

DER SANDMANN DE E.T.A. HOFFMANN O LA TEMPORALIDAD DE LA INTERPRETACIÓN LITERARIA

Manuel Maldonado Alemán

1. TEXTO Y SENTIDO

Desde una perspectiva que evita incurrir en el sustancialismo se puede afirmar que el texto no constituye una dimensión autónoma, estática, completa y cerrada, poseedora de un sentido único, estable y definitivo. El texto configura, más bien, una magnitud relacional y dinámica, cuya textualidad, estructuras y sentido sólo pueden especificarse y derivarse de la perspectiva de los sujetos que lo actualizan en un proceso concreto de comunicación en orden a un contexto preciso de interacción. Un conjunto frástico u oracional, pues, no es por sí mismo un texto, con una función y sentido específicos, sino sólo según la consideración de un determinado sujeto, sea individual o colectivo. El texto ya no es expresión de la intención de un autor, a la que el receptor deberá someterse y reproducir. La recepción, más que un acto pasivo de reiteración de sentido, es un proceso activo de creación significativa; de ese proceso resulta el sentido concreto que el lector atribuye al texto. Precisamente por esta razón, por cuanto constituye cognitivamente, a partir de la materialidad textual ofrecida, un texto que puede considerar propio, el receptor, en cuanto tal, es en cierta medida, en la actividad comunicativa, al mismo tiempo, productor (Nussbaumer 1991: 129 y ss.; W. Hartung 1997: 16 y ss.; Linke/ Nussbaumer 1997: 114; Püschel 1997: 28).

En definitiva, el texto puede ser concebido como una *señal* física que, por un lado, remite a un proceso de producción y, por otro, motiva y estimula el proceso de recepción sin llegar a determinarlo. El texto, en cuanto dimensión material que el receptor actualiza, se encuentra sometido a una continua elaboración y transformación cognitiva: es elemento de una actividad constante de producción de sentido, por lo que la cuestión fundamental ya no es *qué* es el texto o *qué* es el sentido, sino *para quién* una entidad lingüística determinada constituye un texto y tiene un sentido específico.

Unos estudios que con convicción han contribuido a justificar la necesidad de diferenciar en el proceso de comunicación textual los componentes materiales de los significativos, han sido los realizados por el psicolingüista alemán H. Hörmann. En opinión de Hörmann (1976: 187 y ss., 477; 1981: 137), en el proceso de comprensión textual el receptor actúa de acuerdo con el criterio general de la *constancia de sentido*. Según este principio, todo ser humano no sólo está preparado para la percepción de objetos, sino que también espera y se esfuerza por establecer permanentemente un *sentido* en el mundo que le rodea, por lo que organiza sus operaciones cognitivas, por ejemplo la comprensión

textual, de modo que efectivamente pueda obtenerlo. Los participantes en la comunicación intentarán, así, asignar a un texto un sentido porque, en virtud de sus experiencias anteriores con textos, esperan que les resulte posible alcanzar unos resultados comprensivos con un *sentido coherente* que les satisfaga individualmente.

Esa disposición a *crear* sentido caracteriza en esencia el proceso de la comprensión textual. Pero, a tal efecto, el lector oyente se verá obligado a situar el texto en un *contexto de sentido*. Caso que no logre establecer ese contexto, el receptor no podrá comprender el texto ni, por consiguiente, atribuirle un sentido; incluso si conoce las diferentes palabras, frases u oraciones que lo componen y sus interrelaciones, es decir, aun cuando el texto ha sido construido de modo consistente siguiendo las reglas léxico-sintácticas de una lengua natural y aparentemente dispone de coherencia temática en el nivel macrosemántico.

Ello es así porque para comprender un texto no basta con distinguir sus estructuras léxico-sintácticas y determinar sus relaciones de cohesión y niveles isotópicos; además, es necesario que el receptor lo sitúe en un contexto de sentido. El lector oyente alcanzará unos resultados comprensivos con un sentido coherente cuando logre relacionar las estructuras lingüísticas percibidas y las informaciones que atribuye al texto tanto con las estructuras de saber y conocimiento almacenadas en su memoria como con las informaciones que pueda obtener de la situación de recepción. Por esa razón, según Hörmann, la comprensión no es, primariamente, una actividad dirigida por el análisis de los signos lingüísticos, sino que configura, en lo fundamental, un proceso organizado y determinado por las expectativas e intenciones del receptor. O sea, la comprensión es algo más que recepción, es construcción y producción: el lector oyente, guiado por sus motivaciones e intenciones, construye, a partir de los estímulos provocados por las expresiones lingüísticas y tomando como base su conocimiento de la situación comunicativa y del mundo, un contexto significativo del que se deriva el sentido que finalmente atribuye al texto. Por cuanto la comprensión es una actividad creativa y constructiva, ésta siempre sobrepasa y a veces incluso ignora parte de la información sugerida por el enunciado textual.

En definitiva, el criterio que permite discernir a un receptor si en efecto ha comprendido un texto no es la descodificación de la información que éste supuestamente le transmite, sino la asignación al mismo de un sentido que él, particularmente, considera coherente. En rigor, en el proceso de comprensión textual los esfuerzos del receptor no se encaminan a la averiguación del sentido 'correcto' del texto, o sea, a establecer algo así como una objetividad semántica. Para el lector u oyente la cuestión fundamental no es si ha comprendido el texto 'fíelmente', sino si con motivo de un texto ha podido satisfacer sus expectativas de sentido. Su intención primordial es alcanzar, pues, un resultado comprensivo que sea subjetivamente coherente, apropiado y satisfactorio. En ese caso, la comprensión ya no estribaría en identificar significados y referentes a partir de un análisis interpretativo de los signos lingüísticos, o sea, a través de su descodificación; antes al contrario, consistiría, sobre todo, en hacer significativas las señales textuales percibidas.

Al concebir la comprensión textual como un proceso de *construcción de sentido*, Hörmann desliga el concepto de significado del concepto de texto. En su opinión, el significado no es una cualidad de los signos lingüísticos y por supuesto tampoco una cualidad intemporal e inmutable: es una construcción de los receptores, realizada con motivo de unos 'signos' lingüísticos. El significado resulta de los esfuerzos de los

lectores oyentes por atribuir sentido a las expresiones lingüísticas, esto es, por hacerlas significativas para ellos mismos, por lo que no puede existir un significado *en un texto*, sino exclusivamente *para un lector u oyente*. Sólo de la intención de los usuarios depende que los signos signifiquen algo y que una determinada expresión cumpla su función como signo.

En el proceso de constitución del sentido, los receptores, en una situación concreta de comunicación y siguiendo ciertas estrategias cognitivas y reglas de construcción convencionalizadas en el transcurso de la socialización lingüística, asignan a la expresión leída u oída, tras su identificación, unas representaciones cognitivas que interiorizan como su *significado léxico* o literal. Este significado léxico convencional libre de contexto está representado permanentemente en el lexicón mental y forma parte de la competencia semántica del usuario. Para que las estructuras lingüísticas percibidas puedan adquirir sentido, es necesario, sin embargo, en primer lugar que el receptor *cotextualice* la expresión lingüística y actualice en el conjunto de su conocimiento léxico sólo aquellas informaciones que son relevantes en orden al entorno cotextual de la expresión. En el cotexto se establece, pues, una relación intratextual semántico-intensional que implica la constitución primera de la expresión en signo y obliga a establecer una conexión de cada uno de los signos individuales con los demás. El *significado actualizado* así surgido dependerá, en consecuencia, tanto del significado léxico abstracto de la expresión como de su vecindad cotextual con otras unidades. A continuación, el receptor *contextualizará* la expresión y relacionará el significado actualizado con los elementos de la situación de comunicación y con otras estructuras o sistemas de referencia ya almacenados en su memoria o contenidos en su sistema de presuposiciones (conocimientos, teorías, sistemas de normas, ideologías, otros significados lingüísticos, vivencias, etc.). Así establecerá, en el nivel contextual, *relaciones de sentido* que conforman, a partir de las intenciones del receptor, el *sentido comunicativo* o significado específico y situativo atribuido finalmente a la expresión lingüística. El resultado de las relaciones de sentido no es más que un constructo cognitivo generado por el receptor a partir de la percepción de la expresión lingüística en una situación concreta de comunicación.

La constitución de lo que denominamos *sentido* es consecuencia, por lo tanto, de un complejo proceso cognitivo que se extiende desde la activación del *significado léxico* convencional libre de cotexto y contexto hasta el *sentido comunicativo* y específico que se le asigna a una expresión lingüística tras su contextualización y vinculación a una situación de comunicación, una vez que se ha fijado su *significado actualizado* y concreto.

El sentido se evidencia, de este modo, como una entidad comunicativo-funcional que comprende todas las estructuras cognitivas efectivamente constituidas por un receptor a partir de la percepción de una expresión lingüística. El sentido implica, por ende, la existencia de una expresión lingüística y de un receptor, y también un entorno cotextual y unas circunstancias de comunicación contextuales, y se articula, en definitiva, como un concepto relacional: *X* es el sentido de la expresión lingüística *E* para el receptor *R* en el entorno cotextual *CT*, en la situación de comunicación *S* —conocimientos previos, entorno sociocultural, etc.— y en orden a unas circunstancias espacio-temporales *C* —*hic et nunc*— muy concretas. O sea, *E* significa *X* para *R* en *CT* y *S* respecto a *C*.

Si el sentido es una entidad comunicativo-funcional de índole cognitiva, el texto constituye el sustrato material de la construcción significativa. Precisamente por esa razón estimamos conveniente conceptuar el texto, en términos generales, no como signo, sino como señal física carente de significado. El texto es una dimensión física que se erige en signo solamente en el marco de una acción comunicativa y en función de unos sujetos. En ese caso, la comunicación lingüístico-textual ya no sería un acto externo al texto, sino ante todo un proceso constitutivo de la significación textual, gracias al cual aquél se actualiza de manera continuada. Tanto el significado como el sentido, en cuanto resultado de las operaciones cognitivas del lector u oyente, no son una cualidad autónoma del texto, no constituyen un valor semántico intrínseco de los distintos elementos textuales; antes al contrario, son categorías estrictamente comunicativas que sólo pueden existir *en* el ámbito cognitivo de los actores de la interacción.

Así y todo, la construcción del sentido no se configura como una acción arbitraria, ya que es una actividad de naturaleza eminentemente *social*, caracteriza por el empleo de operaciones que están reguladas y convencionalizadas por la socialización y culturización lingüística. Aunque el sentido es producido en el ámbito cognitivo del receptor, también es cierto que se elabora y se completa creativamente en interacción con otros individuos socializados en un contexto de instituciones y tradiciones culturales. Así, la asignación de un sentido a un texto es una acción de naturaleza constructiva y convencionalizada, vinculada al ámbito cognitivo y social de los individuos que se comunican. El lector, siguiendo las pautas establecidas por sus propios conocimientos, intereses, capacidades, convenciones, etc., y por su particular valoración de la situación de comunicación, desarrolla una estrategia de lectura determinada, o sea, un plan de actuación recepcional que acabará adjudicando al texto un sentido concreto de acuerdo con esos condicionantes previos. Qué sentido le asigna al texto, depende de las estrategias de adjudicación y de las reglas de construcción empleadas que pueden variar de individuo a individuo, aunque también coincidir en virtud de sus componentes sociales. Pero la coincidencia de sentidos producidos por distintos lectores en torno a un mismo texto se debe atribuir al empleo de estrategias de lectura y reglas de construcción semejantes, y no a la posibilidad de que hayan reconocido el sentido 'correcto' en el texto. Este fenómeno se puede dar fundamentalmente entre individuos que, al haber efectuado un proceso similar de socialización, disponen de modelos de realidad, convenciones lingüísticas, reglas de construcción, etc. afines. De este modo, esta propuesta explicativa de la construcción significativa atiende tanto a la autonomía de los sistemas cognitivos como a la autorregulación social de la comunicación que permite evitar la arbitrariedad subjetiva.

Por ello, en esta perspectiva, el texto, al igual que otros medios de comunicación con cuya ayuda los usuarios realizan socialmente las acciones comunicativas, ya no aparece como una entidad objetiva y autónoma que pueda utilizarse como referente para demostrar la verdad o falsedad de los juicios que han sido emitidos sobre su sentido. En rigor, el texto es esencialmente una dimensión física sin significado o sentido. La percepción de una dimensión física como texto y la construcción de su correspondiente significado y relaciones de sentido son, de hecho, actividades exclusivas de los usuarios, que éstos realizan siguiendo unas estrategias cognitivas propias a fin de efectuar una *acción* comunicativa.

2. LA INTERPRETACIÓN LITERARIA

No sólo la recepción, sino también la *interpretación* textual presuponen siempre la existencia de un *sujeto* y de un *contexto* de los que dependen específicamente los resultados comprensivos. Y es por esa razón que la actividad interpretativa, al igual que la receptiva, no puede entenderse como la constatación del sentido único y correcto de un texto, o bien, como el descubrimiento de la verdadera intención de un autor. Normalmente, en las descripciones puramente estructurales de un texto y en la construcción del *significado convencional* de sus elementos no suelen alcanzarse resultados dispares, siempre y cuando esas construcciones se realicen siguiendo las convenciones y estrategias propias de una lengua natural. El problema surge cuando partiendo de los resultados obtenidos por el análisis formal se le atribuye un sentido a la materialidad textual o se efectúan aserciones valorativas, explicaciones histórico-contextuales, afirmaciones sobre la función de las estructuras, etc. En el momento que se integran las características formales y los diferentes significados convencionales en una estructura de sentido coherente y se construye un mundo textual, entonces normalmente los intérpretes obtienen resultados muy dispares, dada la multiplicidad y la manifiesta e inevitable *subjetividad* de los contextos de sentido que aquellos establecen para poder comprender e interpretar el texto. Y buena prueba de ello son las variadas y a veces contradictorias interpretaciones que se han realizado de *Der Sandmann* de E.T.A. Hoffmann.

Ello es así, porque "was für die Normalrezeption literarischer Werke gilt, gilt jedoch auch für die wissenschaftliche Interpretation" (Steinmetz 1987: 138). Como también muestra H. Aust (1986), la interpretación está íntimamente vinculada a la comprensión y ambas operaciones sitúan al texto en un contexto de sentido dependiente del sujeto para poder comprenderlo o interpretarlo. Es decir, el mundo textual o estructura coherente que resulta de la actividad interpretativa supone la utilización del principio de constancia de sentido y la constitución previa de un *marco referencial* que permita estructurar y sistematizar con congruencia las características formales y significados convencionales atribuidos a los elementos textuales. El sentido o significado verdadero o auténtico de un texto sólo se podría averiguar si efectivamente se lograra establecer una referencia objetiva o intersubjetiva fuera del ámbito cognitivo del sujeto, que sirviera de medida imparcial de comprobación. Sin embargo, en la constitución del marco de referencia participan, consciente o inconscientemente, el sistema de presuposiciones, los intereses, las necesidades, los conocimientos, las facultades, las intenciones, etc. del intérprete, así como también el modelo de realidad vigente en su grupo social. Cualquier acción de interpretación presupone siempre al *intérprete* y un *contexto*, y específicamente los criterios y conceptos teórico-literarios, poéticos y semánticos que aquél utiliza, que son los factores de los que depende directamente la interpretación textual. O sea, en todo caso el marco referencial necesario para la atribución de significado o sentido a un texto literario se encontrará necesariamente *fuera* del texto y *dentro* del sistema cognitivo del intérprete, y no será posible que el propio texto se constituya en la instancia que decida si el marco referencial elegido y el significado que de él se derive son los 'correctos'.

Ante la inexistencia de un marco objetivo o intersubjetivo de referencia y dada la falta de una relación de legitimación entre texto e interpretación, los criterios de valoración de las hipótesis interpretativas no son los de verdad o falsedad, sino los de consenso, argumentación plausible y coherente, e innovación, entre otros. Más que de la constatación del sentido atemporal y único de un texto, la corroboración de una interpretación es consecuencia de una operación de *convencimiento* social: una interpretación logra finalmente imponerse no porque el texto la legitima y demuestra su 'verdad', sino gracias a su aceptación social por consenso. El grado de aceptación de la interpretación dependerá de su conformidad con las necesidades, convenciones, valores, intereses y normas de valoración de las instituciones literarias de una sociedad dada en un momento determinado.

Con ello, la interpretación se configura como una actividad constructiva y productiva caracterizada por el empleo de una argumentación plausible y persuasiva que pretende alcanzar para sus hipótesis la aceptación por consenso, y no como una actividad que se distinga por su objetividad ni por satisfacer criterios científicos. Esto en realidad no es un inconveniente, sino una gran ventaja: la parcialidad de la atribución de sentido preserva al texto de ser usurpado unilateralmente y libera a la actividad interpretativa de actitudes dogmáticas y de la propensión normativa, garantizándole uno de sus mayores atractivos: mostrar otras posibilidades innovadoras de lectura y ayudar, aunque sin intención preceptiva, al lector profano en la realización de su propia recepción. Así y todo, es necesario diferenciar entre el intérprete 'profesional' o especialista y el lector 'normal'. Pues mientras que el simple lector establece su contexto interpretativo de modo espontáneo y no pretende realizar una interpretación sistemática o rigurosa del texto, el intérprete y crítico literario concibe normalmente su interpretación como una contribución explicativa dirigida a especialistas e interesados en la materia, a los que quiere convencer de la adecuación de sus hipótesis interpretativas, y critica y rebate con frecuencia otras hipótesis ya existentes.

3. LA INTERPRETACIÓN DE *DER SANDMANN*

Las múltiples y variadas interpretaciones que se han realizado de la narración de E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* confirman la temporalidad y relatividad inherente a toda actividad interpretativa. En función del contexto y marco teórico elegido, a partir de esta obra se han elaborado interpretaciones de condición muy diversa: 'poetológico-narratológicas' (Kremer 1987, 1993; Preisendanz 1976; Sommerhage 1987; Tatar 1980), psicoanalíticas (Freud 1919; Aichinger 1976; Jones 1986; Kofman 1973; Wawryzn 1976), sociológicas (Gendolla 1992; Orłowsky 1988; Mahlendorf 1981), deconstructivistas (Cixous 1974; Lehmann 1979; Weber 1981) y sistémicas (Vogel 1998). Ello ha hecho exclamar a R. Drux (1991: 59), "daß die Zahl der Deutungen in den letzten Jahren ein derartiges Ausmaß erreicht hat, daß die Interpretation des *Sandmanns* wie eine literaturwissenschaftliche Spezialdisziplin anmutet, an der Vertreter aller methodischen Richtungen teilhaben". Y ello es así, porque *Der Sandmann* puede leerse como "modellhafte Gestaltung des 'Unheimlichen' wie des 'Grotesken', als psychopathologische Fallstudie wie als Künstlernovelle, als tragische Liebesgeschichte wie als düstertriviales Horrorstück, als kritische Auseinandersetzung mit Aufklärung und Romantik wie als Muster spezifisch 'romantischer Ironie'" (Giese 2000: 5).

E.T.A. Hoffmann comienza el primer volumen del ciclo *Nachstücke* con *Der Sandmann*, a cuya primera versión manuscrita le añade la nota "d. 16. Novbr. 1815 Nachts 1 Uhr". Nathanael, el personaje principal de *Der Sandmann*, sufre un proceso de locura que le llevará a la muerte. Su nombre en hebreo significa 'don de Yahvéh' y en griego corresponde a Theodor, uno de los nombres del autor. La estructuración de la narración evidencia que es intención de Hoffmann presentar distintas perspectivas del problema que angustia a Nathanael. Algo menos de su primera mitad la dedica Hoffmann a la presentación de tres cartas. En la primera de ellas Nathanael explica los antecedentes de su ansiedad: los recuerdos de la infancia y de la adolescencia, del padre y de su muerte en extrañas circunstancias y, sobre todo, la rememoración del cuento del hombre de la arena y del abogado Coppelius.

Según el propio Nathanael, el origen de su actual desdicha se encuentra en su infancia. En determinadas noches su madre enviaba a él y a sus hermanos a la cama con la exclamación "Nun Kinder! – zu Bette! zu Bette! der Sandmann kommt, ich merk' es schon" (4)¹ y a continuación percibía "jedesmal etwas schweren langsamen Tritts die Treppe heraufpoltern; das mußte der Sandmann sein" (4). Ante la inquietud que esta experiencia desataba en el pequeño Nathanael, la madre tuvo que aclararle: "Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind <...>; wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut" (4). Nathanael, sin embargo, no aceptó esta explicación y recabó otras informaciones sobre el supuesto 'hombre de la arena'. Ésta se la proporcionó el ama que cuidaba de su hermana pequeña: "Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, daß sie blutig zum Kopf herausspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf" (5). Esta versión del ama es de fundamental importancia en el desarrollo de la acción narrativa: sus macabras imágenes ya no dejarán de perseguir a Nathanael, provocándole temor y espanto. Por siempre, la figura del hombre de la arena constituirá un símbolo traumático que angustiará a Nathanael. A partir de este momento será incapaz de distinguir la realidad de la fantasía y su imaginación se desbordará. Incluso se despierta en él un interés inusual por lo fantasmagórico y las historias de terror: "Der Sandmann hatte mich auf die Bahn des Wunderbaren, Abenteuerlichen gebracht, das so schon leicht im kindlichen Gemüt sich einnistet. Nichts war mir lieber, als schauerliche Geschichten von Kobolten, Hexen, Däumlingen u.s.w. zu hören oder zu lesen; aber obenan stand immer der Sandmann, den ich in den seltsamsten, abscheulichsten Gestalten überall auf Tische, Schränke und Wände mit Kreide, Kohle, hinzeichnete" (6). Los dibujos y esbozos del hombre de la arena que realiza el pequeño Nathanael, los sustituirá posteriormente con imágenes de su propia imaginación que definitivamente ocuparán y oprimirán su mente.

Un día el pequeño Nathanael decide descubrir el misterio en torno al hombre de la arena que en determinadas noches visita al padre, provocando la tristeza de la madre. Se esconde

¹ Las citas de *Der Sandmann* corresponden a la edición de la obra realizada por R. Drux en 1991 y publicada en Stuttgart por la editorial Reclam.

detrás de unas cortinas y descubre que el hombre de la arena es Coppelius, un abogado de horrible figura y repugnante presencia que a veces almuerza con la familia. “Als ich nun diesen Coppelius sah, ging es grausig und entsetzlich in meiner Seele auf, daß ja niemand anders, als er, der Sandmann sein könne, aber der Sandmann war mir 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!” (8). El hombre de la arena se concreta, pues, en la horrible figura de Coppelius, un personaje que tiene dominado al padre y cuya presencia destruye la paz familiar. Escondido, Nathanael observa cómo Coppelius y su padre trabajan en torno a un hornillo sirviéndose de múltiples y extraños utensilios e instrumentos. Pero Coppelius lo descubre y colérico exclama: “kleine Bestie! – kleine Bestie!” (9). Zarandea a Nathanael, lo arroja contra el hornillo y pretende sacarle los ojos al grito de “Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen” (9). Con la intención de arrebatarse los ojos, Coppelius “griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er <... Nathanael> in die Augen streuen wollte” (9). Sólo la intervención del padre, que dirigiéndose a Coppelius implora “Meister! Meister! laß meinem Nathanael die Augen – laß sie ihm” (9), evita lo peor. No obstante, Coppelius inspecciona y desarticula con brutalidad las extremidades de Nathanael, y el niño se desvanece.

Este episodio es uno de los que mayor controversia ha desatado entre los intérpretes de la obra. Sobre la clase de actividad que realizan Coppelius y el padre de Nathanael no existe consenso alguno. Se ha pensado que se dedican a experimentos alquimistas, como también lo cree Clara, la prometida de Nathanael —“Das unheimliche Treiben mit Deinem Vater zur Nachtzeit war wohl nichts anders, als daß beide insgeheim alchymistische Versuche machten” (13)—; a la destilación de alcohol etílico (Orlowsky 1988: 169-174) o a la fabricación de un homúnculo (G. Hartung 1977: 60; Gendolla 1980: 170). Si bien a favor de las tres hipótesis pueden encontrarse argumentos, a nuestro entender la tercera es la más plausible. La fabricación artificial de un ser vivo de forma humana era un ansiado deseo de los alquimistas. Además la hipótesis del homúnculo y el interés que muestra Coppelius por los ojos de Nathanael anticipa la vinculación entre los ojos y el motivo central del autómatas, que posteriormente se concretará en el episodio de Olimpia.

El terror hacia la figura de Coppelius/hombre de la arena se incrementa cuando aproximadamente después de un año Coppelius vuelve a aparecer en la casa de Nathanael. A media noche, en el transcurso de los experimentos se produce una fortísima explosión y el padre muere: “Vor dem dampfenden Herde auf dem Boden lag mein Vater tot mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht, um ihn herum heulten und winselten die Schwestern – die Mutter ohnmächtig daneben! – »Coppelius, verruchter Satan, du hast den Vater erschlagen!« – So schrie ich auf” (11). A raíz de este desgraciado suceso, Coppelius desaparece sin dejar rastro.

Años después, siendo estudiante en la ciudad universitaria de G., visita a Nathanael un vendedor de barómetros llamado Giuseppe Coppola, para ofrecerle sus productos. En el convencimiento de Nathanael, por su “Figur und Gesichtszüge” (11), éste no podía ser otro que Coppelius. La identidad entre Coppelius y Coppola se hace también evidente por el parecido de sus nombres. De nuevo el terror y la infelicidad vuelven a apoderarse de la mente y de la vida de Nathanael: “Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle

Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl" (3).

La identificación de Coppola con Coppelius se convierte en certeza cuando los instrumentos ópticos que el primero pretende vender a Nathanael en una segunda visita, y que éste metonímicamente llama "sköne Oke" (26), le retrotraen al episodio de su infancia cuando el abogado, en el transcurso de los experimentos con el padre, exigía "ein schön Paar Kinderaugen" (9). Gracias a esta reminiscencia, pero también en virtud de la idéntica raíz (copp-) que evidencian ambos apelativos —Coppelius y Coppola se derivan de la palabra italiana *coppo* que significa vaso o copa, pero también cuenca del ojo—, los ojos intervienen a modo de elemento de conexión entre Coppelius/Coppola y el mito del hombre de la arena.

En la segunda carta de esta primera parte de la narración, Clara, a la que le había llegado por error la primera misiva que Nathanael dirigió a Lothar, intenta calmar el ánimo de su prometido, explicándole que sus miedos son sólo producto de su imaginación: "Gerade heraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte" (13). En su opinión, Coppelius no fue el culpable de la muerte del padre. Ésta de produjo por imprudencia de ambos al experimentar con productos químicos. Le aconseja que se esfuerce por impedir que cualquier poder oscuro se apodere de sus sentimientos y de su conciencia. Pues, en definitiva, "es ist das Fantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft, oder in den Himmel verzückt" (14).

En la tercera carta Nathanael responde con aspereza a los intentos de Clara por explicar racionalmente su estado anímico. Aunque reconoce que en parte Clara tiene razón. Gracias a las referencias que le ha dado Spalanzani, su profesor de Física, Nathanael concluye que el vendedor de barómetros y el abogado Coppelius son personas distintas. Pero, aun así, el fantasma del pasado sigue existiendo en su mente.

Tras las tres cartas, al comenzar la segunda parte de la obra, el narrador se dirige directamente al lector y se queja de las dificultades que presenta iniciar la narración de la historia de Nathanael. Quizás por ello ha preferido que sean los propios protagonistas los que expongan en las tres cartas iniciales su visión de los hechos, antes de que él mismo, en cuanto narrador, cuente el posterior desarrollo de los acontecimientos.

Así sabemos que Nathanael regresa por un corto periodo de tiempo a su ciudad natal y que no ha podido evitar que Coppola/Coppelius, a modo de fuerza demoníaca, haya poseído su alma, lo que perturba su relación con Clara. Incluso erige a Coppelius en tema central de uno de sus poemas. Este poema, de condición visionaria y que pone de manifiesto el estado psíquico de su autor, anticipa el final del posterior episodio de Olimpia: "Er stellte sich und Clara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgend eine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Claras holde Augen: die springen in Nathanaels Brust wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend

fortreißt <...>. Nathanael blickt in Claras Augen; aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut" (22-23). Ante la insistencia de Clara de que elimine de su pensamiento definitivamente a esa figura demoníaca, Nathanael, irascible e indignado, le espeta: "Du lebloes, verdammtes Automat!" (24). Resulta cuando menos paradójico que Nathanael llame automática al único personaje que con convicción trata de que no pierda el contacto con la realidad; a la postre Nathanael será consecuente consigo mismo cuando cambie a Clara por un auténtico automática: Olimpia. Clara se queja de que Nathanael nunca la haya querido. Por el tratamiento dado a Clara, Lothar, su hermano y amigo de Nathanael, se enfrenta a éste y se retan a un duelo, que Clara logra impedir en el último momento. Finalmente, los tres se reconcilian y Nathanael vuelve a la ciudad de G., con la intención de continuar sus estudios.

La tercera parte de la narración trata de la extraña relación de amor que Nathanael mantiene con Olimpia y de sus fatales consecuencias. Tras producirse un incendio en el edificio donde habita, Nathanael ocupa una nueva vivienda situada frente a la casa del profesor Spalanzani. Desde la ventana de su habitación observa a Olimpia, a la que considera hija de Spalanzani. Comprueba que Olimpia suele estar sola, sentada junto a una pequeña mesa, no habla y ni siquiera se mueve; puede pasar horas en la misma postura. Con la ayuda de unos anteojos que le vendió Coppola, observa su maravilloso rostro. Su belleza le fascina. "Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot" (27). Pero con la ayuda de los anteojos, que tienen la cualidad de intensificar la capacidad visual, ve a Olimpia de otra manera. Gracias a ellos, Olimpia se transforma y su rostro parece lleno de vida: "immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke" (27). Con impaciencia espera el día de la fiesta, con "Konzert und Ball" (29), que organiza el profesor Spalanzani para presentar a Olimpia en sociedad. En el transcurso del concierto Nathanael comprueba, usando "Coppolas Glas <...>, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang" (29-30). En mitad de la fiesta se acerca a Olimpia, baila con ella y le declara su amor; pero también percibe la frialdad de sus manos y de sus labios. Infructuosamente, Sigmund, su amigo, advierte a Nathanael de la condición extraña de Olimpia: "Sie ist uns – nimm es nicht übel, Bruder! – auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmäßig, so wie ihr Gesicht, das ist wahr! – Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden, wir mochten nichts mit ihr zu schaffen haben, es war uns als tue sie nur so wie ein lebendiges Wesen und doch habe es mit ihr eine eigne Bewandnis" (32-33). Y, ciertamente, Nathanael mismo comprueba que Olimpia a penas habla; simplemente dice "Ach". No obstante, la opinión que expresa Sigmund sobre Olimpia es propia, según Nathanael, de los que son incapaces de comprender su auténtico espíritu: "Wohl mag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! – Nur mir ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder" (33). Y sus escuetas palabras se le antojan "echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits" (33). Tan intenso es el amor que siente por ella que

Nathanael sólo vive para Olimpia. Pasa horas y horas junto a ella; le lee toda clase de poemas y narraciones que él mismo ha escrito. "Stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick" (34). Nathanael incluso olvida que existen otros seres que una vez quiso: Clara, la madre, Lothar. 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.

Nathanael se siente, en suma, encantado y fascinado por Olimpia. Olimpia es el espejo en el que se refleja su alma, su auténtico yo: "O du herrliche, himmlische Frau! – Du Strahl aus dem verheißenen Jenseits der Liebe – Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt" (31). 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. Gracias a esa estrecha vinculación se le abre la posibilidad de solucionar el trauma infantil: la desintegración y disociación de su propio yo.

De manera espaciada el narrador ofrece un cúmulo de datos e informaciones que indican que en realidad Olimpia es una figura artificial, un autómatas, un androide. También Nathanael, horrorizado, lo constata. Precisamente el día que acude a casa de Spalanzani con la intención de formalizar su relación con Olimpia, es testigo de un duro enfrentamiento entre Spalanzani y Coppola, aunque en un principio, desde fuera, cree percibir la voz de Coppelius. Cuando entra en el despacho de Spalanzani el espanto se apodera de Nathanael. "Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte" (35). Desolado comprueba que su amada Olimpia no es más que una muñeca mecánica. Incluso ya no tiene ojos; los ha perdido en el transcurso de la pelea. Ahora, sin ojos, simplemente, "sie war eine leblose Puppe" (36). Esta comprobación le confronta con el recuerdo de la escena de su infancia, cuando Coppelius, tras descubrirlo durante sus experimentos alquimistas, intentó sacarle los ojos. En un arrebato de locura, una vez que Spalanzani le arroja al pecho "ein Paar blutige Augen" (36), Nathanael se lanza sobre el profesor gritando "Hui – hui – hui! – Feuerkreis! – Feuerkreis! dreh dich Feuerkreis – lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich–" (36), estableciendo una clara asociación entre sus vivencias del presente y las del pasado. Nathanael hubiera estrangulado a Spalanzani de no acudir numerosas personas alertadas por el griterío. Finalmente consiguen reducir a Nathanael que es internado en un manicomio.

El episodio de Olimpia muestra la incapacidad de Nathanael para el amor hacia una persona real ('normal'). Su torpeza para comunicarse con la supuesta amada evidencia, en definitiva, su afectividad bloqueada. Asimismo, en la colaboración entre Spalanzani y Coppola para la creación de Olimpia se repite la cooperación que existió entre el padre de Nathanael y Coppelius. También ellos se dedicaban a la fabricación de un androide. Para la perfección del homínulo, Coppelius necesitaba ojos, por lo que trató de quitárselos a Nathanael, según cuenta él mismo. La desarticulación de las extremidades del pequeño Nathanael, que realiza Coppelius, anticipa además la desmembración que luego afectará a Olimpia.



En la cuarta y última parte de la narración inicialmente se produce la aparente recuperación de Nathanael. En la casa paterna, éste se despierta “wie aus schwerem, fürchterlichem Traum” (38). Rodeado de su familia y amigos, “jede Spur des Wahnsinns war verschwunden, bald erkräftigte sich Nathanael in der sorglichen Pflege der Mutter, der Geliebten, der Freunde” (38). La felicidad vuelve a la casa. Además la madre hereda de un tío una pequeña fortuna y una casa de campo, situada en un agradable lugar no lejos de la ciudad. Allí piensan vivir la madre, Nathanael y Clara, con la que él desea casarse, y Lothar. En las nuevas circunstancias, “Nathanael war milder, kindlicher geworden, als er je gewesen und erkannte nun erst recht Claras himmlisch reines, herrliches Gemüt. Niemand erinnerte ihn auch nur durch den leisesten Anklang an die Vergangenheit” (38). Pero la tragedia se desata con inusitada rapidez. Tras realizar unas compras, Clara y Nathanael deciden subir a la torre del Ayuntamiento. Una vez arriba, a fin de contemplar el paisaje que rodea a la ciudad, Nathanael saca los anteojos que le vendió Coppola y de súbito contempla a Clara con ellos, como anteriormente hizo con Olimpia. Pero si en el caso de Olimpia los anteojos otorgaban vida a lo inerte, en el caso de Clara ocurre precisamente lo contrario: la vida se transforma en muerte. De repente, Nathanael sufre un nuevo ataque de locura: “totenbleich starrte er Clara an, aber bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf, wie ein gehetztes Tier” (39). Con fuerza agarra a Clara, vuelve a gritar las palabras que exclamó en la escena de Olimpia —“Holzpüppchen dreh dich – Holzpüppchen dreh dich” (39)— e intenta matarla arrojándola por la baranda de la planta superior de la torre. Nathanael pretende hacer con su prometida lo que Spalanzani y Coppola hicieron con Olimpia: destruir el autómeta que habían creado. En este sentido, Clara bien podía suponer para Nathanael la reencarnación de Olimpia; la contempla como un autómeta y en cuanto tal intenta destruirla. Entre tanto Lothar, que oye los gritos de socorro de su hermana, acude en su auxilio y en el último momento logra impedir que caiga al vacío. Furioso, Nathanael vuelve a vociferar la ya conocida frase de su trauma infantil: “Feuerkreis dreh dich – Feuerkreis dreh dich” (40). Entre la muchedumbre, que alertada por los gritos ha acudido a la plaza, se encuentra Coppelius. Tras verle, Nathanael grita con estridencia “Ha! Sköne Oke – Sköne Oke” (40) y se arroja al vacío y se mata. Una vez más el *fuego* aparece vinculado a la presencia de Coppelius/Coppola y asociado a la locura, al caos del espíritu.

Finalmente, a modo de epílogo, el narrador realiza la siguiente observación: “Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, was ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können” (40).

La acción narrativa de *Der Sandmann* se estructura, sobre todo, en torno a los temas y motivos de la locura, el autómeta, los ojos y la contraposición Ilustración-Romanticismo.

La locura

En la segunda mitad del siglo XVIII cambió sustancialmente la concepción que predominaba en la medicina sobre la locura. Ésta dejó de contemplarse como una fatalidad sobrenatural, provocada por el diablo o por un castigo divino, y pasó a valorarse como una enfermedad del cerebro o bien de los ‘nervios’, de la que se esperaba su potencial curación.

Por ello ya no se internaban a los pacientes junto con los delincuentes. Incluso hubo estudios que concebían la enfermedad no como una alteración biológica, sino como manifestación sintomática de determinados problemas emocionales. En este caso, la locura se contemplaba como un estado de perturbación afectiva, cuyas causas se remontaban a la infancia del enfermo. Esta nueva concepción facilitó que la locura se convirtiera hacia 1800 en un tema literario de moda.

Las nuevas teorías sobre la locura ejercieron una singular influencia en la configuración narrativa de Nathanael. La muerte del protagonista es consecuencia del poder absoluto que en él ejerce la imaginación, resultado de un trauma infantil no superado. Nathanael se muestra incapaz de diferenciar lo real de lo fantástico, de modo que en su mente sus propios fantasmas se hacen realidad. Ya en la infancia, al identificar al hombre de la arena con Coppelius, Nathanael le otorga una existencia real a una figura mítica, una tendencia que se mantendrá y acentuará en el transcurso de su vida, y que supondrá la abolición efectiva de la realidad. La negación de lo real y su sustitución por una imaginación descontrolada originan que Nathanael no pueda confrontar sus fantasmas internos con una realidad externa y, en consecuencia, relativizarlos, lo que le provoca la locura y, en definitiva, la muerte. De este modo, no podrá impedir que la figura de Coppelius/Coppola destruya su vida: en su infancia altera la paz del hogar y, según sus propias manifestaciones, provoca la muerte del padre; posteriormente destruye su relación con Olimpia y con Clara, e incluso es elemento impulsor de su propia muerte.

En el episodio de Olimpia es manifiesta esa distorsión de la realidad: cuando Nathanael acude a casa de Spalanzani y presencia el altercado entre Spalanzani y Coppola, desde fuera del despacho de aquél oye la voz de Coppelius; en cambio, cuando entra ve a Coppola. Posteriormente, cuando éste huye con lo que queda de Olimpia, completamente excitado, oye cómo Spalanzani grita 'Coppelius': "Ihm nach – ihm nach, was zauderst du? – Coppelius – Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt!" (36). Nathanael oye ciertamente 'Coppelius' pero sin embargo ve a 'Coppola'. Su obsesión por Coppelius moldea su capacidad de recepción auditiva. Por ello Nathanael es un testigo poco fiable: no puede asegurarse la certeza de lo que percibe, de lo que nos transmite. Le caracteriza una marcada inclinación a distorsionar la realidad, que incluso le induce a confundir, como en el episodio de Olimpia, lo animado con lo inanimado; en este caso motivado por los anteojos de Coppola, que son símbolo de una percepción heterónoma, dependiente de factores externos, dirigida desde fuera.

La obra puede considerarse, así, como la presentación de un caso psicopatológico que muestra las terribles consecuencias de un trauma infantil no superado: la creciente pérdida del sentido de la realidad, la agresión y la autodestrucción.

El tema de la locura evidencia implicaciones autobiográficas. El propio Hoffmann temió seriamente en determinadas fases de su vida por su salud mental. El 6 de enero de 1811 anotó en su diario: "Warum denke ich schlafend und wachend so oft an den Wahnsinn?". Su obra está repleta de figuras que sufren de ataques de demencia. Se sabe que prestó una especial atención a los estudios médicos sobre la locura y durante su estancia en Bamberg, gracias a su amistad con el doctor Marcus, director del manicomio St. Getreu, pudo comprobar directamente el tratamiento dispensado a los enfermos mentales.

El autómeta

A mediados del siglo XVIII la opinión pública europea se sentía fascinada por las construcciones de autómetas de Vaucanson, Droz y von Kempelen, cuyas figuras podían, supuestamente, hablar, cantar, bailar e incluso jugar al ajedrez. E.T.A. Hoffmann experimentó ese mismo entusiasmo. El 10 de octubre de 1813 pudo conocer directamente los autómetas creados por Johann Georg y Friedrich Kaufmann, que tocaban la trompeta y el piano.

El amor que Nathanael siente por la muñeca mecánica de Olimpia supone una variación del mito de Pigmalión. Pigmalión, legendario escultor, cuenta la *Metamorfosis* de Ovidio, esculpió en marfil la estatua de Galatea que plasmaba a la perfección su ideal de belleza femenina, ya que no conocía a mujer real alguna que lo encarnara. Finalmente, se enamoró de la estatua y se casó con ella cuando Afrodita, compasiva, le infundió vida. Aunque Nathanael no es el creador de Olimpia —ésta fue creada por Coppola y Spalanzani—, sí ‘crea’ en cierta medida a Olimpia en cuanto objeto de su pasión amorosa. En ella se encuentra a sí mismo, ella es proyección de su propio yo y con ella establece una relación narcisista.

Narciso, según la *Metamorfosis* de Ovidio, era un bello joven, hijo del río Céfiso y de la ninfa Liríope, del que se enamoraban, debido a su gran belleza, los que le rodeaban. Pero Narciso rechazaba a todos con desdén. De él se enamoró también la ninfa Eco, que tras ser abandonada se consumió en unas rocas intentando consolar su sufrimiento. Némesis, diosa de la venganza divina, castigó a Narciso por su cruel comportamiento, haciendo que se enamorara de sí mismo tras contemplar su propia imagen reflejada en las aguas. Preso de esa pasión, incapaz de escapar a ella, Narciso se tiró a las aguas y murió ahogado. Donde cayó su cuerpo, creció una bella flor que lleva su nombre.

En alusión a esta figura de la mitología griega, el autómeta, del que se enamora Nathanael, no es más que el eco de sí mismo, su propio reflejo, su imagen proyectada. En realidad, no es de Olimpia de quien se enamora Nathanael, sino de él mismo, de su propia condición automatizada. Pues Nathanael, en su disociación, se asemeja a un autómeta. Sólo se siente comprendido por un ‘ser humano’ artificial, por Olimpia, que en la percepción del protagonista es más auténtica, verdadera y próxima que la mujer real que es Clara. Este narcisismo es manifestación de su egocentrismo, de su incapacidad para establecer una auténtica relación afectiva, de su absoluta enajenación e incapacidad de amar. El autómeta es, así, exponente de la mecanización y automatización de la existencia en el mundo moderno.

Con la representación literaria del motivo del autómeta Hoffmann critica, desde una perspectiva romántica, la visión mecanicista que se impone con la Ilustración, el automatismo de la época, que, en su opinión, desvirtúa la vida y al ser humano. El predominio absoluto de la ciencia y de la razón, los comienzos de la industrialización, la implantación de la máquina, conducen a la desconsideración de la esencia humana, a la pérdida del ‘alma’. “Der Automat wird zum Symbol eines falschen Schöpfungstums, einer sterilen Nachäffung des Natürlichen und Menschlichen” (Giese 2000: 81-82).

Los ojos

Los ojos constituyen uno de los motivos centrales de la narración. Su presencia es absoluta. Entre las principales figuras de la obra —Nathanael, el hombre de la arena/Coppelius/Coppola y Clara/Olimpia— se establece una estrecha vinculación gracias al motivo de los ojos. Los ojos cumplen una doble función: una física y otra psíquica. Los ojos constituyen, en primer lugar, el órgano corporal del sentido visual; en ellos se fundamenta la percepción del mundo exterior. Por cuanto permiten la percepción, selección y clasificación de los fenómenos de nuestro entorno, los ojos se utilizan como metáfora del conocimiento. Asimismo, dado que expresan un estado de ánimo o una disposición psíquica del sujeto, se considera que los ojos son el ‘espejo del alma’, manifestación de la interioridad del ser humano. Precisamente, los trastornos mentales de Nathanael, que reiteradamente se presentan vinculados al motivo de los ojos, afectan tanto a su percepción óptica del mundo exterior como a la decodificación simbólica de su mundo interior. Nathanael se equivoca en la aprehensión intelectual de lo percibido sensorialmente como también en la interpretación de sus propios estados psíquicos. Desde esta perspectiva, los ojos e instrumentos que lo simbolizan (gafas, anteojos) ponen de relieve la progresiva locura de Nathanael, la disociación de su propio yo, la confusión entre realidad y fantasía. De manera análoga a lo que ocurría en el cuento del hombre de la arena, la pérdida simbólica de los ojos supone en Nathanael la privación de la capacidad objetiva de la percepción del mundo, su automatización, la pérdida de su salud mental y, finalmente, su muerte. Precisamente, la presencia o la ausencia de la capacidad visual es lo que establece en la narración la diferencia entre el ser humano y el autómeta: la falta de ‘alma’ en Olimpia se manifiesta a través de una mirada sin expresividad.

La contraposición Ilustración-Romanticismo

A través de los personajes de Clara y Nathanael, la obra contrapone de manera diferenciada dos perspectivas vigentes en la época: la de la Ilustración y la del Romanticismo. En el primer párrafo de la narración ya se diferencian ambas visiones mediante los adjetivos y adverbios que se atribuyen a uno u a otro personaje. El mundo de Clara es “hold”, “süß”, “freundlich”, “hell”, “anmutig”. El ámbito de Nathanael, en cambio, es “dunkel”, “zerrissen”, “gräßlich”, “schwarz”, “undurchdringlich”, “toll”, “feindlich”, “tödlich”.

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. Es razonable, sensata, cerebral, optimista. De carácter alegre y sereno, dirige su mirada hacia “die wahre wirkliche Außenwelt” (13) y posee “einen gar hellen scharf sichtenden Verstand” (20). En el mundo que le rodea no observa nada misterioso ni inexplicable. Ayuda a Nathanael a marcar los límites de su fantasía y con insistencia le explica que lo que le ocurre a su espíritu es producto de su desbordada imaginación. “Sei heiter – heiter!” (15), le aconseja con reiteración. Está convencida que el mundo exterior y la interioridad de la mente humana pueden armonizarse. Pese a que muchos la consideran “kalt, gefühllos, prosaisch gescholten” (20), otros, sin embargo, “liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen” (20). Clara es exponente de una comodidad burguesa y pragmática, definida por el deseo de normalidad, armonía y orden, así como por la defensa de la familia.

Nathanael, por el contrario, 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: Clara es “mein süßes liebes Engelsbild” (17). Coppélius, por el contrario, es “fürchterlich” (7), “widrig und abscheulich” (7), “teuflich” (8,11), “häßlich” (8), “feindlich” (8), “widerwärtig” (8), “verruchter Satan” (11), “ein häßlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt” (8); incluso encarna “das böse Prinzip” (21), es un “widerwärtiger Dämon” (21). Olimpia, en cambio, aparece radicalmente idealizada: es “mein hoher herrlicher Liebestern” (28), “schön” (31), una “herrliche, himmlische Frau” (31); sus entrecortadas palabras se le manifiestan a modo de “echte Hieroglyphe der innern Welt voll Liebe und hoher Erkenntnis des geistigen Lebens in der Anschauung des ewigen Jenseits” (33). Los seres que le rodean, exceptuando a Olimpia, Nathanael los considera “kalte prosaischen Menschen” (33).

Conforme avanza la narración, se acentúa en Nathanael la percepción subjetiva del mundo, en su mente se acumulan las visiones negativas y pierde el sentido de la realidad. Su aislamiento social y la deformación imaginativa de lo que acontece le llevarán a la autodestrucción. En el transcurso de ese proceso de disociación sustituye a Clara, un ser en su opinión prosaico de la que estuvo enamorado, por Olimpia, la muñeca mecánica, lo que pone de manifiesto el abandono absoluto de cualquier racionalidad. La posición romántica que adopta se sustenta en el sueño y en la imaginación: “Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden” (20). Rechaza cualquier crítica o explicación que pretenda aclarar su oscuridad interior. Incluso increpa a Clara, cuando ésta lo intenta, acusándola de ser un “lebloses, verdammtes Automar” (24). Lo tenebroso, lo misterioso, lo abismático, lo angustioso y lo telúrico llegan a gobernar su alma.

Pero a esa perspectiva romántica, que E.T.A. Hoffmann presenta a través de la figura de Nathanael en su extrema radicalidad, le es inherente una esencial condición autodestructiva ajena a la vida. En la destrucción deriva el conflicto, llevado a un extremo, entre el espíritu prosaico, que encarna Clara, que en su naturaleza ilustrada se ciñe exclusivamente a la realidad, y el espíritu poético de índole romántica de Nathanael, que está poseído por una fantasía e imaginación sin límites.

La interpretación de Freud

En un estudio titulado *Das Unheimliche*, Freud (1919) interpreta algunos motivos y figuras de *Der Sandmann* desde la perspectiva de la teoría psicoanalítica, lo que le permite acceder a una dimensión ‘profunda’ de su significado. Freud considera que la narración no es más que la presentación literaria de la enfermedad neurótica del protagonista, sobre cuyas causas profundas indaga. Constata que la figura del hombre de la arena es símbolo del padre, al que Nathanael teme por haber estado enamorado de la madre y del que, en venganza, espera la castración, lo que impediría cualquier relación amorosa. El miedo a la pérdida de los ojos, en este caso, es en realidad miedo inconsciente a la castración en

represalia por los deseos incestuosos, como igualmente indicó Freud en relación con la figura de Edipo.

No obstante, el conflicto de Nathanael es ambivalente, una ambivalencia que también es inherente al conflicto de Edipo. Esa ambivalencia se manifiesta en la oposición amor-odio que se dirige hacia una misma persona. Una típica solución de esa irreconciliable oposición es la búsqueda de un sucedáneo, el recurso a una persona u objeto sustitutorio. En el caso de Nathanael, la ambivalencia origina un desdoblamiento de la imagen del padre en un padre bueno, representada por el padre real, y un padre malo, representado por Coppelius o el hombre de la arena. "Das von der Verdrängung am stärksten betroffene Stück des Komplexes, der Todeswunsch gegen den Vater, findet seine Darstellung in dem Tod des guten Vaters, der dem Coppelius zur Last gelegt wird" (Freud, 1919: 256).

Nathanael vive intensamente, de manera regresiva y culposa, esa ambivalencia, lo que le impulsa a temer la castración como castigo por sus deseos de amar y matar al padre. Ese trastorno adquiere tal intensidad que Nathanael siente el deseo inconsciente de autocastigarse y autodestruirse. La constelación de padre bueno/padre malo, propia de la infancia, se repite posteriormente en otro nivel en las figuras de Spalanzani, que sería la reencarnación del padre bueno, y de Coppola, que sería idéntico a Coppelius. Las figuras del padre real/Spalanzani y Coppelius/Coppola se dedican al mismo tipo de experimento — la fabricación de un androide—; e incluso se pelean por el resultado de su creación — el pequeño Nathanael y Olimpia—.

El paralelismo existente entre ambas situaciones evidencia la identidad interna entre Nathanael y Olimpia. En su relación con Olimpia se produce la materialización "von Nathanaels femininer Einstellung zum Vater" (Freud, 1919: 256), o sea, el deseo de ocupar ante el padre el lugar de la madre, lo que se conoce como el complejo negativo de Edipo. Según Freud (1919: 256), el amor de Nathanael hacia Olimpia es de condición narcisista. Pues la disposición 'femenina' de Nathanael, o sea, el deseo de ser querido por el padre lo mismo que lo es la madre, no pudo ser superado de manera 'normal' —mediante el denominado "Untergang des Ödipus-Komplexes"— ante la temprana muerte del padre. Por ello se produce la regresión a un nivel narcisista, que impide el desarrollo de una relación normal con la persona deseada. Así se explica que Nathanael fracasara en su intento de superar su aislamiento narcisista mediante la relación con Clara. Nathanael sólo es capaz de percibir el eco de sus propias palabras: "Er erlebte vor innerem Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarer Zusammenklang sich in seinem und Olimpias Gemüt täglich mehr offenbare; denn es schien ihm, als habe Olimpia über seine Werke, über seine Dichtergabe überhaupt recht tief aus seinem Innern gesprochen, ja als habe die Stimme aus seinem Innern selbst herausgetönt" (34). En consecuencia, en su amor hacia Olimpia, Nathanael se reencuentra consigo mismo, produciéndose una autoidentificación con ella, lo que no pudo ocurrir con Clara al poseer ésta una personalidad propia. En este sentido, *Der Sandmann* presenta el universo narcisista de Nathanael, en el que su propio yo se confunde con su entorno. Precisamente por esta razón la destrucción de Olimpia trae consigo la destrucción de Nathanael.

BIBLIOGRAFÍA

AICHINGER, I. (1976), «E.T.A. Hoffmanns Novelle 'Der Sandmann' und die Interpretation Sigmund Freuds», *Deutsche Philologie*, 95, 113-132.

ANTOS, G./ H. TIETZ (eds.) (1997), *Die Zukunft der Textlinguistik. Traditionen, Transformationen, Trends*, Tübinga.

AUST, H. (1986), «Lesen und Interpretieren», *Sprache und Literatur*, 57, 31-46.

BRACKERT, H./ J. STÜCKRATH (eds.) (1992), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek.

CIXOUS, H. (1974), *Prénoms de personne*, París.

DRUX, R. (1986), *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von Hoffmann bis Büchner*, München.

— (1991), *Nachwort*, en *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*, ed. de R. Drux, Stuttgart, 1994.

FREUD, S. (1919), «Das Unheimliche», en S. Freud, *Psychologische Schriften. Studienausgabe*, vol. 4, Francfort del Meno, 1970, 241-274.

GIESE, P. C. (2000), *Lektürehilfe: E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann*, Stuttgart/Düsseldorf/Leipzig, 8ª ed.

GENDOLLA, P. (1980), *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann und Villiers de l'Isle Adam*, Marburg.

HARTUNG, G. (1977), «Anatomie des Sandmanns», *Weimarer Beiträge*, 23/9, 45-65.

HARTUNG, W. (1997), «Text und Perspektive. Elemente einer konstruktivistischen Textauffassung», en Antos/ Tietz (eds.) (1997), 13-25.

HÖRMANN, H. (1976), *Meinen und Verstehen. Grundzüge einer psychologischen Semantik*, Francfort del Meno, 3ª ed., 1988.

— (1981), *Einführung in die Psycholinguistik*, Darmstadt, 3ª ed., 1991.

IBSCH, E./ D. H. SCHRAM (eds.) (1987), *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 23, Amsterdam.

JONES, M. V. (1986), «'Der Sandmann' and 'the uncanny': a sketch for an alternative approach», *Paragraph. The journal of the modern critical theory*, 7, 77-101.

KOEBNER, T. (1988), «E.T.A. Hoffmann: *Der Sandmann*», en *Interpretationen. Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1996, vol. 1, 257-307.

KOFMAN, S. (1973), «Le double e(s)t le diable. L'inquiétante étrangeté de 'L'Homme au sable' (Der Sandmann)», en S. Kofman, *Quatre romans analytiques*, París, 138-181.

KREMER, D. (1987), «'Ein tausendäugiger Argus'. E.T.A. Hoffmanns 'Sandmann' und die Selbstreflexion des bedeutsamen Textes», *MHG*, 33, 66-90.

— (1993), *Romantische Metamorphosen. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen*, Stuttgart/Weimar, 143-209.

LEHMANN, H.-T. (1979), «Exkurs über E.T.A. Hoffmanns 'Sandmann'. Eine texttheoretische Lektüre», en G. Dischner/ R. Faber (eds.), *Romantische Utopie. Utopische Romantik*, Hildesheim, 301-323.

LIEBRAND, C. (1996), *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg im Breisgau.

LINKE, A./ M. NUSSBAUMER (1997), «Intertextualität. Linguistische Bemerkungen zu einem literaturwissenschaftlichen Textkonzept», en Antos/ Tietz (eds.) (1997), 109-126.

MAHLENDORF, U. (1981), «E.T.A. Hoffmanns 'Sandmann': die fiktive Psycho-Biographie eines romantischen Dichters», en C. Kahane (ed.), *Psychoanalyse und das Unheimliche*, Bonn, 200-227.

NUSSBAUMER, M. (1991), *Was Texte sind und wie sie sein sollen. Ansätze zu einer sprachwissenschaftlichen Begründung eines Kriterienrasters zur Beurteilung von schriftlichen Schülerexten*. Tubinga.

OBERMEIT, W. (1980), «Hoffmanns Erzählung», en W. Obermeit, 'Das unsichtbare Ding, das Seele heißt'. *Die Entdeckung der Psyche im bürgerlichen Zeitalter*, Francfort del Meno, 104-125.

ORLOWSKY, U. (1988), *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann Nouvelles vom Sandmann*, Heidelberg.

PREISENDANZ, W. (1976), «Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein. E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst», en H. Prang (ed.), *E.T.A. Hoffmann*, Darmstadt, 270-291.

PÜSCHEL, U. (1997), «'Puzzle-Texte' – Bemerkungen zum Textbegriff», en Antos/ Tietz (eds.) (1997), 27-41.

SOMMERHAGE, C. (1987), «Hoffmanns Erzähler. Über Poetik und Psychologie in E.T.A. Hoffmanns Nachstück 'Der Sandmann'», *ZfdPH*, 106, 513-534.

STEINMETZ, H. (1987), «Literaturwissenschaftliche Interpretation?», en Ibsch/ Schram (eds.) (1987), 137-154.

— (1992), «Sinnfestlegung und Auslegungsvielfalt», en Brackert/ Stückrath (eds.) (1992), 475-490.

TATAR, M. (1980), «E.T.A. Hoffmann's 'Der Sandmann': Reflection and Romantic Irony», *Modern Language Notes*, 95, 585-608.

VOGEL, N. (1998), *E.T.A. Hoffmanns Erzählung 'Der Sandmann' als Interpretation der Interpretation*, Francfort del Meno/ Berlín/ Berna/ Nueva York/ París/ Viena.

WAWRYZN, L. (1976), *Der Automatenmensch. E.T.A. Hoffmanns Erzählung vom 'Sandmann'. Mit Bildern aus Alltag und Wahnsinn*, Berlín.