constelación. *El visionario* de Schiller y *El hombre de la arena* de Hoffmann", *Escritura e Imagen* 21, pp. 37-45.

1. Tramas contrapuestas

El visionario tiene dos narradores, el Conde de O***, en la primera parte y las epístolas del Barón de F*** en la segunda. Tanto uno como otro cuentan la peripecia de un príncipe. Este se ve atrapado en una conspiración dirigida por un armenio, articulada a varias bandas y promovida por la Compañía de Jesús, para que el reino que va a heredar pase de ser protestante a ser católico.

A nuestro juicio hay puntos extremos de manipulación que inciden en la debilidad del príncipe y mellan su quebradiza personalidad.

En la primera parte hay dos. El momento en el que el armenio lo engancha determinando la hora de la muerte del primo al que heredar¹. Y, posteriormente, por una invocación falsa preparada con ardides y engaños por un mago siciliano².

En la segunda parte, el proceso de retracción y misticismo al que se ve abocado el príncipe alcanza su culminación cuando se enamora de una misteriosa mujer a quien avista en una iglesia adorando a una *Madonna*. Imagen premonitoria, pues la belleza sensual de la Virgen es equiparable a la de la orante³. Al final, por cierto, la dama muere envenenada⁴.

El hombre de la arena narra el proceso de desquiciamiento de su protagonista, Nathanael, al identificar la figura de sus terrores infantiles, el hombre de la arena⁵, con un individuo siniestro que visitaba a su padre, Coppelius⁶ y con un misterioso vendedor de barómetros y luego de lentes, Coppola⁷. Por este descarrío y el efecto de unas lentes que compra a Coppola abandona a su prometida, Clara, por la muñeca Olimpia, quien le depara un automático asentimiento interpretado por él como amor incondicionado⁸. A pesar de una leve recuperación, en lo alto de una torre y con los anteojos fatales, quiere matar a Clara. Sin embargo, la intervención del hermano de Clara, precipitando a Nathanael al vacío, lo evita⁹.

En definitiva, el relato de Hoffmann no solo permite, sino también exige más de una interpretación. Puede entenderse como una expresión de lo siniestro y lo grotesco, como la presentación de un caso patológico, como el desarrollo de una trágica historia de amor, como una narración terrorífica, como un abordamiento crítico de lo ilustrado y de lo romántico o como un ejemplo de ironía romántica¹⁰.

Resulta muy interesante contrastar el manuscrito de *Der Sandmann*, el cual se conserva, con la versión impresa, donde Hoffmann se afanó en intensificar las ambivalencias. Así, desaparecen comentarios “aclaratorios” del narrador. Especialmente uno que sugiere que Sandmann, Coppelius y Coppola son la misma persona¹¹. En la versión impresa, la identidad de esos tres personajes o figuras solo es concebida así desde la perspectiva de Nathanael.

En definitiva, nos encontramos ante dos tramas contrapuestas. Una, la de Schiller, exige el sometimiento constante al tribunal de la razón. La otra apunta a una ambigüedad entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la percepción y la imaginación.

2. Estructuras narrativas simétricas

Schiller pasa de la narración en tercera persona, en la primera parte del relato, a la forma epistolar. El paso de la narración neutra a las valoraciones subjetivas del género epistolar está relacionado con el comportamiento cada vez más descontrolado e impredecible del protagonista¹². Mientras que la primera parte es una crónica de los engaños sufridos por el príncipe, la segunda se centra más en su evolución interna. En todo caso, nos encontramos ante un proceso de intensificación, que tiene tanto en una como otra parte un propósito: el desenmascaramiento de una conspiración. Lo curioso es que se trata de un complot del que es consciente el lector, pues al fin y al cabo *El visionario* pretende instruirnos desde lo ilustrado, pero del que es plenamente inconsciente el príncipe protagonista, quien no es más que víctima.

¹ Schiller, F., *El visionario* (trad. Antonio Bueno), Barcelona, Icaria, 1986, p. 11. [ed. original: Schiller, F., “Der Geisterseher”, en *Schillers Werke. Nationalausgabe (NA)* 16. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 1954, pp. 44-184, aquí p. 47]

² *Ibidem*, p. 25. [ed. original p. 68]

³ *Ibidem*, p. 104. [ed. original p. 131]

⁴ *Ibidem*, p. 111. [ed. original p. 158]. Deinet apunta a que este envenenamiento estaba también planificado. Primero, instilándole el amor por la dama, envenen al príncipe. Luego eliminan a la amada, para que la nostalgia le haga acogerse al protector seno de la Santa Madre Iglesia (Deinet, K., *Friedrich Schiller. Der Geisterseher*, München, Oldenbourg, 1991, p. 50).

⁵ Hoffmann, E.T.A., «El hombre de la arena», en *El hombre de la arena y otras historias siniestras* (traducción de A. I. Moreno-Claros y L. F. Moreno-Claros L.F., Madrid, Valdemar, 2007, pp. 51-112, aquí p. 54. [ed. original: Hoffmann, E.T.A., “Der Sandmann”, en *Poetische Werke in sechs Bänden, Band 2*, Berlin: Aufbau Verlag, 1963, pp. 371-413, aquí p. 372]

⁶ *Ibidem*, pp. 58-64. [ed. original pp. 376-380]

⁷ *Ibidem*, p. 65. [ed. original p. 380]

⁸ *Ibidem*, pp. 86-102. [ed. original pp. 397-408]

⁹ *Ibidem*, pp. 107-111. [ed. original p. 411]. Jugando de nuevo con la ambigüedad, Hoffmann sitúa en la plaza del campanario a Coppelius instigando la desgracia de Nathanael.

¹⁰ Giese, P. Ch., *Lektürehilfen. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, Stuttgart, Klett, 2004, p. 5.

¹¹ Lieb, C., «Der Sandmann» en Kremer, D (ed.), *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, Berlín, Walter de Gruyter, 2009, pp. 169-185, aquí p. 169.

¹² Bußmann, W., *Schillers Geisterseher und seine Fortsetzer. Ein Beitrag zur Struktur des Geheimbunds Romans*, Göttingen, Universität von Göttingen, 1960, p. 77.

Es justo inverso el tránsito que se produce en *El hombre de la arena*. En este relato se pasa del género epistolar a la narración en tercera persona. Lo epistolar inicial logra una narración íntima, un acceso a las emociones que nos permite ver las concepciones del mundo de Nathanael y Clara¹³. Sobre todo, es importante la perspectiva de Nathanael, pues, a pesar del comienzo convencional de la obra, le queda claro al lector que, con el relato del hombre de la arena por parte de la nodriza y las visitas de Coppelius, lo horrible entra a formar parte de la vida cotidiana. Posteriormente, en la parte no epistolar del relato con la tercera persona se busca mayor flexibilidad en la narración. A saber, fluidos pasos de ida y vuelta de los comentarios del narrador a las expresiones emocionales de Nathanael. Conforme a ello, Giese apunta que en esa segunda parte hay dos tipos de escritura. Una paratáctica y yuxtapuesta, donde en las cesuras son solo elipsis. Es decir, momentos en los que se intuye la presencia de otros sonidos. En estos párrafos el tiempo solo representa lo imparable, lo indetenible. La otra es hipotáctica y en ella el narrador sale del relato y se dirige al lector. Así, la primera modalidad de escritura es emocional, mientras que la segunda se sirve repetidas veces de la ironía¹⁴.

Estas estructuras narrativas nos permiten contrastar los dos relatos.

Con *El visionario*, Schiller intenta explicarlo todo racionalmente. El autor mantiene la resolución indubitable de que lo sufrido tiene su origen en una conspiración externa. El elemento subrepticio al relato de Schiller es que para asumir lo ilustrado hacen falta cualidades que van más allá de la racionalidad y el uso del entendimiento, como el coraje y la fuerza de voluntad. Precisamente son esas las cualidades que le faltan al príncipe. Nos encontramos, en definitiva, con un relato que pretende ser ilustrado pero que se topa con los límites de la ilustración.

El hombre de la arena, por el contrario, se abre a lo irracional y con ello al *polisentido* tematizado por Galvano Della Volpe¹⁵. De ahí que sobre el relato sobrevuele la cuestión de si el terror de Nathanael es endógeno o se ha producido exógenamente por fenómenos siniestros objetivos que lo han llevado al delirio. Estamos ante un relato romántico que, sin embargo, carece de la pureza romántica de un Novalis. Ya había pasado suficiente tiempo para comprender que el ideal de la literatura romántica propuesto por Friedrich Schlegel ("la literatura romántica es escritura en progreso hacia la literatura universal") era solo un ideal¹⁶.

Detrás de lo narrado hay una convicción de Schiller sobre la que volveremos más adelante: hace falta una capacidad personal para asumir lo ilustrado. Igualmente hay una insolvencia en Nathanael detectada por Hoffmann. Tanto el príncipe de Schiller como Nathanael son incapaces de soportar lo irracional, pero por razones diferentes. El príncipe por un exceso de racionalidad consistente en concederle exclusividad a la facultad del entendimiento, Nathanael por dejar la puerta a lo incontrolado y lo desconocido.

El principal interés de *El visionario* estriba en ser en el fondo un escrito de combate totalmente adherido a los postulados de la ilustración y en contra de las ideologías místicas y de la religión católica.

La principal virtud literaria de *El hombre de la arena* radica en lo entremezclado y flexible de los puntos de vista: el lector siempre puede ser seducido para tomar la perspectiva de Nathanael como la única.

En todo caso hay una manifiesta similitud entre ambos relatos, por razones diferentes, tanto uno como otro son complejos e intrincados¹⁷.

3. Repulsión y atracción de lo ignoto

El visionario muestra una instrumentalización de lo no racionalmente explicable para conseguir el éxito de una conspiración.

Todo ello en el contexto de la Alemania del siglo XVIII. Entonces proliferaron las sociedades secretas. Esta eclosión se debió a las características de la sociedad. Aunque se trata de un fenómeno sugestivo, su estudio ha de seguir un camino intrincado que aboca a la controversia¹⁸. En todas estas asociaciones están presentes al menos dos ambigüedades. La primera ambigüedad es la siguiente: queriendo ser heraldos de un tiempo nuevo, basaban su estructura en la tripartición jerárquica presente en una de las asociaciones más conservadoras de la Edad Media: los gremios (aprendices, auxiliares y maestros). La segunda

¹³ Lieb, C., «Der Sandmann», op. cit., p. 171.

¹⁴ Giese, P. Ch., *Lektürehilfen. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, op. cit., pp. 71-72.

¹⁵ "La búsqueda de lo universal, de la verdad, propia del discurso poético, se realiza por medio de aquellos valores semánticos llamados estilísticos, contextuales-orgánicos, que le son más adecuados por la autonomía en la que pueden expresarse, y de hecho se expresan la reflexión y la abstracción literaria, cuyos géneros tienen que ser polisentidos" (Della Volpe, G., *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 115).

¹⁶ Y solo es posible un acercamiento a él limitándose. A saber, limitándolo a la literatura fantástica, terrorífica e imaginaria, porque esta hace moverse entre lo real y lo fantástico entre la vigilia y el sueño. De esa manera este género es un heraldo de la totalidad.

¹⁷ Quizás el mayor logro literario de ambos relatos es la distinción narratológica entre *histoire* y *discours* (Lüdeke, R., «Gothic Truth and Mimetic Practice: On the Realism of Schiller's Geisterseher», en *European Romantic Review*, 28, 2017, S. 37-50, aquí p. 38). Schiller haciendo que narrador y lector sepan más que la víctima del escrito: el príncipe. Hoffmann haciendo al narrador oscilar entre el frío comentario distanciado y la reproducción cruda de las expresiones emocionales de los personajes. Especialmente las de Nathanael, claro.

¹⁸ Agethen, M., «Aufklärungsgesellschaften, Freimaurerei, Geheime Gesellschaften. Ein Forschungsbericht», *Zeitschrift für historische Forschung* 14. 1982, pp. 439-463, aquí p. 443.

ambigüedad, radica en su aspiración a la luz que iba paradójicamente de la mano de un ocultamiento al dominio público de sus intenciones. En todas estas sociedades predominaban unos *arcana imperii* que siempre diferenciaban a iniciados y no iniciados¹⁹.

Junto a este florecimiento también se produce la fascinación por las acciones físicas a distancia, invisibles, fluidas y aparentemente omnipotentes. Aparte de la electricidad, está el magnetismo. Este asumía la axiomática universal de la acción y la repulsión. La fascinación del magnetismo radicaba en no ser una fuerza inducida sino espontánea y a la que, por lo tanto, no hace falta proveer de impulso (o ímpetu alguno). De ahí que ocupe un lugar intermedio entre la *res cogitans* y la *res extensa*²⁰. Y así, derivándose del magnetismo se generaron el mesmerismo y sus terapias electrolíticas.

El sonambulismo, la hipnosis, el delirio, la alucinación y la disociación del yo fueron agarraderos a los que se asió la población en la época ilustrada.

En el romanticismo tardío retorna esta predilección por lo misterioso u oculto, por lo siniestro. Se trata de una fascinación explicada por la ubicación de las fuerzas impulsivas decisorias en el inconsciente²¹. Este interés se transmite a la literatura. Así, Hoffmann se halla en una nómina que también incluye a Jean-Paul, Eichendorff y a Chamisso²².

El contacto con lo desconocido le fue provisto a Hoffman por las lecturas de Gotthilf Heinrich Schubert divulgador de la filosofía de la ciencia romántica. Schubert compartía con Schelling la creencia en una fuerza omniabarcadora y metafísica que unía al ser humano y la naturaleza, a la materia y a la conciencia. Esta era *Weltseele* para Schelling y *Lebensseele* para Schubert²³. Evidentemente, las misteriosas fuerzas de la electricidad y el magnetismo eran corroboradoras de esta creencia en tiempos de Hoffmann.

El autor era abierto partidario de que la nueva mentalidad se manifestara en la literatura. De hecho, resulta muy interesante que Hoffmann pusiera en tela de juicio la teoría de literatura del romanticismo temprano y al mismo tiempo asumiera la psicología del romanticismo tardío y manifestara su connivencia con ella.

En todo caso, Hoffmann quería aplicar el principio de Serapión²⁴, piedra de toque compositiva de su escritura. Este principio era, a saber, el del equilibrio entre el mundo fantástico interior y el mundo real interno. Conforme a ello, el autor aspiraba a varias innovaciones. Pretendía la difuminación de los órdenes espaciales mediante la intercambiabilidad de lo interno y lo externo; buscaba la mezcla, el desplazamiento y la distinción de los niveles temporales por la irritación y la ruptura de la temporalidad lineal; y quería instrumentar la fragmentación, el desdoblamiento y el borrado de las identidades de las figuras y personajes en el doble (Coppelius-Coppola en el caso de *El hombre de la arena*), el autómatas, la marioneta, el fantasma y el muñeco²⁵. Nos hallamos ante la sustitución de la oposición fundamental de razón y delirio por un modelo de progresivo escalonamiento²⁶.

Como ya se dijo al principio, una de las posibles lecturas de *El hombre de la arena* es la psicopatológica. En este sentido, Auhuber se hace eco de la contraposición establecida por el clínico de la época John Brown entre la estenia y la astenia. La primera sería el exceso de excitación nerviosa, y astenia, debilidad y casi ausencia de esa excitación. Nathanael es afectado alternativamente por estas²⁷.

4. Luz frente a la oscuridad y luz junto a la oscuridad

Hay una lucha en la Europa contemporánea de Schiller entre dos fuerzas contrapuestas, el oscurantismo y la ilustración. El príncipe, hombre inicialmente racional, y si no partidario plenamente de la ilustración, sí del despotismo ilustrado, cae en las garras de las fuerzas oscuras.

El visionario es coetáneo de la puesta en evidencia de los manejos del ocultista Cagliostro, Giuseppe Balsamo. Siciliano, como el mago del relato, fue acusado de embaucar a notables de su época de los que se había agenciado bienes materiales²⁸. El texto, de orientación ilustrada, rechaza "los efectos sobrenaturales ejercidos por Dios no sometidos a las leyes físicas, los espíritus o lo demoníaco"²⁹. Precisamente, esa

¹⁹ Lugstein estudia las sociedades secretas de aquella época: los masones, genéricos y ecuménicos, los rosacruces, esotérico-místicos y los iluminados. Estos últimos mantenían una estructura similar a la de los jesuitas (aprendices, minervales y maestros) pero, al mismo tiempo, eran adversarios del programa de la Compañía de Jesús (Lugstein, I., *Geheimbundliteratur im späten 18. Jahrhundert. Ein Phänomen der Zeit?*, Wien, Universität von Wien, 2013, p. 17).

²⁰ Auhuber, F., «Romantische Medizin und Psychiatrie», en Kremer, D (ed.), *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, op. cit., 2009, pp. 65-70, aquí p. 68.

²¹ Siebenpfeiffer, H., «Romantische Psychologie», en Kremer, D (ed.), *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, pp. 58-64, aquí p. 60.

²² Sánchez López, J., «Introducción» a E.T.A. Hoffmann, *Cuentos de música y músicos*, Madrid, Akal, 2019, pp. 7-38, aquí p. 21.

²³ Barkhoff, J., «Romantische Naturphilosophie», en Kremer, D (ed.), *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, op.cit., 2009, pp. 71-75, aquí p. 72.

²⁴ Constelación conceptual presentada en su conjunto de relatos *Die Serapiens Brüder* (1819-1821).

²⁵ Siebenpfeiffer, H., «Romantische Psychologie», op. cit., p. 63.

²⁶ *Ibidem*, p. 64.

²⁷ Auhuber, F., «Romantische Medizin und Psychiatrie», op. cit., p. 63.

²⁸ Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 235.

²⁹ Begemann, Ch., *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, p. 261.

eliminación de lo sobrenatural es recurrente en el autor del relato, que insiste en hacernos ver que lo pretendidamente sobrenatural solo responde a trucos de magia.

No se debe pasar por alto que en el momento de escritura de este relato Schiller pasaba por su periodo más revolucionario y anticatólico³⁰. Ese anticatolicismo se compadecía con el repudio de los manejos políticos de los jesuitas. No hay que olvidar que el armenio inicia su captación del príncipe precisando la hora del fallecimiento de su primo, al que el protagonista había de suceder. Si aquel era protestante, a este por su debilidad psicológica intrínseca, incentivada por la conspiración se le acabará haciendo católico. El papa Paulo III hizo que la orden jesuita dejara de ser exclusivamente misionera y también se dedicara a la reconversión al catolicismo de los herejes³¹. Así a la Compañía de Jesús se le dio la misión de catolizar todos los principados y monarquías perdidas con la Reforma luterana.

Uno de los territorios en los que esos manejos se estaban produciendo era el Württemberg natal de Schiller. El ducado era un lugar especialmente sensible a un posible cambio, ya que mientras la regencia encabezada por el Duque Karl Eugen era católica, el territorio era desde la Paz de Westfalia de 1648, por ley, protestante³².

Volviendo al relato de Hoffmann, tengamos en cuenta que hay dos constelaciones opuestas en el ánimo de Nathanael: luz y oscuridad.

La luz está encarnada por sus padres (curioso que se hable de padre y madre, pero que estos no tengan nombre propio son figuras genéricas, la paterna y la materna), Lothar, Clara (cuyo nombre no es precisamente casual)³³.

Lo oscuro queda representado por Coppelius-Coppola, Spalanzani y Olimpia estando los tres (o los cuatro) en conexión con el elemento central del relato, los ojos y el hombre de la arena.

Hoffmann no escribe sobre el delirio, escribe desde el delirio. Clara y Nathanael son los dos extremos opuestos de la mente del lector³⁴.

Para Clara los límites del mundo externo son inequívocos y los problemas se generan desde el interior del sujeto. Así el arte debe ser un pasatiempo y el poema que le lee Nathanael, amén de siniestro es aburrido. Clara, diáfana y luminosa, como pretendía ser la ilustración, sobrevalora la capacidad del individuo racional y bienintencionado para cambiar positivamente el mundo. Ella es presentada como una persona segura, que, sin embargo, luego, comete errores.

Nathanael es un romántico empedernido cuya vehemencia pone en peligro su salud. Todos los demás, todos los que le rodean, según su perspectiva, son personas frías y prosaicas, y es que solo hay extremos en sus juicios. Él, a raíz de su talante radical, va perdiendo progresivamente el sentido de la realidad. Primero mantiene una valoración muy positiva de Clara. Sin embargo, tras romper su contacto con los demás, ve en Olimpia a su espejo. Ella le ofrece lo que ningún ser humano puede. Y es que incluso la persona más fiel puede ser (y es) infiel en su pensamiento (y en sus omisiones), pues, al fin y al cabo, elige y, como elige, duda. Por su parte, la máquina es binaria. Sigue algoritmos 1:0 y puede ser programada para decir "sí" siempre, para ser siempre fiel como lo es Olimpia.

La acción benefactora y apaciguadora de Clara, quien cree que el único responsable de los males de Nathanael es él mismo por dar pábulo en sus propias creencias a imágenes, se manifiesta en estas palabras:

Ese oscuro poder físico al que nosotros mismos nos entregamos a menudo crea por lo general imágenes extrañas que nos apartan del camino del mundo exterior y nos encierran en nuestra intimidad de tal forma que somos nosotros los que provocamos al espíritu, que, como en una ilusión maravillosa surge de aquellas imágenes. Es el fantasma de nuestro propio yo, cuyo íntimo parentesco y la profunda impresión que ejerce en nuestro ánimo nos arroja al infierno o nos transporta, embelesados al cielo.³⁵

E.T.A. Hoffmann establece que los horrores infantiles son el núcleo de todo el terror que un ser humano puede sentir a lo largo de su vida. Y en esto radica la principal palanca hermenéutica del famoso ensayo de Freud sobre "lo siniestro" que comentaba el relato de Hoffmann³⁶.

³⁰ Pasión revolucionaria que se moderó por la experiencia del Terror, a raíz de la cual Schiller escribió *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795). Y anticatolicismo que se puso entrecomillas con los dramas y *Maria Stuart* (1800) y *Die Jungfrau von Orleans* (1801), donde las heroínas son católicas.

³¹ Postma, H., «Die Fortsetzung folgt ... Friedrich Schiller (1759-1805) und sein Roman *Der Geisterseher*», Hannover, jmb-Verlag, 2010, p. 32.

³² Un sobrino del duque, Friedrich Heinrich Eugen, duque de Württemberg, pietista, rosacruz y masón, inspiró a Schiller la trágica figura del príncipe. En julio de 1786 publicó un ensayo en el que afirmaba lo siguiente: "¿Por qué un espíritu encarnado no ha de poder entrar en contacto con otro carente de cuerpo?" (cit. Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, op. cit., pp. 237-238).

³³ Pues sugiere "Klarheit" (claridad) y "Aufklärung" (ilustración).

³⁴ Obermeit, W., *Das unsichtbare Ding, das Seele heißt. Die Entdeckung der Psyche in bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a. M., Syndicat, 1980, pp. 104-126, aquí p. 120.

³⁵ Hoffmann, E.T.A., «El hombre de la arena», op. cit., p. 69.

³⁶ La conclusión freudiana, tal vez válida para la práctica psicoanalítica, pero de escaso valor aquí, era que los miedos a perder los ojos por parte de Nathanael estaban relacionados con el *complejo de castración*. En general, se piensa que, con su afán por

Ahora bien, si Coppola-Coppelius y Spalanzani son innegablemente malos para el destino de Nathanael, ¿qué cabe decir de los buenos? ¿Qué cabe decir de Clara y Lothar? Según Kaiser, todo lo presentado en el relato es sometido a una relativización perspectivista. Y el perspectivismo hace que todo se ofrezca a la luz de una intensa ambivalencia. Esto no solo se aplica a Nathanael, que, de un modo delirante, pretende darle alma a la muñeca Olimpia, sino precisamente a la inteligente Clara a la que se aplica la ironía a su postrera felicidad burguesa presente en el final³⁷. Evidentemente suena muy poco creíble, después de tanto trágico avatar, este cierre del relato.

Algunos años después en una comarca lejana se ha visto a Clara sentada ante la puerta de una hermosa casa de campo junto a un hombre de aspecto agradable al que toma de la mano. Ante ellos juegan dos pequeñines muy vivarachos. De esta manera podemos concluir, pues, que la joven encontró por fin la tranquila felicidad hogareña que correspondía a ese carácter suyo tan saludable y que el desequilibrado Nathanael nunca hubiera podido proporcionarle³⁸.

Así, suscribimos que la intención del relato no es separar e independizar radicalmente la razón del delirio, sino hacernos ver lo íntimamente ligados que están. Es decir, la locura no es absolutamente *lo otro*, sino que entre la razón a la locura y viceversa hay pasos intermedios³⁹. De hecho, nos encontramos en la segunda mitad del siglo XVIII cuando los pacientes valorados como enfermos no son mezclados con los criminales. Paradójicamente (y ese es el ambiente que se respira en los relatos de Hoffmann) al considerarse la locura una enfermedad, los individuos «normales» van a sentirse más amenazados por ella.

5. Profesionalidad burguesa y artística

Ambos estaban convencidos de la necesidad de encontrar un público para sus obras en un mundo que se iba convirtiendo cada vez en más económicamente determinado. En ese sentido, Schiller es un auténtico precursor de la profesionalidad literaria en las letras alemanas. Sus colaboraciones para *Rheinische Thalia*, y la dirección del *Musen Almanach* y *Die Horen* así lo demuestran.

Schiller abandona *El visionario* por resultarle fatigoso y falto de calidad literaria (adscrito a una forma de literatura folletinesca y comercial). Aquí cabe apuntar que, aun estando convencido Schiller de que vivir de la literatura implicaba no desentenderse de su dimensión comercial, él siempre estuvo empeñado en producir obras de calidad.

¿Qué tipo de texto es *El visionario*? De prosa ficcional narrativa. Con ello Schiller queda enfrentado a un escollo difícilmente salvable: su insolvencia para la escritura de este género. Aunque Schiller escribió lírica, ensayo filosófico, estudio histórico y sobre todo drama, solo hizo un intento en el ámbito de la novela: el que nos ocupa. Esto podría explicar por qué el escrito quedó inacabado. Además, se distingue una lucha interna en el autor en la elaboración. Por una parte, Schiller emplea un considerable tiempo en el proyecto, por otra, no llega a culminarlo. Sobre él flotaba una ambigua contraposición entre la atracción que le suscitaba el plan y su impericia para llevarlo a cabo. Lo que le resultaba motivador no eran los espectros y los fantasmas, los que, a diferencia de Hoffmann, raramente incluyó en su escritura. Schiller, por el contrario, se marcó el objetivo de exponer lo fantasmático, para reflejar su inanidad y revelar la mendacidad sobre la que se sostenía. Sin embargo, la vocación ilustrada de Schiller no pudo vencer a su desmaña para la prosa ficcional. La heterogeneidad del texto hace fatigosa su lectura. A veces emerge lo trepidante del género dramático. En otras ocasiones lo escrito se somete a la minuciosidad ensayística. Y, a modo de transición, se presentan pasajes de literatura negra y folletín donde se va mostrando y esclareciendo la conspiración que la sociedad secreta (los jesuitas) va tejiéndole al príncipe.

Lo paradójico de Hoffmann es que el lugar donde él querría haber hallado la inmortalidad era en la música⁴⁰. Sin embargo, fue en una actividad para él secundaria y de relleno donde adquirió renombre: la elaboración de relatos. Tal vez debido a ello, se aventura a afirmar Moreno-Claros, resulta tan fresca la lectura de estas narraciones, pues mostraban la desinhibida actitud de un autor que no tenía pretensión alguna respecto a ellas (Moreno-Claros 2007: 9). Siempre fue valorado como escritor de entretenimiento

convertir el relato en un estudio psicopatológico, Freud no alcanza a comprender ni a hacer comprender como *El hombre de la arena* pasa de ser texto a ser arte (Aichinger 1976: 132)

³⁷ Kaiser, G., *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 53.

³⁸ Hoffmann, E.T.A., «El hombre de la arena», op. cit., p. 111.

³⁹ Hay quienes interpretan esta oposición gradual basándose en las posibilidades de lectura. Hay, al menos tres opciones para esta: la opción psicológica, según la cual todo procede del interior del protagonista (Clara), la opción demonológica, que interpreta el horror como generado por personajes objetivamente siniestros (Nathanael) y la equiparación, que hace válida tanto lo psicológico como lo demonológico. La diferencia radica en que mientras que las dos primeras opciones son posibles interpretaciones de lo narrado, la tercera es una cualidad del texto (Tepe, P., Rauter, J., y Semlow, T., *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2009, p. 13).

⁴⁰ Hoffmann fue colaborador de la *Allgemeine Musikzeitung* con múltiples recensiones y también compositor de música escénica (se conservan doce obras), música sacra (cuatro obras), música vocal no escénica (siete obras) y música instrumental (cuatro obras).

y no aspiró a más. Eso sí, la ausencia de pretensiones de sus relatos no excluye la valoración altamente trascendente de la labor artística. Arte y muerte estaban íntimamente ligados para él. Como se manifiesta en *Die Jesuiterkirche von G**** (*La iglesia de los jesuitas de G****) de 1817, donde Berthold mata a su mujer y su hija ante la disyuntiva de elegir entre el arte pictórico y la felicidad familiar⁴¹. O igualmente en *Rat Krespel*, (*El consejero Krespel*) de 1819, donde Antonie elige seguir cantando y morir en lugar de dejar de cantar para seguir viviendo. Como señala Kaiser, en Antonie queda personificada de forma superlativa la aspiración del arte al absoluto más allá de cualquier peligro, hasta el punto de ser puesto en contacto con la muerte⁴².

Hoffmann termina *El hombre de la arena* con el convencimiento de que la ironía romántica consiste en la confrontación de los opuestos (en este caso Nathanael y Clara) en el relato y con una convicción adicional. La definición de Schlegel de que la poesía romántica es una poesía universal en progreso solo puede conseguirse mediante la confrontación de los opuestos (de objetividad y fantasía, percepción e imaginación) presente en el relato fantástico-terrorífico y la aplicación del principio serapionista.

La heterogeneidad, la inconsecuencia, la confusión e incluso lo incompresible son desde este punto de vista no solo desviaciones del estilo fragmentario, sino criterios necesarios que fundamentan su valor estético⁴³.

Así, sagazmente, Hoffmann evita lo problemático de ciertos escritos románticos, que solo pudieron quedar en fragmento. Como es el caso de *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, donde queda de manifiesto que la suma de la literatura y de lo enciclopédico había de fracasar⁴⁴. En lugar de la acumulación para lograr la totalidad en la fusión de géneros, Hoffmann propone la ironía para sugerirla y apuntar asintóticamente a esa unidad o totalidad. Ironía tendencial-Ironía intratextual Entendimiento e imaginación convergirán en el infinito⁴⁵. El relato, todo relato, sin embargo, ha de acabar en algún punto, ha de tener un final.

Al fin y al cabo, una no marginal posible lectura de *El hombre de la arena* consiste en verlo como una ejemplificación de la tragedia de la imaginación autónoma. A más autonomía más aislamiento⁴⁶. Nathanael es un escritor que saca sus temas de su interior, pero eso solo es representable cuando esa interioridad solo se manifiesta en una imagen concretizada, como ese poema donde Coppola aparece como un obstáculo para su amor. El artista romántico, como es el caso de Nathanael, tiene el problema de desear que los lectores tomen por real lo que escribe. Así Clara no lo entiende, mientras que Olimpia siempre da por bueno su monólogo ininterrumpido. De ahí que, como señaló antes Schmidt, la pérdida del mundo y la soledad son un problema más que probable.

6. A modo de conclusión: dos modalidades de la debilidad

Pero más allá de la clara intencionalidad política, su relato es revelador de la sensibilidad que Schiller en esta época de su vida va adquiriendo de las dificultades que implicaba asumir lo ilustrado⁴⁷.

El visionario alude a los límites de la ilustración. Su lema es «sapere aude», pero este relato nos viene a advertir que el «aude» es más importante, pues es previo al «sapere».

Como Kant señala, la clave de la implantación de la mentalidad ilustrada estaba en el ánimo para afrontarla. Así para él ilustración

significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. Uno mismo es el culpable de dicha minoría de edad cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino en la falta

⁴¹ Lo que hace a este relato absolutamente anticipatorio de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe.

⁴² Kaiser, G., *E.T.A. Hoffmann*, op. cit., p. 66.

⁴³ Ostermann, E., «Fragment/Aphorismus», en Schanze, H. (ed.), *Romantik- Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994, pp. 276-288, aquí p. 282.

⁴⁴ Kremer, D., «Frühromantische Theorie der Literatur», en Kremer, D. (ed.), *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, pp. 47-57, aquí p. 52.

⁴⁵ Janina Jacke considera a *El hombre de la arena* una obra maestra de la ambigüedad que nos deja al menos siete cuestiones irresueltas. A saber: 1. ¿Hay realmente un demonio que tortura a Nathanael?; 2. ¿Son idénticos Coppelius y Coppola?; 3. ¿Hubo otros antes que Nathanael que fueron engañados por Olimpia?; 4. ¿Las lentes de Coppola dan lugar realmente a un hechizo?; 5. ¿Se otorga mágicamente vida a la muñeca Olimpia?; 6. ¿Le fueron realmente torsionadas las manos y los pies a Nathanael cuando era un niño?; 7. ¿Está realmente en la plaza del mercado Coppelius cuando Nathanael cae de la torre? (Jacke, J., «Thematisierte Mehrdeutigkeit in E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Zur Rekonstruktion und Relevanz fiktiver Welten», en Stefan, D., Janina, J., Konrad, E.M. y Petraschka, T. (eds.), *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*, Bielefeld, Transcript, 2023, pp. 23-46, aquí p. 28).

⁴⁶ Schmidt, J., «Die Krise der romantischen Subjektivität: E. T. A Hoffmanns Künstlernovelle Der Sandmann in historischer Perspektive», en VV.AA. *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen, Niemeyer, 1981, pp. 348-370, aquí p. 363.

⁴⁷ Quizás el momento en el que más insensible al sentimentalismo se muestra Schiller es en las *Briefe über Don Karlos* de 1788, donde incide en la sana actitud del Marqués de Posa, que, aunque manipula al infante, lo hace por el bien de la humanidad. Esa propuesta empieza a ser devaluada en *El visionario*, donde se rechaza toda manipulación pues vicia *ab initio* la libertad y espontaneidad humanas.

de resolución y valor para servirse del suyo sin la guía de algún otro. *Sapere aude!* ¡Ten valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración.⁴⁸

No solo era precisa la fuerza intelectual de la razón para encarar el temor generado por las fuerzas internas. El saber y la ilustración carentes del apoyo de lo moral y lo emocional, son incapaces de afrontar la oscuridad⁴⁹. Y es que lo anímicamente incierto es paradójicamente un producto de la ilustración, ya que las transformaciones del antiguo orden crearon la demanda de seguridad y calma⁵⁰. Efectivamente. “En el apogeo de la época ilustrada, en la era de la razón se sentía cansancio ante la constante apelación al entendimiento y se sentía deleite ante lo siniestro, lo inexplicable y lo sobrenatural”⁵¹.

El personaje central de *El visionario* adolece de inexperiencia, inmadurez y falta de confianza. Al resultar incapaz para la elección de propio camino, será fácil manipularlo⁵². Aunque va conociendo ciertos manejos de la conspiración que recae sobre él, esto no es suficiente para liberarlo del poder de la sociedad secreta que lo ha urdido todo⁵³. Si bien descubre lo que hay detrás de los ardides del mago siciliano, él fracasa debido “a su reducción al entendimiento, que genera en su sentimiento vital un vacío que ha de ser compensado por la ambición, la búsqueda de renombre y finalmente por los encantos eróticos”⁵⁴. Sin duda el tema central de esta narración es la crisis de identidad del príncipe. Lo tenebroso de los manejos expuestos en el relato solo acelera ese proceso⁵⁵.

En definitiva y, aunque hay en él efímeros momentos de lucidez, el aplastamiento anímico genera un bloqueo en el príncipe, que inhabilita para darse entera cuenta del alcance de la conspiración urdida contra él⁵⁶.

Por su parte, *El hombre de la arena* muestra los límites del romanticismo. Entiende que el vicio de esta tendencia radica en la prevalencia incondicionada de lo imaginario y lo subjetivo. El destino de Nathanael expuesto en el escrito lo evidencia. Quedar abocado a la incomunicación, el narcisismo y la locura no son aspiraciones precisamente deseables. Sin un equilibrio entre el principio de realidad y el principio del placer, el individuo queda abocado al desastre, y el arte puede convertirse en admonición contra ese desastre. Ahora bien, tengamos en cuenta la piedra clave de este edificio: equilibrio. Está claro que la solución a los males humanos no puede ser la psicosis de Nathanael. Sin embargo, tampoco puede ser la neurosis burguesa y filistea de Clara. En ese sentido, Hoffmann rechaza tanto al romanticismo desbocadamente subjetivista como a la ilustración forzada y forzosamente objetivista. Probablemente sea mejor languidecer como lo hace Clara, y lo hacen tantos seres humanos, que sucumbir como Nathanael. Pero eso no da por bueno ese entreguismo. Esa inanidad irónicamente criticada en la Clara del final del relato: con su casa de campo, con su cónyuge de mirada agradable y con sus pequeñines. Por el contrario, Hoffmann se empeña en todos sus relatos en el principio serapionista: en conceder a lo imaginario un lugar en la vida cotidiana. Sin ese equilibrio el ser humano es trunco. Y es que, como apunta Segebrecht, tanto los sanos como los enfermos sufren por la limitada unilateralidad de la conciencia⁵⁷.

7. Referencias bibliográficas

Fuentes

- Schiller, F., «Der Geisterseher», en *Schillers Werke. Nationalausgabe (NA) 16*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1954, pp. 44-184 (*El visionario*, traducción de Antonio Bueno Tubía, A., Barcelona, Icaria, 1986).
- Hoffmann, E.T.A., «Der Sandmann», en *Poetische Werke in sechs Bänden, Band 2*, Berlin: Aufbau Verlag, 1963, pp. 371-413 («El hombre de la arena», en *El hombre de la arena y otras historias siniestras*. Traducción de Moreno-Claros, A.I., y Moreno-Claros L.F., Madrid, Valdemar, 2007, pp. 51-112).

⁴⁸ Kant, I., «Contestación a la pregunta: ¿qué es ilustración?», en, Kant, I., *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 83-93, aquí p. 83.

⁴⁹ Voges, M., *Aufklärung und Geheimnis: Untersuchungen zum Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1987, p. 367.

⁵⁰ Begemann, Ch., *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, p. 20.

⁵¹ Postma, H., «Die Fortsetzung folgt ... Friedrich Schiller (1759-1805) und sein Roman *Der Geisterseher*», Hannover, jmb-Verlag, 2010, p. 16.

⁵² Bauer, W., *Untersuchungen zum Verhältnis des Wunderbaren und Rationalen am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, dargestellt an Schillers „Geisterseher“*, Technische Universität Hannover, Diss., 1978, p. 78.

⁵³ Maier, E. K., «Gothic Horror, the Windowless Monad, and the Self: The Limits of Enlightenment in Schiller's „Der Geisterseher“», *Colloquia Germanica*, 2006, Vol. 39, No. 3/4 (2006), pp. 243-255, aquí p. 248.

⁵⁴ Deinet, K., *Friedrich Schiller. Der Geisterseher*, München, Oldenbourg, 1991, p. 24.

⁵⁵ Saathof, J., *Friedrich Schillers „Geisterseher“ und die Grenzen der Aufklärung*, Düsseldorf, Grin Verlag, 2000, p. 3.

⁵⁶ Alt, P.A., «Der Geisterseher», en Alt, P.A., *Schiller, Leben – Werk – Zeit*, Band I, Viertes Kapitel. München, C.H.Beck, 2009, pp. 567-585, aquí p. 585.

⁵⁷ Segebrecht, W., «Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin», en Brinkmann R. (ed.) *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Dymposion. Sonderband der deutschen Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1978, pp. 267-290, aquí p. 281.

Literatura secundaria

- Agethen, M., «Aufklärungsgesellschaften, Freimaurerei, Geheime Gesellschaften. Ein Forschungsbericht», *Zeitschrift für historische Forschung* 14. 1982, pp. 439-463.
- Aichinger, I., «Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* und die Interpretation Freuds», *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976). Sonderheft E.T.A. Hoffmann, pp. 113-132.
- Alt, P.A., «Der Geisterseher», en Alt, P.A., *Schiller, Leben – Werk – Zeit*, Band I, Viertes Kapitel. München, C.H.Beck, 2009, pp. 567-585.
- Arendt, D., *Der poetische Nihilismus in der Frühromantik*, Tübingen, Niemeyer, 1972.
- Auffahrt, Ch., «Die Kehrseite der Medaille: Aufklärung und Religion». *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 66, No. 2 (2014), pp. 105-127.
- Auhuber, F., «Romantische Medizin und Psychiatrie», en Kremer, D. (ed.), *E.T.A. Hoffmann. Leben-Werk-Wirkung*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, pp. 65-70.
- Barkhoff, J., «Romantische Naturphilosophie», en Kremer, D. (ed.), *op.cit.*, 2009, pp. 71-75.
- Bauer, W., *Untersuchungen zum Verhältnis des Wunderbaren und Rationalen am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, dargestellt an Schillers „Geisterseher“*, Technische Universität Hannover, Diss., 1978.
- Begemann, Ch., *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.
- Bußmann, W., *Schillers Geisterseher und seine Fortsetzer. Ein Beitrag zur Struktur des Geheimbunds Romans*, Göttingen, Universität von Göttingen, 1960.
- Deinet, K., *Friedrich Schiller. Der Geisterseher*, München, Oldenbourg, 1991.
- Della Volpe, G., *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Giese, P. Ch., *Lektürehilfen. E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, Stuttgart, Klett, 2004.
- Jacke, J., «Thematisierte Mehrdeutigkeit in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Zur Rekonstruktion und Relevanz fiktiver Welten», en Stefan, D./ Janina, J./ Konrad, E.M./ Petraschka, T. (eds.), *Mehrdeutigkeit als literarisches Thema. Strategien und Funktionen von der Romantik bis zur Gegenwart*, Bielefeld, Transcript, 2023, pp. 23-46.
- Kaiser, G., *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Metzler, 1988.
- Kant, I., «Contestación a la pregunta: ¿qué es ilustración?», en Kant, I., *¿Qué es la ilustración?*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 83-93.
- Kremer, D., «Frühromantische Theorie der Literatur», en Kremer, D. (ed.), *op.cit.*, 2009, pp. 47-57.
- Lieb, C., «Der Sandmann» en Kremer, D. (ed.), *op.cit.*, pp. 169-185.
- Lüdeke, R., «Gothic Truth and Mimetic Practice: On the Realism of Schiller's *Geisterseher*». *European Romantic Review*, 28, 2017, S. 37-50, DOI: 10.1080/10509585.2016.1272845
- Lugstein, I., *Geheimbundliteratur im späten 18. Jahrhundert. Ein Phänomen der Zeit?*, Wien, Universität von Wien, 2013.
- Maier, E. K., «Gothic Horror, the Windowless Monad, and the Self: The Limits of Enlightenment in Schiller's "Der Geisterseher"», *Colloquia Germanica*, 2006, Vol. 39, No. 3/4 (2006), pp. 243-255.
- Moreno-Clarós, L. F., «Prólogo» a E.T.A. Hoffmann, *op.cit.*, 2007, pp. 9-26.
- Obermeit, W., *Das unsichtbare Ding, das Seele heißt. Die Entdeckung der Psyche in bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a. M., Syndicat, 1980, pp. 104-126.
- Ostermann, E., «Fragment/Aphorismus», en Schanze, H. (ed.), *Romantik- Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994, pp. 276-288.
- Postma, H., *Die Fortsetzung folgt ... Friedrich Schiller (1759-1805) und sein Roman Der Geisterseher*, Hannover, jmb-Verlag, 2010.
- Saathof, J., *Friedrich Schillers "Geisterseher" und die Grenzen der Aufklärung*, Düsseldorf, Grin Verlag, 2000.
- Safranski, R., *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- Sánchez López, J., «Introducción» a E.T.A. Hoffmann, *Cuentos de música y músicos*, Madrid, Akal, 2019, pp. 7-38.
- Schmidt, J., «Die Krise der romantischen Subjektivität: E. T. A Hoffmanns Künstlernovelle *Der Sandmann* in historischer Perspektive», en VV.AA. *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, Tübingen, Niemeyer, 1981, pp. 348-370
- Segebrecht, W., «Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin», en Brinkmann R. (ed.) *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Dymposion. Sonderband der deutschen Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 1978, pp. 267-290.
- Siebenpfeiffer, H., «Romantische Psychologie», en Kremer, D. (ed.), *op.cit.*, 2009, pp. 58-64.
- Tepe, P./Rauter, J./ Semlow, T., *Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A Hoffmans Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2009
- Voges, M., *Aufklärung und Geheimnis: Untersuchungen zum Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1987.