

ANÁLISIS MITO-FENOMENOLÓGICO
DE «DIE BERGWERKE ZU FALUN»
DE E. T. A. HOFFMANN: EL COMPLEJO DE NOVALIS

SONIA SANTOS VILA
Universidad de Valladolid

RESUMEN

La tendencia antropocrítica y psicocrítica conocida como *Poética de lo imaginario* tiene en el filósofo Gaston Bachelard a uno de sus ilustres representantes y en su obra, *La psychanalyse du feu*, uno de sus magistrales exponentes. Este trabajo vuelve la mirada al crítico y a su fenomenología del fuego para analizar la estructura mítica de un relato del escritor romántico alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), que se titula «Die Bergwerke zu Falun» («Las minas de Falun»). La interpretación de los símbolos que contiene el cuento nos descubre esquemas psicóticos correspondientes al denominado *complejo de Novalis* —cifrado por Bachelard— que remite a la recuperación por los románticos del valor sexual primitivo del fuego y, en consecuencia, al origen de la consciencia de felicidad humana.

Der Tod hat bei uns auf eine so schreckliche Art seine Visite gemacht, daß ich das Grausenvolle seiner despotischen Majestät mit Schaudern gefühlt habe.— Heute morgen fanden wir meine gute Mutter tot aus dem Bette herausgefallen.— Ein plötzlicher Schlagfluß hatte sie in der Nacht getötet, das zeigte ihr Gesicht, von gräßlicher

Verzuckung entstellt.— Ich weiß, daß Du im Stande bist eine solche Szene zu fühlen; —den Abend vorher war sie munterer als je, und aß mit gutem Appetit.— Das sind wir Menschen! —quälen und härmen uns im spannlangen Leben, sorgen für die Zukunft, machen Pläne auf Pläne, wenn vielleicht nur noch ein armseliger Tag unsere Todestunde verzögert ¹.

El profesor D. Antonio García Berrio expone en su obra *Teoría de la literatura* ² la importancia del mito en la conformación de la Poética y/o de la Teoría de la literatura. Los orígenes de la Poética se remontan a Grecia y guardan relación con las ciencias que posibilitan la construcción del *discurso*. La Poética estudia la imitación ficcional, es decir, el aspecto imaginario de la realidad. Esta apreciación enlaza con la concepción mítica del hombre griego. Más adelante, la teoría literaria romántica se interesa por lo fantástico, lo sentimental y lo psicológico, en suma, por el mito.

El *mito* es una historia que desarrolla un símbolo. La semántica simbólica de las representaciones míticas es el objeto de la denominada *Poética de lo imaginario* con la que el profesor García Berrio da cuerpo a la Poética General —que él reclama—, insertando en ella la, digamos tradicional, Poética Formal.

La Poética de lo imaginario, salvando las deudas a Freud y a Jung, considera que la Literatura es parte de la actividad antropológica e imaginaria, cultural, del ser humano, en otras palabras, es el trabajo poético de la estilización simbólica de la imaginación, o capacidad que propicia las estructuras —antropológicas ³— y los impulsos menos conscientes de la creación ficcional. Gil-

¹ Véase HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1922): *Briefe. Eine Auswahl*, Wien-München-Leipzig, Rikola Verlag, pp. 45-46. Este fragmento pertenece a una carta que Hoffmann dirige a su amigo Theodor Gottlieb von Hippel desde Königsberg, el 13 de marzo de 1796. Ofrecemos nuestra traducción al castellano: «La muerte nos ha visitado de una manera tan terrible, que he sentido con escalofríos el espanto de su despótica majestad. Hoy por la mañana encontramos a mi buena madre muerta; se había caído de la cama. La había matado por la noche un ataque repentino que reflejaba su rostro, desfigurado por un horrible éxtasis. Sé que te sitúas en el lugar de tal escena; la noche anterior ella estaba más alegre que nunca, y comió con buen apetito. ¡Así somos los hombres! —nos torturamos y afligimos a lo largo de la vida, nos preocupamos por el futuro, hacemos planes y planes, cuando quizás nuestra hora de la muerte tan sólo se retrasa un pobre día.»

² GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.

³ Según el profesor D. Vítor Manuel de Aguiar e Silva estas estructuras antropológicas, junto con los mitos y lo símbolos, se inscriben en la *memoria* del sistema literario «constituída pelo «banco de dados» do sistema, ou seja, pelo conjunto de signos, de normas e de convenções que, num dado momento histórico, existem no âmbito do sistema, atinentes a todos os códigos que discriminámos no respectivo policódigo.» (AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE (2000): *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, p. 258). La *memoria* representa la llamada *tradicón literaria*.

bert Durand distribuye esa estilización simbólica aludida en tres regímenes que reciben los nombres genéricos de *Día, Noche y Eros* ⁴, mientras que Jean Burgos alude, respectivamente, a los paradigmas de *conquista, repliegue y progreso* ⁵. Pero es el mitoanálisis una constante en las investigaciones de Gaston Bachelard.

Bachelard indica que la organización textual se produce a través de asociaciones y de esquemas de orientación y especialización imaginaria, de diseños de la fantasía —segmento imaginativo— que alojan símbolos en coordenadas fantásticas. El texto literario, portador de estas cadenas asociativas, se puebla de imágenes que intentan sobreponerse al paso del tiempo, vencerlo. Antropológicamente nos descubre a un hombre en lucha contra su *fatum* mortal.

La psychanalyse du feu ⁶ de Gaston Bachelard es un manifiesto evidente de esa lucha. Se trata de un estudio sorprendente de teoría crítica fenomenológica, en el que el fuego adquiere el papel principal. En un trabajo anterior a éste que nos ocupa, hemos analizado de modo general el protagonismo del fuego bachelardiano en la obra fantástica del romántico E. T. A. Hoffmann (1776-1822) ⁷ —pertenece al círculo de Berlín dentro del denominado *Spätromantik* o Romanticismo tardío—, sin embargo es nuestro propósito en el presente estudio centrarnos en uno de los complejos que dominan las páginas de *La psychanalyse du feu*, a saber, el *complejo de Novalis*, y determinar cómo este esquema psíquico —aglutinador de símbolos— encarna en un relato del autor alemán, «Die Bergwerke zu Falun» («Las minas de Falun») —el mito—.

1. LA PSYCHANALYSE DU FEU Y EL COMPLEJO DE NOVALIS

Los *complejos* son elementos auxiliares a la comprensión del universo poético pues permiten acercar éste a la dimensión humana al conferirle unidad. Los *complejos ígneos* están constituidos por actos derivados de —y en relación con— la psique y el espíritu del hombre, inducidos por el fuego, y que el lector reconoce fácil y frecuentemente en el código literario. Gaston Bachelard enumera y cataloga estos *complejos* fundamentales en *La psychanalyse du feu*.

⁴ Consúltese DURAND, GILBERT (1964): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, P.U.F.

⁵ Véase BURGOS, JEAN (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.

⁶ BACHELARD, GASTON (1949): *La psychanalyse du feu*, Éditions Gallimard.

⁷ Véase SANTOS VILA, SONIA (2000): «Bachelard y el fuego fantástico de Hoffmann», *Castilla. Estudios de Literatura*, 25. (En el momento de la redacción de este estudio, el artículo está todavía en prensa).

Comienza por el *complejo de Prometeo* que alude al fuego como objeto de prohibición. Desde pequeños sentimos ese respeto al fuego, que es un respeto enseñado, pero a medida que nos hacemos mayores aquellas prohibiciones se espiritualizan. Nuestro deseo de contacto ígneo se convierte en un acto de desobediencia, en un acto de conocimiento social del fuego natural. Esta voluntad de intelectualidad, de saber más que nuestros padres, más que nuestros maestros, se erige en un «complejo de Edipo» de la vida intelectual, y nos transforma en nuevos Prometeos ⁸.

El *complejo de Empédocles* nos habla de la ensoñación ante el fuego que, en definitiva, es el propósito del libro de Bachelard:

En tout cas, c'est l'homme pensif que nous voulons étudier ici, l'homme pensif à son foyer, dans la solitude, quand le feu est brillant, comme une conscience de la solitude ⁹.

Amamos el fuego en la chimenea porque se trata de un fuego calmado, regular, que quema en pequeñas llamas. Es un fuego que canta y habla; es el fuego del hogar —símbolo de reposo— que invita a la contemplación y a la ensoñación. La llama envuelve al soñante y su observación lo transporta a los orígenes del pensamiento filosófico. Es una especie de muerte a través de la llama —muerte cósmica y, de ahí, la relación con Empédocles ¹⁰— que, en realidad, es la menos solitaria de las muertes ya que todo el universo se alía con el pensador. El sueño adopta así más fuerza que la propia experiencia.

Seguidamente Bachelard nos instruye en el *complejo de Novalis* del que nos ocuparemos más adelante de modo especial por ser el objeto de este estudio. Por otra parte, el capítulo cuarto muestra el valor sexual ígneo, a partir de la constatación de que el fuego envejece y muere y, en consecuencia, también puede ser estéril. Pero, ante todo, es fuerza, coraje, ardor, pasión y virilidad: la conquista del fuego separa al hombre del animal y es el fuego, precisamente, el motor del cambio y el principio de la vida. Existe una concepción animista que iguala el fuego y la persona, ya que ha de ser alimentado, al igual que los

⁸ Recordemos que Prometeo era un titán que robó el fuego del cielo y se lo dio a los hombres. Zeus lo castigó encadenándolo a una roca, donde un águila le roía el hígado, hasta que Hércules lo liberó.

⁹ BACHELARD, GASTON: *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Empédocles fue un filósofo griego del siglo V a. de J. C., nacido en Sicilia. Cultivó la filosofía natural, la medicina y la poesía y fue considerado por sus contemporáneos como un taumaturgo. Según la tradición, se precipitó en el cráter del Etna para que se creyera que su cuerpo había subido al cielo. Admitía cuatro sustancias fundamentales: aire, agua, fuego y tierra. Esta posición, aceptada por Aristóteles, llegó hasta la Edad Moderna.

seres humanos, y expulsa también excrementos —en su caso, el humo—. Este proceso alimenticio se conoce como *complejo de Pantagruel*¹¹. Así pues, la buena digestión implica que existe un fuego escondido e invisible en el interior de la materia. Con la muerte el calor íntimo se destruye y la vida desaparece.

El *complejo de Hoffmann* o *complejo del ponche* se refiere al alcohol como agua del fuego. La llama del alcohol es esencial en el universo ficcional del autor alemán como fuente creadora y medio de inspiración. El vino genera posibilidades espirituales y facilita la expresión. Proyecta ante el bohemio delirios y ensoñaciones que resultan ser «fantasmas personales» de la infancia, recuerdos enriquecedores del objeto contemplado subjetiva y objetivamente. Quien bebe alcohol, quema como el alcohol.

Finalmente Bachelard nos introduce en la dialéctica de la pureza y de la impureza del fuego. Por un lado, es signo del pecado y del mal: la lucha contra los impulsos sexuales implica la lucha contra el fuego, y el Demonio habita el Infierno, lugar de fuego. Por otro lado, es un elemento puro, desinfectante: la comida cocinada y la bebida fermentada vencen la putrefacción, y ambas disposiciones constituyen el principio del banquete, o *principio de la sociedad primitiva*. El hombre necesita volver a ese fuego original.

Hemos pasado por alto el esquema psíquico que nos afecta en este trabajo y al que Bachelard denomina *complejo de Novalis*. Ocupa el capítulo tercero de *La psychanalyse du feu* —«Psychanalyse et préhistoire: le complexe de Novalis»— y es uno de los paradigmas más atractivos que contiene el libro. Desde el principio se reclama la atención a la ensoñación antes que a la experiencia, pues, aunque la experiencia es necesaria para afrontar las brumas del sueño, la ciencia se conforma en base a las situaciones oníricas. Es más,

Pour l'homme primitif, la pensée est une rêverie centralisée; pour l'homme instruit, la rêverie est une pensée détendue¹².

Enlazando con ese primitivismo humano, Bachelard reflexiona sobre el descubrimiento del fuego y opta por una explicación psicológica, ya que considera débiles las explicaciones racionales. El intento objetivo de producción del fuego se manifiesta a través del rozamiento, de la fricción, es decir, por medio de una acción fuertemente sexualizada, sugerida por experiencias íntimas. Dicho de otro modo, es el amor el concepto que encarna la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego. El amor humano es un fue-

¹¹ Pantagruel es ese personaje literario creado por Rabelais, hijo de Gargantúa, y que, como su padre, personifica el carácter de la realeza y sus apetitos insaciables.

¹² Véase BACHELARD, GASTON: *op. cit.*, p. 44.

go que se transmite y, por tanto, el fuego es hijo del hombre antes que de la madera: de acuerdo con Max Muller y su estudio, *Origine et développement de la Religion* (1879), el elemento ígneo, desde el punto de vista genético, es hijo de la madera, sin embargo, inmediatamente después de nacer, devora a su madre —manifestación evidente del *complejo de Edipo*—. En el siglo XVIII el abogado e ingeniero Charles Rabiqueau es autor de un tratado, *Le spectacle du feu élémentaire ou Cours d'électricité expérimentale* (1753), en el que desarrolla una «teoría eléctrica de los sexos» en base al paralelismo entre el frotamiento como causa del fuego y el frotamiento como causa de la electricidad.

El hombre primitivo tenía ensoñaciones sexuales ante el fuego. Se mostraba muy paciente para encenderlo, lo que indica que debía entenderlo como un trabajo rítmicamente dulce, al compás del cual posiblemente aprendiera a cantar. Esta armonía envolvente, según Bachelard, causaba alegría y euforia en el trabajador, despertaba su líbido que, en realidad, es la fuente de las ejecuciones del *homo faber*. De este modo se entiende que la caricia y la labor estaban primitivamente asociadas, y que las labores largas eran labores relativamente dulces. Aquel que pulía el sílex, amaba el sílex como amaría a una mujer.

El fuego es, por otra parte, signo de fiesta. En *The Golden Bough* Frazer ya nos habla de los *fuegos de gozo*, o fiestas relativas a la muerte de las divinidades de los bosques. Está vinculado, además, a la fecundidad en numerosos ritos primitivos, lo cual subraya aún más su carácter sexual.

Los escritores románticos retoman ese valor sexual del fuego. Bachelard resume la recuperación en una frase del escritor, teólogo, médico, naturalista e historiador Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860), cuyas obras, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (*Aspectos nocturnos de las ciencias naturales*) y *Symbolik des Traumes* (*Simbólica del sueño*), tanto influirían en la producción de su compatriota y coetáneo E. T. A. Hoffmann¹³. La frase —en francés— es:

¹³ Como nos informa Albert Béguin, la *Simbólica del sueño* (1814) debe su nacimiento al editor y comerciante en vinos de Bamberg, C. F. Kunz, compañero de francachelas de Hoffmann en el Hotel de la Rosa y editor, asimismo, de las *Fantastías a la manera de Callot*. Según parece, gracias a la hábil publicidad de Kunz, la *Simbólica* gozaba ya de cierta celebridad antes de ser escrito: Hoffmann se declaraba «ávido de todo lo que escribe y ha escrito ese hombre de genio», y suplicaba al vinatero: «¡Envíame, envíame, oh, envíame pronto la *Simbólica*! Tengo sed de ella.» (BÉGUIN, ALBERT (1993): «Simbólica del sueño», *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 142-143. (Trad. por Mario Monteforte Toledo y rev. por Antonio y Margit Alatorre)). Schubert fundó sobre su concepción del sueño una metafísica esotérica en armonía con las diversas informaciones médicas, fisiológicas y lingüísticas que había acumulado.

De même que l'amitié nous prépare à l'amour de même, par le frottement des corps semblables, naît la nostalgie (la chaleur), et l'amour (la flamme) jaillit ¹⁴.

La *nostalgia* es el recuerdo del calor del nido, del hombre recalentado por el hombre. Ese calor se nos presenta dulcemente porque remite al origen de la consciencia de felicidad. Teniendo esto en cuenta, se podría reinterpretar nuevamente la obra literaria del escritor (pre)romántico alemán Novalis ¹⁵ a la luz del *psicoanálisis del fuego*, pues es una obra literaria que vuelve la mirada a lo primitivo a través del cuento y sus imágenes ígneas.

El *complejo de Novalis* —que toma su nombre del poeta romántico— se caracteriza por la consciencia de calor íntimo —o consciencia de felicidad— que irradia luz. Condensa el impulso primitivo hacia el fuego provocado por la fricción, por el amor, y comunica la necesidad de un calor compartido y *penetrante*. Este calor, que es un bien poseído, seduce al *introducirse* en el interior de las cosas y de los seres. Bachelard nos informa de que Novalis mitifica este valor sexual del fuego en su poesía, empleando para ello los símbolos del *descenso* a las profundidades de una montaña —una especie de descenso onírico al Infierno—, de la *gruta* y de la *mina* —*Heinrich von Ofterdingen* da cuenta de esta enumeración simbólica—. Según el escritor, el minero, héroe del subsuelo, adora la tierra caliente, madre y amada a la vez, y dadora de vida.

Ya hemos hecho referencia anteriormente a la omnipresencia del fuego en los cuentos de E. T. A. Hoffmann. En «Die Bergwerke zu Falun», uno de sus relatos fantásticos, Hoffmann recupera esa estructura psíquica ígnea primitiva a la que Gaston Bachelard denomina *complejo de Novalis*, e introduce al lector en un universo mítico, sustentado en elementos simbólicos muy próximos

¹⁴ Cfr. en BACHELARD, GASTON: *op. cit.*, p. 67.

¹⁵ Novalis (1772-1801) es el seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg. Fue un poeta alemán, nacido en Oberwiederstedt y muerto en Weissenfels. Tomó el nombre de una propiedad de la familia. Vivió su infancia en un ambiente imbuido de tradiciones patriarcales y de pietismo. Frequentó la universidad de Jena, donde se encontró con Goethe y estudió Filosofía y Derecho, teniendo como maestro a Schiller. Estudió en Leipzig ciencias naturales y se hizo amigo de Schlegel. Se doctoró en Leyes y encontró empleo en Tennstädt y después en las salinas de Weissenfels, donde en 1799 obtuvo el título de asesor. Conoció a una niña de trece años, Sophie von Kühn, cuyo recuerdo sublimó como la imagen de la mujer ideal, inspirándole una nueva concepción de la vida y muchas de sus obras. En Freiberg, donde estudió ciencias minerales, estuvo en contacto con las nuevas orientaciones de Schelling y del filósofo danés Hermsterhuis, así como de los físicos Werner y Rittler. Más tarde se enamoró de Julie von Carpentier. Murió de tisis. Entre sus obras principales hay que destacar *Hymnen an die Nacht* (*Himnos a la noche*), *Heinrich von Ofterdingen* y *Die Lehrlinge zu Saïs* (*Los discípulos de Saïs*).

a los preferidos por Novalis, que es posible entender desde el psicoanálisis del fuego y la crítica fenomenológica. De ello nos ocupamos a continuación.

2. ANÁLISIS MITO-FENOMENOLÓGICO DE «DIE BERGWERKE ZU FALUN» DE E. T. A. HOFFMANN.

«Die Bergwerke zu Falun» pertenece a la colección de cuentos *Die Serapions-Brüder*¹⁶ (*Los hermanos de San Serapión*), concretamente a la segunda sección del primero de los cuatro tomos que la componen. Dos son las notas características de esta colección: en primer lugar, la estructura-marco en la que se inscriben los relatos, conformada mediante las conversaciones de la sociedad de los seis hermanos de Serapión —Lothar, Ottmar, Cyprian, Theodor, Sylvester y Vinzenz (quizá seis identidades de Hoffmann)—, agentes narrativos, y, en segundo lugar, el denominado *principio serapiónico*, es decir, un precepto crítico-literario (¡en pleno Romanticismo alemán!) al que todos los contertulios deben someterse a la hora de sacar a la luz cada aportación creativa, y que consiste en exponer hacia el exterior sólo aquello que se vio en el alma, o, en otras palabras, en que el poeta ha de ser un visionario¹⁷.

E. T. A. Hoffmann escribió «Die Bergwerke zu Falun» a finales de 1818 y principios de 1819. Llevado por su apreciado detallismo —y su evasión romántica¹⁸—, para su elaboración empleó dos obras esenciales que le propiciaron el conocimiento de Suecia —marco espacial de la narración, jamás visita-

¹⁶ El título y la edición completos y originales eran *Die Serapions Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen von E. T. A. Hoffmann* (*Los hermanos de San Serapión. Narraciones y cuentos reunidos de E. T. A. Hoffmann*) (Berlín, Georg Reimer, 1819-1821, 4 tomos). Hoffmann es autor de otras dos importantes colecciones de cuentos: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul* (*Piezas fantásticas a la manera de Callot. Hojas del diario de un viajero entusiasta. Con un prefacio de Jean Paul*) (Bamberg, C. F. Kunz, 1814-1815, 4 vols.), y *Nachtstücke, hg. von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callot's Manier* (*Nocturnos, editados por el creador de las Piezas fantásticas a la manera de Callot*) (Berlín, Realschulbuchhandlung, 1817, 2 partes).

¹⁷ El principio normativo se propone en la conversación que mantiene la hermandad tras la conclusión del cuento «Rat Krespel» («Consejero Krespel»), en relación con el primer relato de la colección, «Der Einsiedler Serapion» («Serapión el ermitaño»). Este carácter visionario es el *entusiasmo* que pretende el viajero de las *Piezas fantásticas*.

¹⁸ Según el profesor Aguiar e Silva la reproducción fiel de los aspectos característicos de un país, una región, una época, etc., responde en el arte romántico a los deseos de evasión y a la exigencia de la verdad en la pintura del hombre y de sus costumbres. Hoffmann conseguía esto consultando previamente en fuentes documentales y crónicas. (AGUIAR E SILVA, VÍCTOR MANUEL DE: *op. cit.*, p. 549)

do por el autor— y de sus gentes. La primera es de Johann Friedrich Ludwig Haussmann y se titula *Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807* (*Viaje a través de Escandinavia durante los años 1806 y 1807*) (Göttingen, J. F. Röwer, 1811-1818, 5 tomos) —que cita Hoffmann en el cuento a pie de página—, y la segunda es *Reise durch Schweden im Jahre 1804* (*Viaje a través de Suecia en el año 1804*) (Berlín, G. A. Lange, 1806, 4 tomos) de Ernst Moritz Arndt¹⁹. Tras la narración, el hermano Ottmar hace también presente, como inspiración para ciertos motivos del relato²⁰, el ya mencionada libro de Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*.

Theodor pide al resto de la confraternidad que atienda la lectura de su cuento, después de una conversación poco serapiónica sobre las mujeres. Oigamos sus palabras:

»Erlaubt«, rief Theodor, »daß ich dies unserapiontische Gespräch unterbreche. Es wird spät, und das Herz würde es mir abdrücken, wenn ich euch nicht noch heute eine Erzählung vorlesen sollte die ich gestern endigte. Mir gab der Geist ein, ein sehr bekanntes und schon bearbeitetes Thema von einem Bergmann zu Falun auszuführen des breiteren, und ihr sollt entscheiden, ob ich wohlgetan der Hingebung zu folgen oder nicht. Der trübe Ton, den mein Gemälde erhalten mußte, vielleicht nicht gut abstechen gegen Cyprians heitres Bild. Verzeiht das und gönnt mir ein geneigtes Ohr!«

Theodor las²¹.

¹⁹ Consúltase BECK, CARL (1955): «E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke von Falun“. Eine literarhistorische Studie», *Freiberger Forschungshefte, Reihe D: Kultur und Technik*, 11, pp. 264-272. Véase también SUCHER, PAUL (1912): «Bibliographie», *Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*, París, Librairie Félix Alban, p. vi.

²⁰ Fundamentalmente el encuentro del joven en la mina de Falun y el reconocimiento en él, por una viejecita, del novio enterrado cincuenta años antes.

²¹ HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1976): *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler-Verlag, pp. 170-171. De ahora en adelante cualquier referencia al texto se hará por esta edición, con lo cual sólo citaremos con el número de página. Ofrecemos la traducción al castellano: «Perdmitidme —exclamó Theodor— que interrumpa esta conversación tan poco serapiónica. Se hace tarde, y me pesaría mucho no poder leerlos hoy un cuento que acabé ayer... El espíritu me inspiró la idea de desarrollar un tema ya muy conocido y elaborado sobre un minero de Falun. Vosotros habéis de decidir si he hecho bien en ceder a ello o no... Es posible que el tono triste que mi cuadro exigía no sea el contraste correcto al alegre tono de Cyprian. Disculpado y concededme vuestra atención. Theodor leyó.» Esta traducción ha sido tomada de HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1988): *Los hermanos de San Serapión I*, Madrid, Anaya, p. 176. (Trad. por Celia y Rafael Lupiani). Las traducciones castellanas del texto en alemán se tomarán a lo largo del trabajo de esta edición, de modo que, en adelante, sólo insertaremos el número de página.

Falun es una ciudad de Suecia, capital del *län* de Kopparberg, con unas importantes minas de cobre explotadas desde 1230. Tal y como nos informa Hoffmann mediante el discurso del hermano Theodor, parece ser que la historia del minero de Falun era un motivo recurrente en la literatura alemana decimonónica. Se alude a ese tema en el *Phöbus* de Heinrich von Kleist. Johann Peter Hebel escribió la narración «Unverhofftes Wiedersehen» («Reencuentro inesperado») (1811) siguiendo las informaciones contenidas en las *Ansichten* de Schubert. Achim von Arnim compone la balada «Des ersten Bergmanns ewige Jugend» («La eterna juventud del primer minero»), que incluye en su novela *Gräfin Dolores (La condesa Dolores)* de 1810, y Fr. Rückert es autor del poema sentimental «Die goldene Hochzeit» («La boda de oro») de 1817. El minero de Falun inspiró a Wagner el plan para una ópera, que posteriormente adquiriría cuerpo en la de Franz von Holstein «Der Heideschacht» («El pozo infernal») de 1900. Asimismo, el poeta y dramaturgo austríaco Hugo von Hofmannsthal crea «Der Bergmann von Falun» («El minero de Falun») en 1899.

Al mismo tiempo, parece también que se trata de una historia con connotaciones legendarias. F. Wrubel en la página 122 de su *Sammlung bergmännischer Sagen (Colección de leyendas de mineros)* (Freiberg, Graz und Gerlach, 1883) señala que el 20 de septiembre de 1568 se encontró en la mina de Ehrenfriedersdorf a un minero incorrupto, Oswald Barthel, vestido con las ropas propias de su oficio, el cual había caído en 1507 dentro del abismo. Anteriormente, Widar Ziehnert en sus *Sächsens Volkssagen (Leyendas populares sajonas)* (Annaberg 1838) había compuesto una balada de cuarenta y cuatro estrofas —«Die lange Schicht zu Ehrenfriedersdorf» («La espesa capa de Ehrenfriedersdorf») — basada en la leyenda minera ²².

«Die Bergwerke zu Falun» de E. T. A. Hoffmann adopta elementos tradicionales y legendarios, pero ofrece, a la vez, un nuevo tratamiento ficcional del motivo. El relato narra la historia de Elis Fröbom, un joven marinero, que aconsejado por un viejo minero —es frecuente en los relatos de Hoffmann el binomio maestro/aprendiz— se traslada a las minas de Falun. Allí conoce a Ulla, hija de Pehrson Dahlsjö, el intendente de las minas, y se enamora de ella, por

²² Véase BECK, CARL (1955): *op. cit.*, pp. 265 y 270-272. El propio Beck nos informa de la recurrencia del tema de la mina en la literatura alemana, fundamentalmente romántica: recordemos «Der Runenberg» («La montaña de las runas») de Tieck, o el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Cita como obra de consulta DÜRLER, JOSEPH (1936): *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und den Romantikern*, Leipzig. Por otra parte, véase también SMITH, A. B. (1979): «Variations on a Mythical Theme: Hoffmann, Gautier, Queneau and the Imagery of Mining», *Neophilologus*, 63, pp. 179-186, y FINLAY, C. R. (1982): «The “Miner of Falun” as Operatic Motif», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 15 (2), June, pp. 47-56.

quien es correspondido. Sin embargo, el viejo minero, siempre presente en el devenir vital de Elis, le avisa de que Ulla no será su mujer. El día señalado para la boda —día de San Juan— Elis, vestido de novio, se siente fuertemente impulsado a bajar a la mina, quedando atrapado en su interior tras un hundimiento. Cincuenta años después, unos mineros encuentran el cadáver de Elis petrificado e incorrupto, sumergido en agua de vitriolo. Ulla, ya anciana, se acerca al cadáver para expirar sobre él, al tiempo que el cuerpo del minero se deshace en cenizas. Tras la lectura del relato por Theodor, el resto de los contertulios serapiónicos se congratulan por la adecuación del cuento al principio normativo que los guía en su peregrinaje narrativo.

La elección de los nombres de los personajes no es fortuita. El apellido de Elis —Fröbom— está tomado del libro de viajes de Arndt, con el que Hoffmann tiene, como sabemos, deudas contraídas en cuanto a la geografía y al folclore del cuento. Según parece, Fröbom era un *mercier et traiteur*. La obra de Arndt también supone el origen del nombre y el apellido del intendente, Pehrson Dahlsjö: todo indica que Pehrson proviene de Arndt Pehrson Ornflycht, y Dahlsjö de una localidad homónima que figura en el libro de viajes. Por otro lado, la crónica de 1783 titulada *Bergmani Torberni Scia-graphia regni mineralis* pudo ser la inspiración para el nombre del viejo minero Torbern²³.

La constatada eternidad del anciano minero Torbern es un rasgo a destacar en el relato. Ese carácter eterno se desprende de las palabras que el capataz-jefe de las minas dirige a Elis:

„Elis Fröbom, das ist der alte Torbern gewesen, dem du begegnet, und ich merke nun wohl, daß das mehr als ein Märlein ist, was wir uns hier von ihm erzählen. Von mehr als hundert Jahren gab es hier in Falun einen Bergmann, namens Torbern. Er soll einer der ersten gewesen sein, der den Bergbau zu Falun recht in Flor gebracht hat, und zu seiner Zeit war die Ausbeute bei weitem reicher als jetzt. (...) Als sei er mit besonderer höherer Kraft ausgerüstet, erschlossen sich ihm die reichsten Gänge und kam noch hinzu, daß er ein finstrier tiefsinniger Mann war, der ohne Weib und Kind, ja ohne eigentliches Obdach in Falun zu haben beinahe niemals ans Tageslicht kam, sondern unaufhörlich in den Teufen wühlte, so konnte es nicht fehlen, daß bald von ihm die Sage ging, er stehe mit der geheimen Macht, die im Schoß der Erde waltet und die Metalle kocht, im Bunde. Auf Torberns strenge Ermahnungen nicht achtend, der unaufhörlich Unglück prophezei-

²³ Véase SUCHER, PAUL: *op. cit.*, pp. 187-191.

te, sobald nicht wahre Liebe zum wunderbaren Gestein und Metall den Bergmann zur Arbeit antreibe, weitete man in gewinnsüchtiger Gier die Gruben immer mehr und mehr aus, bis endlich am Johannestage des Jahres eintausendsechshundertundsiebenundachtzig sich der fürchterliche Bergsturz ereignete, der unsere ungeheure Pinge schuf, und dabei den ganzen Bau dergestalt verwüstete, daß erst nach vielem Mühen und mit vieler Kunst mancher Schacht wieder hergestellt werden konnte. Von Torbern war nichts mehr zu hören und zu sehn, und gewiß schien es, daß er in der Teufe arbeitend durch den Einsturz verschüttet. (pp. 188-189) ²⁴

Torbern es uno más de esos personajes que tanto gusta Hoffmann de insertar en sus narraciones, pues son seres que no encuentran paz «ni en el cielo ni en la tierra». En realidad se trata de una variante del tema de Ahasvero, el Judío Errante, el cual, según una antigua leyenda cuya formulación más antigua data del siglo XIII, estaba condenado a vagar errabundo por la tierra hasta la vuelta definitiva de Cristo, por haberlo golpeado camino del Calvario para que avanzara más rápido ²⁵. Asimismo, esta cualidad del anciano minero convierte a «Die Bergwerke zu Falun» en un relato fantástico. Es decir, existe una ruptura o quebrantamiento de las leyes que gobiernan el mundo natural ante la penetración de algo externo a dichas leyes —la eternidad—: Elis y el lector se sienten «perturbados» ante la presencia de ese agente extraño a lo racional ²⁶.

²⁴ Ésta es la traducción al castellano: «Elis Fröbom, te has encontrado al viejo Torbern, y comprendo bien que lo que contamos de él es algo más que un cuentecillo. Hace más de cien años vivía aquí en Falun un minero llamado Torbern. Dicen que fue uno de los primeros en hacer florecer la minería en Falun; en su época, la explotación era, con mucho, más rica que ahora. (...) Como si estuviera armado de un poder especial, a él se le desvelaban los filones más ricos y a eso se añadía que era un hombre sombrío y melancólico, sin mujer ni hijos, incluso sin una auténtica casa en Falun. Casi nunca salía a la luz del día, sino que permanecía removiendo ininterrumpidamente las profundidades. Y como no podía ser menos, al poco tiempo corría sobre él la leyenda de que tenía un pacto con los poderes ocultos que gobiernan el seno de la tierra y fabrican los metales. Y sin hacer caso de las severas advertencias de Torbern, quien sin cesar profetizaba la desgracia si lo que incitaba al minero a trabajar no era auténtico amor a la maravillosa roca y al metal, movidos por codiciosa avaricia, se ampliaron más y más los pozos hasta que al fin, el día de San Juan de 1687, tuvo lugar el horrible hundimiento que causó la enorme fosa actual y que desoló toda la explotación, de tal forma que sólo tras grandes esfuerzos y con enorme cuidado se ha podido restaurar algún pozo. Nunca se volvió a ver ni a oír nada de Torbern, que les había dado toda suerte de consejos y les había mostrado los filones más ricos.» (pp. 192-193).

²⁵ E. T. A. Hoffmann aprecia el motivo del Judío Errante. En una carta que dirige al conde Herman von Puckler fechada en Berlín, el 24 de enero de 1819, le confiesa que ha estado conversando con Ahasvero y que ha compartido con él una onírica velada de alcohol. (HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS: *op. cit.*, p. 204).

²⁶ Consúltese CAILLOIS, ROGER (1966): *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 vols., TODOROV, TZVETAN (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil; VAX, LOUIS

Lo fantástico es, en concreto, psicológico. Tendremos oportunidad de comprobar este fundamento a continuación, mediante el análisis del tema y de los símbolos del cuento.

2.1. Tema y símbolos

La teoría narratológica distingue dentro del apartado de la *historia* —por oposición al bloque del *discurso*— un marco temático-simbólico. El tema está constituido por la unión de significados de los diversos elementos de la obra, y puede abarcar la totalidad del contenido de la misma o sólo cada una de las partes. Es aquello de lo que se habla²⁷. Los símbolos, por otra parte, suponen la condensación del tema²⁸.

Hoffmann estaba familiarizado, como hemos anunciado anteriormente, con la *Symbolik des Traumes* de Schubert. Son símbolos significativos —ideas— los que pueblan sus historias míticas, es decir, sus cuentos. Todo cuento contiene una verdad metafísica y debe ofrecer un conocimiento objetivo a través de la simbólica²⁹. Este universo mítico se comprende mejor si entendemos los relatos de Hoffmann como pseudo-sueños o sueños camuflados en acontecimientos fantásticos³⁰, conectados con ese carácter visionario que el escritor exige al poeta: si éste ha de exponer aquello que ve en su interior, ¿qué imágenes no reclaman más su atención que aquellas que recuerda de sus sueños? La narración onírica del romántico es el vehículo material, portador de lo impensable y dogmático en el reino de la poesía, que le permite reproducir la realidad, tal y como él la entiende, con ayuda de la fantasía. El sueño es, para Hoffmann, creación poética, autoconocimiento y liberación del yo

(1979): *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France; RISCO, ANTONIO (1987): *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus; STEINMETZ, JEAN-LUC (1990): *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

²⁷ Véase RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES (1995): *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis, p. 181.

²⁸ Véase PARAÍSO, ISABEL: «Análisis narratológico: *La tía Tula*, de Unamuno», en RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES (comp.) (1993): *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, Universidad de Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, p. 68.

²⁹ MARTINI, FRITZ (1955): «Die Märchendichtungen E. T. A. Hoffmanns», *Deutschunterricht*, 7, H. 2, pp. 69-70, y también MÜHLHER, ROBERT (1942/1943): «Liebstod und Spiegelmythe in E. T. A. Hoffmanns Märchen «Der goldne Topf» », *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 67, p. 25.

³⁰ Véase RICCI, JEAN F.-A. (1951): «Le fantastique dans l'oeuvre d'E.T.A. Hoffmann», *Études germaniques*, 6, p. 110.

de las trabas de la realidad «externa» en pos de lo absoluto, de lo infinito e invisible ³¹.

El amor hacia la mujer ideal o la mujer virtuosa es uno de los temas principales de la narrativa hoffmanniana ³². A pesar de su matrimonio católico, más o menos feliz, con la polaca Maria Thekla Michalina —Mischa— Rohrer Trzcinska, su gran pasión e inspiración, tras varios episodios amorosos con diversas mujeres, fue Julie Marc, discípula suya, a quien alude constantemente en el diario de 1811 ³³ y en las cartas. Dentro del corpus temático de los relatos fantásticos de Hoffmann ³⁴, en «Die Bergwerke zu Falun» nos encontramos con el tema de la *mujer virtuosa*, encarnado en Ulla. La culminación de ese amor virtuoso es el matrimonio, la unión sacramental, de tal manera que el amor extramatrimonial se contempla como un profundo agravio al vínculo sagrado: el que Hoffmann amara fuera del matrimonio generó en él un sentimiento de culpa materializado en su narración «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» («Las aventuras de la noche de San Silvestre») (*Fantasiestücke in Callot's Manier*). Ernst von Schenck realiza una división tripartita en tesis, antítesis y síntesis, que da cuenta de la aproximación de amor y sacramento en los cuentos del alemán: en el estadio de tesis el poeta está unido indiferente e impersonalmente a lo terreno y, por eso, huye al reino de los sueños en donde mora la Fantasía superior (antítesis); la síntesis es la renovación vital en la tierra, a través del arte y el amor, en el signo sacramental, concepto que emana del Cielo ³⁵. En «Die Bergwerke zu Falun» la boda se establece en el mundo terreno, sin embargo, Elis ha «huído», antes de casarse, a su particular reino de los sueños —la mina—. Formando parte de esa dimensión superior, regresará de nuevo a la superficie terrestre para unirse con su amada virtuosa y fiel.

³¹ Véase STEGMANN, INGE (1976): «Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 95, pp. 75-76 y 93, y AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE: *op. cit.*, pp. 554-555.

³² Confiesa a su amigo Hippel en una carta fechada en Königsberg, el 25 de enero de 1796, que la amistad y el amor inundan su corazón. (Véase HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS: *op. cit.*, pp. 42-43).

³³ Utilizaba el signo de la mariposa y las iniciales de K. v. H. (que corresponden a la pieza histórica de Heinrich von Kleist, *Käthchen von Heilbronn* (1808)) para aludir a Julie, por miedo de que su esposa lo descubriera.

³⁴ Véase SANTOS VILA, SONIA (1999): *El relato fantástico en la literatura occidental durante el siglo XIX: E. T. A. Hoffmann y Ambrose G. Bierce*, Tesis doctoral microfilmada, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, pp. 205-210.

³⁵ SCHENCK, ERNST VON (1939): *E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen*, Berlin, Verlag die Runde, pp. 289-301.

Afirma Kenneth Negus que E. T. A. Hoffmann es ante todo un simbolista y que su simbolismo está fuertemente influenciado por la idea de August Wilhelm Schlegel sobre el símbolo, en conexión con el concepto de belleza como lo infinito expresado en forma finita, y por las formulaciones míticas de su hermano Friedrich Schlegel ³⁶. El sistema simbólico de Hoffmann es calificado, tradicionalmente, de caleidoscópico, ya en la forma —es el caso de Heinz Loevenich ³⁷—, ya en el sentido —teoría de Kenneth Negus ³⁸—.

«Die Bergwerke zu Falun» contiene símbolos que recuerdan a aquellos que Novalis emplea para recuperar el primitivo sentido de la sexualidad ígnea. El fuego de Hoffmann, al igual que el color rojo, se identifica con lo maléfico, con poderes malignos. Así habla Pehrson Dahlsjö a Elis:

Es ist ein alter Galube bei uns, daß die mächtigen Elemente, in denen der Bergmann kühn waltet, ihn vernichten, strengt er nicht sein ganzes Wesen an, die Herrschaft über sie zu behaupten, gibt er noch andern Gedanken Raum, die die Kraft schwächen, welche er ungeteilt der Arbeit in Erd und Feuer zuwenden soll (p. 185) ³⁹.

La mina, el abismo, las piedras y los metales aluden a la muerte y al submundo ⁴⁰. Ernst von Schenck señala que la profundidad natural a través de la mina (o, incluso, del mar) condensa el recuerdo de la madre muerta del personaje principal ⁴¹. Al aunar ambas propuestas descubrimos que, en realidad, todos esos símbolos describen una muerte interior, es decir, el tormento psíquico de Elis causado por la pérdida materna, tal y como se contempla al inicio de la narración. Recordemos que la tierra, según Bachelard, es madre y esposa del minero: Ulla es la mujer virtuosa que focaliza el tema del relato, pero no lo es menos la madre de Elis. Las siguientes líneas aluden a esa profundidad terrestre y marítima, por un lado, y humana, por otro:

³⁶ NEGUS, KENNETH (1959): «E. T. A. Hoffmann's *Der goldne Topf*: Its Romantic Myth», *The Germanic Review*, 34, pp. 264-265. Esa deuda con los Schlegel para la elaboración del universo mítico hoffmanniano se completa con la huella del Génesis, del místico Jakob Böhme y de Novalis.

³⁷ LOEVENICH, HEINZ (1964): «Einheit und Symbolik des „Kater Murr“: Zur Einführung in Hoffmanns Roman», *Deutschunterricht*, 16, H. 2, p. 86.

³⁸ NEGUS, KENNETH (1965): *E. T. A. Hoffmann's Other World: The Romantic Author and His «New Mythology»*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, p. 126.

³⁹ La traducción al castellano es: «Entre nosotros existe la vieja creencia de que los poderosos elementos que el minero osa gobernar lo destruirán si no empeña todo su ser en afirmar su imperio sobre ellos, si abre camino a otros pensamientos que debiliten las fuerzas, ya que todos ellos han de estar dirigidos íntegramente al trabajo en la tierra y el fuego.» (p. 189)

⁴⁰ Véase NEGUS, KENNETH: *E. T. A. Hoffmann's Other World...*, pp. 109-112.

⁴¹ SCHENCK, ERNST VON: *op. cit.*, pp. 351-353.

Als nun Elis Fröbom hinabschaute in den ungeheuren Schlund, kam ihm in den Sinn was ihm von langer Zeit der alte Steuermann seines Schiffs erzählt. Dem war es, als er einmal im Fieber gelegen, plötzlich gewesen, als seien die Wellen des Meeres verströmt, und unter ihm habe sich der unermeßliche Abgrund geöffnet, so daß er die scheußlichen Untiere der Tiefe erblicke die sich zwischen Tausenden von seltsamen Muscheln, Korallenstauden, zwischen wunderlichem Gestein in häßlichen Verschlingungen hin und her wälzen bis sie mit aufgesperrtem Rachen zum Tode erstarrt liegen geblieben. Ein solches Gesicht, meinte der alte Seemann, bedeute den baldigen Tod in den Wellen, und wirklich stürzte er auch bald darauf unversehens von dem Verdeck in das Meer und war rettungslos verschwunden. Daran dachte Elis, denn wohl bedünkte ihm der Abgrund wie der Boden der von den Wellen verlassenen See, und das schwarze Gestein, die blaulichen, roten Schlacken des Erzes schienen ihm abscheuliche Untiere, die ihre häßlichen Polypenarme nach ihm ausstreckten (p. 181) ⁴².

Los colores *negro, azul y rojo* del mineral se asocian a lo oculto, lo creativo y lo maléfico —en relación con el poder del fuego—, respectivamente, tres cualidades que habitan la mente humana de Elis. Por su parte, el *mar*, con un significado similar al de la mina, también aparece en un sueño que tiene el joven minero en el que ve cómo el mar se convierte en un *espejo cristalino*. El espejo es un objeto preferido por Hoffmann, ya desde su infancia ⁴³, que remite a la identidad del sujeto. El cristal representa el genio, el *yo* puro

⁴² La traducción al castellano es: «Cuando Elis Fröbom miró hacia la horrorosa sima le vino a la mente algo que, mucho tiempo antes, le había contado el viejo timonel de su barco. Este, en cierta ocasión en que la fiebre le dominaba, sintió como si las olas del mar hubiesen fluido hacia otro lado y bajo él se hubiese abierto el inconmensurable abismo. Podía ver los repugnantes monstruos que habitan el fondo revolcándose entre extraños moluscos, bancos de coral y rocas asombrosas, arrastrándose y entrelazándose repelentemente hasta que al fin, con la rigidez de la muerte, quedaban con las fauces abiertas. Una visión así, decía el viejo marino, significaba una pronta muerte entre las olas, y, en efecto, poco después, cayó sin darse cuenta desde la cubierta al mar, donde desapareció sin posibilidad de salvación. Elis pensó en ello, pues, igual que el fondo del mar que las olas habían descubierto al retirarse, el abismo, las rocas negras, las escorias azuladas y rojizas del mineral semejaban monstruos abominables que extendían sus deformes brazos de pólipos hacia él» (p. 186).

⁴³ Véase MISTLER, JEAN (1950): *Hoffmann le fantastique*, Paris, Editions Albin Michel. En la p. 28 Jean Mistler nos dice sobre el niño Hoffmann: «A neuf heures on l'envoyait se coucher. Son bougeoir à la main, il traversait sur la pointe des pieds les chambres désertes, il passait vite devant les glaces, parce que, si les enfants se regardent la nuit dans les miroirs, des figures horribles leur apparaissent.» Consúltese también MÜHLER, ROBERT: «Liebestod und Spiegelmythe...», *op. cit.*, pp. 21-56 y STEGMANN, INGE: «Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann», *op. cit.*

y verdadero, pues la existencia no es más que un espacio reflejado irreal ⁴⁴. Es evidente que la dimensión interna de Elis anhela el encuentro con su madre muerta, cuya personalidad se funde con la de la mujer que se presenta al soñante en la circunstancia onírica. Ese re-encuentro implica el alcance del yo real de Elis. Hoffmann, de acuerdo con la *Simbólica* de Schubert, sostiene que el sueño nos libera de nuestra soledad de individuos separados —de seres conscientes— y nos pone en comunicación con esos abismos interiores que están conectados misteriosamente con nuestro destino eterno. Cuando el sueño y el inconsciente nos advierten que existe una luz hacia la cual hemos de dirigirnos, debemos hacerlo con toda nuestra voluntad y todo nuestro amor ⁴⁵.

Otro de los símbolos, o mejor, de los paradigmas simbólicos recurrentes de «Die Bergwerke zu Falun» es el *descenso*, portador del significado de profundidad, a la mina infernal. El esquema simbólico descendente arraiga en la descripción de la mina de Falun:

Elis Fröbom schritt guten Mutes vorwärts, als er aber vor dem ungeheuern Höllenschlunde stand, da gefror ihm das Blut in den Adern und er erstarrte bei dem Anblick der fürchterlichen Zerstörung.

Bekanntlich ist die große Tagesöffnung der Erzgrube zu Falun an zwölfhundert Fuß lang, sechshundert Fuß breit und einhundertundachtzig Fuß tief. Die schwarzbraunen Seitenwände gehen anfangs größtenteils senkrecht nieder; dann verflachen sie sich aber gegen die mittlere Tiefe durch ungeheuern Schutt und Trümmerhalden. In diesen und an den Seitenwänden blickt hin und wieder die Zimmerung alter Schächte hervor, die aus starken, dicht aufeinandergelegten und an den Enden ineinandergefügten Stämmen nach Art des gewöhnlichen Blockhäuserbaues aufgeführt sind. Kein Baum, kein Grashalm sproßt in dem kahlen zerbröckelten Steingeklüft und in wunderlichen Gebilden, manchmal riesenhaften versteinerten Tieren, manchmal menschlichen Kolossen ähnlich, ragen die zackigen Felsenmassen ringsumher empor. Im Abgrunde liegen in wilder Zerstörung durcheinander Steine, Schlacken — ausgebranntes Erz, und ein ewiger betäubender Schwefeldunst steigt aus der Tiefe, als würde unten der Höllensud gekocht, dessen Dämpfe alle grüne Lust der Natur vergiften. Man sollte glauben, hier sei Dante

⁴⁴ Véase MÜHLHER, ROBERT (1958): «Prinzessin Brambilla. Ein Beitrag zum Verständnis der Dichtung», *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 5, pp. 15-16.

⁴⁵ Véase BÉGUIN, ALBERT: «Simbólica del sueño», *op. cit.*, p. 161.

herabgestiegen und habe den Inferno geschaut mit all seiner trostlosen Qual, mit all seinem Ensetzen (pp. 180-181) ⁴⁶.

Señala el profesor García Berrio que los sentimientos fantásticos del descenso y del hundimiento son representaciones de la voluntad negativa con que las imágenes de lo diurno se inmolan en aras de la experiencia imposible de lo nocturno. En efecto, el paradigma descendente es peculiar, textualmente, del impulso imaginario de *repliegue* o de la *Noche (dominante digestiva)* —de acuerdo con la terminología de Jean Burgos y Gilbert Durand, respectivamente—. Esta estructuración antropológica afirma una innata tendencia a la perennidad mediante la elisión de toda imagen cronológica. Contiene un rechazo del angustioso paso del tiempo mediante la construcción y acondicionamiento de refugios fantásticos al abrigo de lo temporal ⁴⁷. No cabe duda de que la mina, refugio fantástico en «Die Bergwerke zu Falun», materializa ese recipiente de eternidad que Torbern conoce muy bien y que, como guía, muestra a Elis. La consecución de la perennidad —romántica búsqueda de lo absoluto e infinito— es una seducción y el joven protagonista sucumbe a ese foco seductor, pues sabe también que lo acerca a su madre muerta: desciende a la mina (tumba) y queda encerrado para siempre en ella tras un hundimiento. La incorrupción de su cadáver manifiesta el poder de las profundidades, poder neutralizado cuando el Tiempo, dimensión a la que se dobla la superficie terrestre, deshace ese cuerpo inerte en cenizas, al igual que ha deshecho la juventud de Ulla.

La *música*, medio de perfección espiritual ⁴⁸, la *luna*, símbolo de la presencia sobrenatural, y las *flores* que cubren el pecho del cuerpo incorrupto de

⁴⁶ La traducción al castellano es: «Elis Fröbom siguió adelante de buen humor, mas cuando se encontró ante la enorme boca del infierno se le heló la sangre en las venas y se quedó petrificado ante la visión de tan terrible destrucción./ Es sabido que la gran boca de las minas de Falun tiene 1.200 pies de largo, 600 de ancho y 180 de profundidad. Las paredes laterales, de color pardo negruzco, caen inicialmente, en su mayor parte, en vertical; luego, hacia la mitad, pierden nivel a causa de los escombros y los montones de escoria. Entre éstos, en las paredes laterales, asomaban de vez en cuando las entibaciones de antiguos pozos, apuntalamientos hechos con robustos troncos apilados y ensamblados en los extremos tal como se colocan habitualmente en la construcción de fortines. En aquel terreno pedregoso, escabroso, estéril, no brota un árbol, una sola brizna de hierba. Las recortadas masas de roca en derredor se elevan en extrañas formas semejantes unas veces a gigantescos animales petrificados, otras a colosos humanos. La sima está cubierta, en salvaje destrucción, por una mezcla de piedras, escoria y mineral de desecho; una eterna y sofocante exhalación sulfurosa sube desde el fondo, como si allí abajo hirviera la olla del infierno, cuyos vapores envenenan la verde alegría de la naturaleza. Se podía pensar que fue aquí donde Dante descendió y vio el *Inferno*, sus torturas sin consuelo y su horror.» (pp. 185-186)

⁴⁷ Cfr. GARCÍA BERRIO, ANTONIO: *op. cit.*, p. 402.

⁴⁸ Consúltese STEGMANN, INGE: «Die Wirklichkeit des Traumes...», *op. cit.*, p. 80, y KEIL, WERNER (1985): «Erzähltechnische Kunststücke in E. T. A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*», *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 31, p. 46.

Elis Fröbom, indicadoras de su nacimiento a un nuevo estado ⁴⁹, completan el corpus simbólico del cuento. Veamos ahora cómo todo este material semántico se desarrolla en un mito con ecos primitivos.

2.2. Falun y el complejo de Novalis. Conclusión

No sólo lo fantástico de «Die Bergwerke zu Falun» afecta a lo estrictamente literario. Existe una recurrencia del día de San Juan a lo largo de la narración que la envuelve en magia, en ensoñación fabulosa: el primer hundimiento de la mina se produjo el día de San Juan de 1687, y el segundo, coincidente con la fecha prefijada para la boda de Elis y Ulla, tuvo lugar el día de San Juan más de cien años después. No es una elección al azar, pues su inserción responde a un gusto personal de E. T. A. Hoffmann por la época anual del solsticio —y, en otros relatos, del equinoccio—, y su significado mítico, primitivo y mágico. A ese significado se añade en el día de San Juan, como característica definitoria, la presencia del fuego. Es un fuego de gozo —diría Frazer—, signo de fiesta, y en numerosos ritos en torno a la festividad de San Juan, está asociado a la fecundidad y, en consecuencia, a la sexualidad.

El romántico Hoffmann recupera en «Die Bergwerke zu Falun» el valor sexual primitivo del fuego. Utiliza con ese fin símbolos parecidos a los que ya empleara Novalis en su poesía para significar ese carácter sexual ígneo —el descenso, la profundidad, la mina—. Al introducirse en la tierra el minero, Elis Fröbom, es seducido por el calor que emana de ella. Es entonces consciente de la felicidad del calor íntimo, del amor —o fricción— generado por el impulso primitivo hacia el fuego, y descubre la necesidad de compartir ese calor y dejarse penetrar por él. La mina —tierra caliente— es madre-tierra y tierra-amante: a Elis Fröbom le proporciona el re-encuentro con su madre y la unión definitiva con su prometida Ulla. A través del fuego Elis consigue la felicidad, pues recupera el calor humano, y vence la *nostalgia* primera ⁵⁰, o recuerdo en el tiempo, de aquel calor dulce que, además, se identifica con lo infinito e invisible ⁵¹, con lo eterno. Quizá ahora comprendamos mejor el carácter psicológico de este relato fantástico, animado, como hemos comprobado, por un férreo esquema psíquico-antropológico que le da razón de ser.

⁴⁹ Véase NEGUS, KENNETH: *E. T. A. Hoffmann's Other World...*, p. 57.

⁵⁰ Recordemos la desorientación de Elis al comienzo del cuento, tras la muerte de su madre.

⁵¹ Véase AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE: *op. cit.*, p. 555.

Encabezábamos nuestro estudio con un fragmento de una carta que contenía las palabras lastimosas del joven Hoffmann ante la pérdida de su madre, Luise Albertine Doerffer. Hijo de padres separados, desde muy pequeño había vivido bajo la tutela y amparo de su familia materna —los Doerffer—, siendo su madre, pues, el primer foco de calor humano para el escritor. Su nostalgia vital y su angustia se fundamentan, en parte, en la falta de ese fuego materno. No tardaría mucho en sustituirlo por otro fuego más amargo, el alcohol, que quemaba ácidamente en su interior mediante llamas espantosas, tan espantosas como las pesadillas y los delirios que engendraban los seres y las acciones de sus cuentos. Pero esto es material para otros análisis y otros complejos...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE (2000): *Teoría da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- BACHELARD, GASTON (1949): *La psychanalyse du feu*, Éditions Gallimard.
- BECK, CARL (1955): «E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Die Bergwerke von Falun“. Eine literarhistorische Studie», *Freiberger Forschungshefte, Reihe D: Kultur und Technik*, 11, pp. 264-272.
- BÉGUIN, ALBERT (1993): *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica. (Trad. por Mario Monteforte Toledo y rev. por Antonio y Margit Alatorre).
- BURGOS, JEAN (1982): *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- CAILLOIS, ROGER (1966): *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 2 vols.
- DURAND, GILBERT (1964): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, P.U.F.
- FINLAY, C. R. (1982): «The «Miner of Falun» as Operatic Motif», *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 15 (2), June, pp. 47-56.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO (1989): *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS (1922): *Briefe. Eine Auswahl*, Wien-München- Leipzig, Rikola Verlag.
- (1976): *Die Serapions-Brüder*, München, Winkler-Verlag.
- (1988): *Los hermanos de San Serapión I*, Madrid, Anaya. (Trad. por Celia y Rafael Lupiani).
- KEIL, WERNER (1985): «Erzähltechnische Kunststücke in E. T. A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*», *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 31, pp. 40-52.
- LOEVENICH, HEINZ (1964): «Einheit und Symbolik des „Kater Murr“: Zur Einführung in Hoffmanns Roman», *Deutschunterricht*, 16, H. 2, pp. 72-86.

- MARTINI, FRITZ (1955): «Die Märchendichtungen E. T. A. Hoffmanns», *Deutschunterricht*, 7, H. 2, pp. 56-78.
- MISTLER, JEAN (1950): *Hoffmann le fantastique*, Paris, Editions Albin Michel.
- MÜHLHER, ROBERT (1942/1943): «Liebstod und Spiegelmythe in E. T. A. Hoffmanns Märchen "Der goldne Topf"», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 67, pp. 21-56.
- (1958): «Prinzessin Brambilla. Ein Beitrag zum Verständnis der Dichtung», *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, 5, pp. 5-24.
- NEGUS, KENNETH (1959): «E. T. A. Hoffmann's *Der goldne Topf*: Its Romantic Myth», *The Germanic Review*, 34, pp. 262-275.
- (1965): *E. T. A. Hoffmann's Other World: The Romantic Author and His «New Mythology»*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- RICCI, JEAN F.-A. (1951): «Le fantastique dans l'oeuvre d'E. T. A. Hoffmann», *Études germaniques*, 6, pp. 100-116.
- RISCO, ANTONIO (1987): *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, MERCEDES (comp.) (1993): *Teoría de la Literatura. Investigaciones actuales*, Universidad de Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación.
- (1995): *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis.
- SANTOS VILA, SONIA (1999): *El relato fantástico en la literatura occidental durante el siglo XIX: E. T. A. Hoffmann y Ambrose G. Bierce*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid.
- (2000): «Bachelard y el fuego fantástico de Hoffmann», *Castilla. Estudios de Literatura*, 25. (En prensa).
- SCHENCK, ERNST VON (1939): *E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen*, Berlin, Verlag die Runde.
- SMITH, A. B. (1979): «Variations on a Mythical Theme: Hoffmann, Gautier, Queneau and the Imagery of Mining», *Neophilologus*, 63, pp. 179-186.
- STEGMANN, INGE (1976): «Die Wirklichkeit des Traumes bei E. T. A. Hoffmann», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 95, pp. 64-93.
- STEINMETZ, JEAN-LUC (1990): *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SUCHER, PAUL (1912): *Les sources du merveilleux chez E. T. A. Hoffmann*, Paris, Librairie Félix Alban.
- TODOROV, TZVETAN (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- VAX, LOUIS (1979): *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.