



Lo siniestro como categoría estética en el romanticismo negro

The uncanny as an aesthetic category in Dark Romanticism

Recibido: 22-04-2024 Aceptado: 14-03-2025 Publicado: 14-05-2026

Mauricio Mancilla Muñoz

Universidad Austral de Chile
mauriciomancilla@uach.cl

 0000-0001-9423-7102

Resumen: El artículo tiene como objetivo reconocer el motivo de lo siniestro (das Unheimliche) como una categoría estética fundamental en el romanticismo negro, especialmente, en las obras El hombre de arena de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) y El hombre de la multitud de Edgar Allan Poe (1809-1849). Para alcanzar este objetivo se propondrá una caracterización tentativa de lo siniestro como categoría estética; a continuación, se presentará una mirada general de este motivo en los cuentos El hombre de arena y El hombre de la multitud respectivamente; y, por último, se abordará la tarea de una poética de lo siniestro. El universo poético del romanticismo negro se caracteriza por hacer patente un mundo interior con marcados tintes claroscuros, donde la obra literaria intenta dejar ver lo que no siempre es visible.

Palabras claves: Siniestro- Estética- Romanticismo negro- Doppelgänger- Poética.

Abstract: This article has the aim of recognizing the motif of the uncanny (das Unheimliche) as a fundamental esthetic category in Dark Romanticism, especially in the works “The Sandman” by E.T.A. Hoffmann (1776-1822) and “The Man of the Crowd” by Edgar Allan Poe (1809-1849). To this end, firstly a tentative characterization of the uncanny as an aesthetic category is proposed; then a general view of this motif in the stories “The Sandman” and “The Man of the Crowd” respectively will be presented; and lastly the task of a poetry of the uncanny will be tackled. The poetic world of Dark Romanticism is characterized by the uncovering of an inner world with decided shades of chiaroscuro, where the literary work tries to reveal what is not always visible.

Keywords: Uncanny, Esthetic, Dark Romanticism, Doppelgänger, Poetics.

Citación: Mancilla, M. (2026). Lo siniestro como categoría estética en el romanticismo negro. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 36(1), 305-317. doi.org/ 10.15443/RL3625.



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0

“El sueño es una locura breve y la locura es un sueño interminable”
(Schopenhauer, 1977, p.254)

Introducción

El romanticismo planteó, a través de la representación artística, una especial preocupación por el mundo, donde lo habitual y corriente fue iluminado por lo extraordinario e incomprensible, al punto que la oscuridad, el misterio, lo fantástico y lo sobrenatural se convirtieron en temas centrales para explorar el alma humana. Una buena parte del movimiento romántico fue una reacción contra las tradiciones altamente formuladas y moralmente didácticas del arte heredadas por la ilustración. El rechazo deliberado del mundo cotidiano dirigió al escritor romántico hacia un pasado idílico que hundía sus raíces en la Edad Media, y a partir de él, elaboró un mundo de hadas y ensueños que expuso a través de una lente oscura y siniestra. Este movimiento abarcó todos los campos del arte, la religión, la filosofía, la historia, las ciencias políticas y, con especial fuerza, la literatura. Los poetas buscaron alcanzar una gran síntesis cultural, que borrara las fronteras que separaban las diversas áreas del saber y así conceptos antagónicos –intelecto y sentimiento, arte y vida, realidad e ilusión– se fusionaran. Como lo señala el joven Friedrich Schlegel en su célebre fragmento 116 de la revista *Athenaeum*, donde expone la más clara síntesis del programa de aquella generación: “la poesía romántica es una poesía universal progresiva” (Portales y Onetto, 2005, p.67). Progresividad significa aquí nunca ser completado o finalizado y estar abierto a nuevas formas y contenidos. La universalidad de la forma es la derogación del límite entre los géneros y las artes. Schlegel exigió una mezcla entre “poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza” (Portales y Onetto, 2005, p.67). O incluso, como afirma Rüdiger Safranski: “lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época” (2009, p.14).

En el caso ejemplar de la literatura romántica surgió el “cuento de hadas literario” (*Kunstmärchen*), donde lo extraño, misterioso y terrible se yuxtaponen con lo usual y acostumbrado con sorprendente facilidad. La palabra alemana *Kunstmärchen* está compuesta por los términos *Kunst* (arte) y *Märchen* (cuento de hadas), lo cual quiere decir “cuento de hadas literario”. El *Kunstmärchen* se distingue del denominado “cuento popular” (*Volksmärchen*) –o incluso de los *Märchen* en sentido amplio de la palabra– en tanto que no circula a través de la tradición oral, sino que se configura desde su origen como una forma literaria escrita (Rückert, 2005, pp.158-162). Si bien también se trata de un cuento de hadas, este surge del gesto creativo de un autor que se basa en un cuento transmitido oralmente. Si los *Märchen* y *Volksmärchen* pretenden enseñar a los niños la diferencia entre el bien y el mal, para que elijan el camino del bien, en cambio, los *Kunstmärchen* tienen el propósito de hacer reflexionar a los adultos, por lo tanto se trata de un cuento altamente moralizante, que va más allá del mero entretenimiento. Algunos autores trataron incluso problemas reales de la sociedad, esbozando algunas soluciones a estos de manera metafórica. Entre los exponentes más importantes de *Kunstmärchen* encontramos a los hermanos Grimm, Clemens Brentano, Hans Christian Andersen y E.T.A. Hoffmann.

La fusión entre lo extraño y misterioso restablece el lugar de lo siniestro que habita en las relaciones humanas y los escritores románticos supieron cómo utilizar el lenguaje simbólico para revelar estas fuerzas oscuras. Ellos exploraron las áreas que no son accesibles a la razón y tematizaron, por primera vez, el inconsciente en todas sus manifestaciones. Pero no solo el *Kunstmärchen* fue el modo de exposición de la literatura romántica, también la novela alcanzó un nuevo desarrollo en aquellos años. Novalis, por ejemplo, verbalizó una sentencia rectora para la mayor parte de la literatura romántica: “El mundo se convierte en sueño, el sueño en mundo [*Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt*]” (2011, p.261). Si bien el sueño ya estaba presente en la literatura anterior, los románticos utilizaron de manera brillante los sustratos de la conciencia como un dispositivo eficaz y altamente estilizado para presentar otro tipo de realidad.

En este contexto emerge la preocupación por lo siniestro, en tanto experiencia antropológica básica, que forma parte de la vida cotidiana. Esta experiencia fue tematizada en el arte, a lo largo del siglo XIX, como un signo de desencanto del mundo secularizado. Así surge el “romanticismo negro” (*schwarze Romantik* o *dunkle Romantik*), como subgénero del romanticismo, que refleja la fascinación por lo irracional, lo perverso, incluso hasta lo grotesco. El romanticismo negro aborda el lado oscuro de la psique, aquellos procesos internos que no se pueden controlar por una racionalidad ingenua. E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe son considerados los principales representantes de este movimiento y sus obras han tenido una gran repercusión en la literatura, la pintura, la música y el cine. A lo largo de este trabajo intentaremos responder a las siguientes cuestiones: ¿Qué motivos característicos del romanticismo negro permiten entender siniestro como categoría estética? ¿De qué manera Hoffmann y Poe crean esa aterradora sensación de lo siniestro en sus obras y qué papel juega el lector en todo ello? ¿Es posible entender lo siniestro como una forma de poética?

Lo siniestro como categoría estética

El problema de “lo siniestro” (*das Unheimliche*) ha sido puesto de relieve por Sigmund Freud (1856-1939) en su trabajo homónimo de 1919 (2010). El término alemán *das Unheimliche* es un tanto polisémico y no resulta fácil de traducir. Al español ha sido vertido como “lo siniestro” o “lo ominoso”. Al portugués como “o inquietante”, “o estranho”, “o estranho familiar” o como “a inquietante estranheza”. Al francés como “l’inquiétante étrangeté” o “l’inquiétante familiarité”. Y como “Il perturbante” al italiano y “the uncanny” al inglés. En términos freudianos hace referencia a algo (o una persona, una impresión, un hecho o una situación) que se percibe como familiar y ajena al mismo tiempo, provocando un malestar general combinado con una desagradable sensación de confusión y extrañeza (Achón, 2020, pp.1-7). En su ensayo *Das Unheimliche*, Freud recupera una formulación procedente de la lección 28 de la *Filosofía de la mitología* (1842) de Friedrich Schelling, quien figura entre los primeros pensadores en proponer una caracterización sistemática de este fenómeno, y que concretamente decía: “se llama siniestro a todo lo que debería permanecer en secreto, en lo oculto, en latencia, no obstante se ha revelado” (1976, p.649). Con esta tesis Schelling trazó una conexión psicológica que se convirtió en el principio rector para el avance de la investigación de Freud, quien, al comienzo de su texto se pregunta: “bajo qué circunstancias lo familiar puede volverse siniestro, aterrador” (2010, p.231).

La interpretación de Freud de lo *Unheimliche* parte de un agudo análisis etimológico de esta palabra alemana, de la mano del *Diccionario de la lengua alemana* de Daniel Sanders (1859-1865). Allí Freud descubre que el término *heimlich* no tiene un sentido unívoco, sino que concierne a dos círculos de ideas que, sin ser contradictorias, son, sin embargo, muy ajenas entre sí. El primer sentido alude a, lo que acabamos de resaltar, algo familiar, íntimo, amable; pues *heimlich* significa:

perteneciente a la casa, no ajeno, familiar, manso, íntimo y personal, sentirse como en casa, propio de la casa o perteneciente a la familia; [...] Se dice de los animales mansos y domésticos, contrarios a los animales salvajes; algo que evoca bienestar: confortable, protector, hospitalario (Freud, 2010, pp.232-233).

No obstante, de esta primera acepción deriva lógicamente la segunda, que nos lleva a un problema mayor: *heimlich* significa, por extensión, secreto, oculto, algo que no resulta fácil de advertir, pues “secreto” (*Geheim*) y “misterio” (*Geheimnis*) responden a la misma raíz etimológica. Como dice Freud, *heimlich* significa, por un lado, “lo familiar, acogedor”, por otro, “lo oculto, encubierto”. Por tanto, *Unheimliche* “solo se usa como antónimo del primer significado, y no como contrario del segundo” (2010, pp.235-236). Para exponer con más densidad su propuesta, Freud desarrolla un análisis del cuento *El hombre de arena* (*Der Sandmann*) de Hoffmann, a quien consideraba “el maestro incomparable de lo siniestro en la poesía” (2010, p.246). El atractivo de los relatos de

Hoffmann reside precisamente en que no se distingue claramente entre imaginación y realidad, lo que a su vez desencadena un efecto inquietante.

La reflexión de Freud en torno a lo siniestro lleva a sostener que, por un lado, se designa lo familiar, íntimo y acogedor y, por otro, se refiere, más que a lo oculto, a aquello que es ocultado, encubierto, puesto que se caracteriza por su “carácter velado [*verhüllten Charakter*]” (2010, p.231). Ana Carrasco (2006) sostiene que “la palabra es siempre reflejo del fantasma del origen, que en tanto reprimido, [...] se manifiesta como algo siniestro”. Por su parte, Vicente Serrano, en su libro *Sonando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*, señala que el análisis de Freud devela lo “específicamente moderno” de lo siniestro, pues emerge de la combinación de esos dos elementos: “se trata de una realidad extraña y a la vez familiar, desconocida y próxima”, y que por eso mismo nos inquieta de sobremanera (Serrano, 2010, pp.80-81). Lo paradójico reside en que la fuente de horror no es lo desconocido en su oposición a lo familiar, sino que aquello que era familiar, emerge –de improviso– bajo un aspecto amenazador, peligroso y siniestro. Aquí emerge, un fundamento dialéctico que tiene claramente raíces románticas: “Luz y sombra se complementan y se necesitan” (Souza, 2010, p.274). Por ello, lo siniestro en el relato de ficción del romanticismo negro arraiga estrategias estéticas que crean una *indeterminación o incertidumbre poética*.

La *poética* romántica se caracteriza por lo que Roman Ingarden (1893-1970) en su libro *La obra de arte literaria* ha denominado “lugares de indeterminación” (*Unbestimmtheitsstellen*). Ingarden parte de los presupuestos de la fenomenología de Husserl e investiga las características esenciales que debe tener una obra literaria para ser considerada como tal, es decir, qué partes debe tener y cómo se relacionan entre sí; y, asimismo, cómo estas se relacionan con autores, lectores y significados ideales. Esto le lleva a argumentar que la obra literaria, a partir de su organicidad, es “un objeto puramente intencional [*ein rein intentionaler Gegenstand*]” (Ingarden, 1931, p.170). En segundo lugar, observa que la obra de arte requiere una “concreción” (*Konkretisation*) que se da en el ejercicio de la lectura, lo que Ingarden considera como el verdadero *topos* de la investigación estética. La obra de arte en sí misma –ya sea literatura, pintura o música–, posee estos lugares de indeterminación que abren y posibilitan el libre juego de la interpretación. En el caso particular de la literatura romántica, hay muchos lugares de indeterminación al nivel de los personajes y de la trama. Estas indeterminaciones son rellenadas por el lector en el proceso de “reconstrucción” (*Rekonstruktion*) de la obra, el cual es posible gracias a que las palabras y los símbolos presentes en el texto ayudan al lector –al menos parcialmente– a profundizar en la escena imaginaria, haciendo la lectura más concreta (Ingarden, 1931, p.171).

La *indeterminación*, en los relatos románticos, se hace evidente en la interacción entre texto y lector que encuentra un sustrato en los elementos formales del texto. Como ya se ha señalado, los cuentos de hadas literarios se caracterizan por ensoñaciones y fantasmas que develan un rasgo de extrañeza en la experiencia humana. Si se hace consciente el estatuto de ficción del texto, se suspende la extrañeza y lo siniestro se cancela. Solo si el autor desdibuja, con maestría, el límite entre la ficción y la realidad, la experiencia de lo aterrador se hace posible. Esta dimensión en la creación literaria puede ser caracterizada en términos de una *poética*, en tanto que el texto romántico vuelve su mirada sobre sí mismo. Una *poética* de lo siniestro es una acción intencional por parte del autor que configura la dimensión estética del texto. El término *poética* se justifica, aún más, porque el romanticismo defiende la idea de un *estilo* –como hemos señalado al comienzo– que mezcla poesía y prosa. La *poética de lo siniestro* se nutre a partir de las nuevas cualidades de la prosa romántica, la que intenta alcanzar una densidad lírica a partir de la poesía, esto es, una fuerte dependencia de los elementos formales del símbolo y la metáfora como motivos recurrentes. Así la técnica narrativa y la estructura metafórica pueden llevar al lector a conclusiones ambiguas y paradójicas, el mundo de lo inquietante en el texto comienza por llevar al lector más allá de la mera identificación con los personajes. Las

coordenadas románticas sobre lo siniestro parten de una estrategia textual que desorienta el acto de interpretación del lector, es decir, funda una nueva hermenéutica.

Eugenio Trías (1942-2013), el reconocido pensador español, en su obra, *Lo bello y lo siniestro*, muestra que existe una “tríada de categorías estéticas”, que pugnan el ámbito de lo romántico: lo bello, lo sublime y lo siniestro. Como es bien sabido Immanuel Kant fue uno de los primeros autores en ofrecer una caracterización de lo sublime cercana a lo siniestro:

Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica (Kant, 1983, p.21).

Por su parte, en lo que respecta a lo siniestro en un sentido estético romántico, Trías afirma que esta categoría se:

constituye en condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado (Trías, 2011, p.9).

Los románticos negros conducen al lector por los laberintos interpretativos para expresar su sentimiento: la realidad es en sí misma un texto ambiguo, sujeto a interpretaciones divergentes y jamás concluyentes. Este es un aspecto que ha logrado mayor concreción y éxito en la unificación artística del cine, que por lo general expone una compleja gama de motivos de lo siniestro, por ejemplo Alfred Hitchcock y David Lynch, quienes en sus películas hacen manifiesta la hibridez entre lo familiar y lo desconocido. Este último utiliza de manera extraordinaria este elemento de ambigüedad en *Mulholland Drive* (2001), donde en gran parte del film no se sabe lo que realmente ha ocurrido al hilo de la narración. El mundo narrado por Lynch nunca despeja del todo la incertidumbre que provoca en el espectador, no se logra aclarar si se trata de un sueño o de un infierno vivido por los personajes. Los valores y certezas del espectador se ven profundamente trastocados, porque el director borra la frontera entre lo real y lo irreal, entre lo bueno y lo malo, entre lo correcto y lo incorrecto.

Una de las figuras románticas ampliamente explorada por el cine y la psicología es la figura del *Doppelgänger*, vocablo alemán que se utiliza para definir el doble fantasmagórico de una persona viva. El término fue acuñado por el poeta romántico Jean Paul Richter en su novela *Siebenkäs* de 1796 (2015), para representar a aquel que camina indisolublemente al lado de otro. Jean Paul introduce este término en su narración para ilustrar no solo el parecido físico entre el personaje central del relato, el abogado Firmian Stanislaus Siebenkäs, y su más íntimo amigo, Heinrich Leibgeber, sino también para expresar la fuerte identificación personal entre los personajes, al punto que Leibgeber se transforma en el alter ego de Siebenkäs. Por su parte, Otto Rank fue el primero en tratar el tema del *Doppelgänger* desde una perspectiva psicológica, en tanto fenómeno cultural. Rank analiza el *Doppelgänger* como una proyección psíquica causada por ansiedades no resueltas, por ello lo describe como poseedor de rasgos tanto complementarios como antitéticos del personaje en cuestión. Como él dice, muchas supersticiones están conectadas a una sombra o a la imagen en un espejo de uno mismo, que es la primera etapa del desarrollo del concepto de la doble (Rank, 2013).

En general, la figura del *Doppelgänger* se utiliza para designar al *gemelo malvado*. Hay ciertas características que son comunes para la mayoría de los dobles literarios: algunos son representaciones de un *alter ego*, donde el doble da cuenta de los deseos ocultos de un personaje; otros actúan como una conciencia redentora para prevenir que el personaje resulte dañado; y otros, simplemente, destrozan la vida del personaje. A modo de ejemplo, en el cuento *Los elixires del diablo* de Hoffmann, Medardo, el protagonista, sufre la persecución de un doble que en ocasiones es corpóreo, pero otras veces parece una parte escindida de su propia psique. Pero el caso más citado proviene de la obra de Robert Louis Stevenson, quien ofrece una variación de Hoffmann a través de un personaje que se transforma al beber una pócima, nos referimos a la dialéctica autodestructiva –esquizofrénica– entre el Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Lo siniestro en *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann

Isaiah Berlin –filósofo e historiador de las ideas– afirma en su libro *Las raíces del romanticismo* que los escritores románticos pusieron en marcha una revolución sin precedentes, pues destruyeron las nociones tradicionales de verdad y validez objetiva en la creación artística. Según Berlin, los principios que definen al romanticismo son, por un lado, la creencia en una voluntad ingobernable como base de la creación; y por otro, el supuesto de que no hay una estructura fija en las cosas, solo un flujo continuo en el que el universo es un proceso de cambio perpetuo (2000, p.147). Esto ha significado un giro en la creación literaria y, según nos parece, bajo estas coordenadas se debe examinar la obra de Hoffmann.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), quien nació en Königsberg al igual que Kant, fue jurista, funcionario del gobierno prusiano, pero ante todo, compositor, dibujante y escritor. Sus relatos exponen, con gran dramatismo e ironía, el problema de la identidad a través de personajes gobernados por la locura o por relaciones oscuras y ambiguas. Él presenta una visión del mundo *invertido*, opuesto al que describe el sentido común, donde la locura es la única cordura posible. Hoffmann contradice la realidad tal como la conocemos y presenta lo siniestro como una vía extraordinaria para descubrir una realidad superior, por ello ha sido caracterizado como uno de los grandes representantes del “romanticismo negro”, que expone “las profundidades del alma” (*die Abgründe der Seele*) y “los lados oscuros de la existencia humana [*die dunkle Seiten des Daseins*]” (Türk, 2006, p.171). Este programa estético fue una contrapropuesta al clasicismo de Weimar, que propugnó un modelo de vida a través del arte, pues se trataba de una síntesis entre ética y estética para alcanzar un “alma bella” (*schöne Seele*). Si la formación del género humano propugnó el deber, la pasión y la acción armoniosa para crear buenas personas, los románticos negros, en cambio, estaban fascinados por lo “inexplicable” (*Unerklärlich*) y la insondable oscuridad del alma humana. Lo que llevó a algunos críticos, como Goethe, a demonizar el movimiento: “clásico es lo sano, romántico, lo enfermo” (1999, p.219). No es de extrañar entonces que el malestar psicológico, la locura y la melancolía jueguen un papel importante en las historias sombrías de estos románticos. Tanto los cuentos fantásticos de Hoffmann como los de Poe han enriquecido este imaginario. Esta práctica de la escritura hace surgir lo inesperado y lo inquietante en el corazón de lo real, perturbando la trama lógica de los hechos. Esta productiva época para la literatura coincide con el positivismo de la ciencia moderna y son, probablemente, los poetas románticos los primeros en reconocer que este nuevo ideario entraña un enorme peligro, ya que la ciencia trata de explicar todo con el entendimiento y no deja lugar para secretos o misterios que están a la base de toda realidad.

Hoffmann escribió *El hombre de arena* (2009) en noviembre de 1815 –su obra más conocida junto a *El puchero de oro* (*Der goldene Topf*)–, y se publicó en septiembre 1816 como la primera de ocho historias que componen sus *Cuentos nocturnos* (*Nachtstücke*). El género *Nachtstücke* originalmente viene de la pintura; hace referencia a aquellas obras que juegan simbólicamente con el *claroscuro* y que muestran paisajes eminentemente crepusculares. El *Nachtstücke* literario pone en escena

situaciones nocturnas que combinan lo fantástico con motivos psicológicos. Uno de los temas que emerge es el “inconsciente” (*Unbewusst*), una expresión del lado oscuro de la psique humana que muestra el lado interior de los personajes. *El hombre de arena* pone en el centro de la narración el frágil estado emocional del protagonista que sucumbe a la locura.

Al comenzar la lectura del cuento de Hoffmann no sabemos si se trata de una invención o un hallazgo, incluso, a menudo no queda del todo claro si la historia realmente sucedió o solo se trata de un sueño. El cuento narra la historia de un joven estudiante de derecho, Nataniel, que – pese a su feliz presente y prometedor futuro –, vive atormentado por el recuerdo de una experiencia traumática de su infancia conectada con la muerte de su padre. La historia comienza con una carta que escribe a su amigo Lotario – enviada por error a su prometida Clara –, donde explica su terror infantil por el fantasmagórico hombre de arena, una especie de espíritu maligno que viene por las noches a comprobar si los niños están dormidos. Si al caer la noche sus ojos aún están abiertos, entonces arroja arena en ellos y los hace sangrar; luego se los arranca para llevárselos como alimento a sus hijos. Nataniel supone que Coppelius, un abogado y amigo de la familia, que solía visitar a su padre por las noches, era la encarnación del hombre de arena y, al mismo tiempo, era su asesino, pues había desaparecido de la ciudad inmediatamente después de la muerte de su padre. El miedo infantil reaparece en su vida a partir del encuentro con Giuseppe Coppola, un italiano vendedor de barómetros, que guarda un extraordinario parecido físico con Coppelius. Clara, en una segunda carta, intenta hacerle entrar en razón y presentarle una visión realista de lo sucedido. Ella le ofrece una mirada racional de las cosas y le demuestra que Coppelius no es el hombre de arena, ni tampoco el asesino de su padre, quien murió en un accidente. Clara representa a la mujer ilustrada y sensata, lo cual está inscrito en su nombre, quien explica de manera psicológicamente hábil que los fantasmas de su interior lo engañan (Herrmann, 2015, p.49). Sin embargo, Nataniel oscila entre el *claro* mundo de su novia y el *oscuro* mundo de Coppelius/Coppola. Más tarde, guiado por sus emociones y su imaginación, y a pesar de estar comprometido, se enamora de Olimpia, una autómata que él cree real, pues está magníficamente elaborada. Cuando descubre la verdad sobre Olimpia – que no es más que una muñeca de madera con un pálido rostro de cera – se desmoraliza por completo y la locura se apodera de él. El desconcierto de no poder distinguir entre lo real y lo imaginario lo llevó finalmente a la muerte.

En primer lugar, hay un aspecto que llama profundamente la atención en la narración de Hoffmann y es que Nataniel cree haber encontrado en la autómata Olimpia la pareja ideal. A diferencia de Clara, ella lo escucha durante horas, sin oponerse a sus juicios. Esto devela que en realidad no busca una compañera, sino tan solo una superficial proyección de su propio ego. En Olimpia descubre una “imagen especular narcisista” que lo desvanece “en las profundidades de su propia psique” (Kremer, 1997, p.39). Hoffmann, en el fondo, también presenta una crítica a la sociedad de su época y a los ideales del amor romántico, donde los hombres esperan encontrar una mujer sometida a la arbitrariedad de sus juicios. En segundo lugar, Nataniel, al igual que muchos personajes de la obra de Hoffmann y de la literatura romántica en general, representa al artista que se enfrenta a duras y difíciles pruebas durante su vida. El lector, a lo largo del cuento, es llevado a cuestionar la naturaleza de la realidad en una historia en la que la autoridad no descansa en ninguno de los narradores.

Lo siniestro en *El hombre de la multitud* de Edgar Allan Poe

Edgar Allan Poe se encuentra entre uno de los escritores estadounidenses más importantes del siglo XIX. Hay algo tan intrigante en sus escritos que desarma a los lectores mediante la utilización del terror, el miedo y enérgicos elementos teatrales que operan con gran sutileza al nivel de la psique humana. Poe es un maestro en transformar puntos de vista convencionales, en el sentido de que toma una escena familiar, y la altera de una manera que distorsiona la visión que el lector tiene de ella. Como advierte Robert Tally Jr., nuestro autor “invoca una presencia fantástica e inquietante, medio

familiar pero aún extraña, que lleva al lector incluso a dudar de lo que creía conocido” (2014, p.8). La maestría de Poe radica en posicionar a los lectores a la escena del crimen y les hace experimentar lo que vivencia el narrador.

En *El hombre de la multitud*, al igual que en *El hombre de arena*, reaparece el motivo de la fragmentación del ego. En este caso se trata de una de las figuras más ambiguas y enigmáticas forjadas por la pluma del escritor estadounidense. El cuento comienza con un epígrafe de Jean de La Bruyère: “La desgracia grande de no poder estar solo”, que denota el estado de ánimo del narrador y del hombre moderno que habita las nacientes metrópolis. Al epígrafe se agrega la frase inicial del cuento: “Se dijo bien de cierto libro alemán que ‘*er lässt sich nicht lesen*’ –no permite ser leído” (Poe, 2004, p.296), y que marcará el punto de inflexión en la narración y el destino del narrador.

En la primera mitad de la historia, el narrador, sentado en un café, observa con curioso interés el ajetreo de las concurridas calles de Londres. Parece bastante seguro de su habilidad a la hora de leer a los demás. A partir de rasgos externos como la vestimenta, el peinado, el modo de andar y la expresión facial, identifica diferentes tipos de individuos: son caballeros, comerciantes, corredores de bolsa, tenderos que, al acercarse la noche, dejan paso a los carteristas, jugadores profesionales, mendigos, inválidos, prostitutas, borrachos, etc. Con la introducción en la escena de estas figuras vagamente amenazadoras, la seguridad mostrada por el narrador, hasta ese momento, entra en crisis. La visión diurna de tipologías sociales ordenadas y claramente distinguibles es sustituida por la imagen nocturna de un espectáculo humano subversivo y problemático. El narrador intenta rastrear, a través del retrato externo, la imagen interna de los individuos que observa, centrándose sobre todo en el rostro. Este paso de la simple observación a la interpretación se refleja en el movimiento del narrador cuando se acerca a la ventana empañada de la habitación. Precisamente en este punto entra en escena la figura de un “anciano decrepito” (Poe, 2004, p.300), cuya fisonomía y expresión, captan su atención:

Jamás había visto nada que se pareciese remotamente a esa expresión. [...] Mientras procuraba, en el breve instante de mi observación, analizar el sentido de lo que había experimentado, crecieron confusa y paradójicamente en mi cerebro las ideas de enorme capacidad mental, cautela, penuria, avaricia, frialdad, malicia, sed de sangre, triunfo, alborozo, terror excesivo, y de intensa, suprema desesperación (Poe, 2004, p.300).

Es significativo que el intermediario entre el narrador y el anciano sea el vidrio, es decir, una superficie lisa a través de la cual se puede ver hacia el exterior y en la que, al mismo tiempo, se puede reflejar el narrador. Impulsado por un deseo profundo, pero inexplicable, de comprender el significado de esa misteriosa figura, el narrador decide seguirla. A diferencia del relato arquetípico del “doble”, asistimos a una especie de inversión de roles, en la que el narrador, de ser una víctima acosada por su *Doppelgänger*, se convierte en perseguidor. Una vez más, el encuentro del sujeto con su doble está precedido por la imposibilidad de verlo bien producto a la ventana empañada, detalle que contribuye a crear un halo de misterio en torno a la figura del *Doppelgänger* y que remite a la dificultad de la tarea principal del personaje; descifrar la identidad de su alter ego, una figura que deambula solitaria por las calles de Londres. En su necesidad de catalogar y, por tanto, racionalizar el mundo que le rodea, sólo puede llegar a una conclusión enigmática y parcial: “Este viejo [...] representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. *Es el hombre de la multitud*” (Poe, 2004, p.303).

Esta historia presenta dos niveles de significado: uno literal, donde el narrador decide seguir la misteriosa figura del anciano para intentar descubrir su historia; y uno alegórico, mediante el cual el narrador, como en el caso de la historia arquetípica sobre el doble, proyecta una parte de su propio ego hacia el exterior. Si desde la lectura literal el narrador sigue al extraño por las calles de Londres,

con la esperanza de robar los secretos que parece esconder en su alma; en una perspectiva alegórica la conciencia del narrador intenta rastrear la causa y el origen de su propia propensión a cometer el mal. La figura del hombre de la multitud surge, de hecho, cuando el narrador, después de haber examinado varios tipos de ciudadanos, comienza a mirar dentro de sí mismo y a reflexionar sobre su propia inclinación al mal. Al objetivar la parte más oscura de su propia identidad en la figura del anciano vagabundo, el narrador intenta distanciarse de los aspectos reprimidos de su propio ego, atribuyéndolos a una entidad aparentemente diferente.

Al situar al narrador tras la pista del *Doppelgänger*, Poe también parece querer ofrecernos una visión del Londres de aquel momento. Desde el tumulto y el frenesí diurno de las grandes calles, pasa a mostrarnos la desolación de los suburbios envueltos en la oscuridad de la noche, cuando la conciencia cede a las visiones oníricas y a la dimensión de lo irracional. La atmósfera caótica y melancólica del Londres nocturno filtrada a través de la sensibilidad del narrador nos regala, en realidad, una desolación y un estado de confusión más profundos, propios de un ego que, alienado tanto de lo que lo rodea como de sí mismo, sigue su propio camino. En *El hombre de la multitud*, Poe nos ofrece el efecto de alienación que ejerce la gran ciudad sobre el individuo que encuentra el anonimato y la impersonalidad del individuo, perdido en la multitud. Intuición a la que Hoffmann, a pesar de vivir en un contexto muy diferente, también parece llegar cuando, a través de una afirmación puesta en boca de Medardo, en *Los elixires del diablo*, constata cómo la sensación de aislamiento y soledad del individuo, rodeado de una masa de gente anónima e indiferente, pone en crisis, como la experiencia del doble, la certeza de la realidad de la propia identidad (Hoffmann, 1983, p.113).

Con la ayuda del motivo del doble se puede ilustrar la alienación de la persona respecto de sí misma. Por un lado, describe la desintegración de la personalidad de un personaje y, por otro, puede entenderse como una expresión de extrema confusión mental o como presagio de la muerte o ruina del narrador: “El doble se convierte en la expresión de una conciencia dividida que ya no puede estar segura de sí misma” (Brittnacher y May, 2013, p.67). El intento emprendido por el narrador de comprender el secreto que se esconde en el alma del anciano vagabundo está destinado al fracaso. De hecho, se encuentra siempre siguiendo los mismos caminos, regresando continuamente, como prisionero en un laberinto, para volver sobre sus pasos hasta encontrarse exactamente en el punto de partida. Esto es una señal de que el intento de explorar las complejidades de la identidad no conduce a una mayor conciencia o conocimiento del ego, sino más bien a la observación amarga y resignada de que la presencia del mal en el ego dividido sigue siendo una cuestión insondable o, para decirlo con la expresión que abre y cierra la historia: “*er lässt sich nicht lesen* –no se deja leer” (Poe, 2004, pp.296 y 303).

Hacia una *poética* de lo siniestro

Nos parece fundamental, como se ha señalado al comienzo de este artículo, mirar más allá de la teoría freudiana y del enorme aporte para la comprensión de lo siniestro que ha significado su noción ligada a los eventos del inconsciente y, de este modo, poner atención en la importancia de este fenómeno para la literatura fantástica del periodo romántico. La literatura fantástica del periodo romántico tematiza una crisis epistemológica que se originó con la filosofía de Kant (2003, pp.B XII-XIII). Ludwig Tieck, en su cuento *El rubio Eckbert* de 1797, reproduce este criterio epistemológico de lo indeterminado en sus elementos formales y ofrece una descripción visual y acústica de la naturaleza que se refleja en la vida emocional del narrador. Así los románticos expresan su escepticismo sobre la base de lo que es cognoscible mediante el ejercicio de su prosa con los elementos formales de poesía. Estos elementos son el rasgo distintivo de la *poética de lo siniestro*. La transformación de la poesía en prosa es, en suma, la intención y concreción explícita del programa romántico.

Cuando la prosa se empieza a dibujar a través de elementos poéticos como la ambigüedad verbal, la ironía y la metáfora, se posibilita que la creación literaria avance hacia una apertura de las

interpretaciones, que sería una de las características centrales de la *poética de lo siniestro*. La apertura de las alternativas en el marco de la interpretación se puede entender como una suerte de ambigüedad paradójica. Si los románticos pretendían crear realidades ficticias que se construyen como ilusiones ópticas, la *poética de lo siniestro* contiene una paradoja particular, una ambigüedad substancial que produce una desorientación cognitiva estructuralmente similar a una ilusión óptica, lo que trae como consecuencia grandes problemas y desafíos para la interpretación. La trama puede sugerir una interpretación, pero el lector es guiado por la dimensión poética que el texto desarrolla de forma implícita. Tanto *El hombre de arena* como *El hombre de la multitud* se ocupan, como hemos visto, de la disparidad inquietante entre el yo y el mundo exterior. Hoffmann y Poe demuestran su habilidad en la combinación de los elementos narrativos aparentemente dispares. La textura tejida en los relatos va en contra del cierre definitivo, dando la ilusión de que, incluso cuando se detiene la paginación, el lector no llega a un final. En esta narrativa se conectan las partes de una experiencia del mundo que parece desintegrada, con lo cual se reúnen componentes evidentemente heterogéneos y genéricamente híbridos que se conjugan en la idea romántica de la perfectibilidad infinita. Como advierte Ernst Behler, la aspiración a una perfectibilidad infinita en los jóvenes románticos puede comprenderse como un momento histórico de alcance totalizante. En este horizonte, el impulso por integrar literatura y crítica inaugura un proceso incesante de generación de sentido, articulado en torno a la emergencia de una nueva conciencia histórica (Behler, 2005, p.4).

Uno de los autores que ha insistido en la necesidad de reivindicar una *poética de lo siniestro* es el crítico literario Tzvetan Todorov, quien sostiene que lo siniestro es un subgénero dentro de lo fantástico. Sin embargo, entrega una concepción aún más restringida, pues lo liga a lo sobrenatural como una característica distintiva de lo fantástico (Todorov, 2013, p.157). En sus palabras, el texto fantástico debe obligar “al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de seres vivos y a dudar entre una explicación natural y una sobrenatural de los hechos evocados” (Todorov, 2011, p.39). Habría que complementar esta noción con lo ya señalado anteriormente, donde lo siniestro en la ficción romántica entra a menudo en acción –como ha observado muy bien Freud– a través de las grietas de la esfera doméstica. Junto a lo anterior, los románticos incorporan en la creación literaria la inconclusión de la dimensión poética de sus textos para recrear una incertidumbre acerca de los fundamentos epistemológicos de la realidad. Harold Bloom concibe la literatura, sobre todo de las grandes obras canónicas de la literatura, como la posibilidad de confrontar a los lectores a través de un extraño sobresalto más que con el cumplimiento de un conjunto de expectativas y demuestra que lo siniestro siempre logra un *status* canónico (Bloom, 1995, p.458).

Nos gustaría terminar, poniendo lo anteriormente dicho en conexión con lo expresado por uno de teóricos de la así llamada *estética de la recepción* –que supone una ruptura con la crítica tradicional–, quien destaca el papel del lector en sus postulados teóricos. Wolfgang Iser señala que el “acto de lectura” se convierte en un eslabón en la historia de la recepción de una obra por parte de los lectores/intérpretes (Iser, 1989, p.133). Iser subraya la idea de que la *indeterminación* constituye –al mismo tiempo– la miseria y el esplendor del texto literario, en tanto que espacio constitutivamente imperfecto, sin embargo, propone el concepto de “espacios vacíos” (*Leerstellen*) o lugares de indeterminación como señal de calidad estética (Iser, 1989, p.139). En estos espacios se manifiesta plenamente la estructura de apelación del texto y en los que se reclama la integración del lector, que serán muy útiles en la teoría del hipertexto. Es como si el arte –el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores– se situasen en una extraña posición, siempre casi final respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya última palabra de la obra artística, ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante casi final un espacio de reposo, que sería el tiempo que dura la ficción.

Consideraciones finales

Al comienzo de este artículo hemos visto cómo el pensamiento romántico aspira a una ampliación de la realidad estética a través de una poesía universal progresiva, que exige la mezcla de todos los géneros. Este enfoque, que tuvo grandes consecuencias, superó la idea de un canon estructurado según propósito, estilo y forma. La poesía universal suprime esta subdivisión artificial y fusiona todas las áreas de la vida y el arte, todas las actividades científicas y artísticas, así como todas las expresiones de pensamiento y sentimiento en el marco de una comprensión integral de la literatura. Para escapar del mundo ilustrado, los autores del período romántico recurrieron a los cuentos de hadas, leyendas y canciones populares, donde el foco se centró en el individuo, especialmente, en sus sentimientos y en su percepción subjetiva de la realidad. Ese es el caso de Hoffmann, quien describe la realidad concreta marcada por la fantasía y lo siniestro.

Ya hemos señalado que el concepto de lo siniestro es estéticamente cercano a conceptos como lo fantástico, lo grotesco o lo sublime, sin embargo, alcanzó su seña de identidad en las obras de Hoffmann y Poe, quienes luego influyeron en autores como Fyodor Dostoevsky y Franz Kafka. Tanto *El hombre de arena* como *El hombre de la multitud* habita una especie de incertidumbre que hace que el lector se cuestione deliberadamente si está ante el mundo real o no, sensación que desaparece durante la trama, porque el autor logra fusionar lo real y lo fantástico. El tema romántico de la facultad del desdoblamiento y de la comunicación entre dos mundos ajenos da lugar a un *realismo fantástico* en su obra. Esta dicotomía de la experiencia vivida está en el fundamento de su arte poética.

Lo siniestro expone el malestar resultante de una ruptura de la racionalidad tranquilizadora en la vida cotidiana, por tanto, aquello que le circunscribe como categoría estética es su aspereza cognitiva. En la extrañeza hay algo que escapa a la cognición y que provoca constantemente una nueva sensación, una suerte de reconfiguración de lo aprehendido. La imagen de la aspereza cognitiva puede considerarse como un grano de arena que crea fricción en los procesos cognitivos e impide la identificación rápida y efectiva del mundo que de otro modo sería importante para permitir reacciones vitales.

Lo siniestro demuestra ser una experiencia antropológica básica, que se vuelve comprensible a través de la estética del romanticismo negro y su visión del lado nocturno del mundo en tanto experiencia inusual, extrema y subjetiva en la vida cotidiana. Lo siniestro se convierte en sinónimo de la ambigüedad del mundo, reflejada en el escepticismo sobre la capacidad del lenguaje para transmitir la realidad y la fiabilidad de la percepción “racional” del mundo. Esta peculiar lógica de contradicción prevalece en las poéticas de Hoffmann y Poe: un personaje puede ser la misma y otra al mismo tiempo, una escena puede denotar un sueño y al mismo tiempo experimentar la realidad, dos personajes pueden ser idénticos y diferentes al mismo tiempo. Duplicaciones y correspondencias que pertenecen a la intención poética de representar un mundo normal y a la vez opaco, en el que los personajes creen actuar de forma independiente, pero quizás también siguiendo los dictados del destino.

Referencias bibliográficas

Achón, I. (2020). Lo siniestro: más allá de Freud. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 34, 1-7. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2020344573

Behler, E. (2005). *German Romantic Literary Theory*. Cambridge University Press.

Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Taurus.

- Bloom, H. (1995). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Riverhead Books.
- Brittnacher, H.; Markus, M., (2013). *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler
- Carrasco, A. (2006). Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>
- Freud, S. (2010). Das Unheimliche. En S. Freud, *Gesammelte Werke*. Vol. XII (pp. 227-278). Fischer Verlag.
- Goethe, J. W. (1999). *Máximas y reflexiones*. Edhasa.
- Herrmann, B. (2015). Der Sandmann. En C. Lubkoll, H. Neumeyer (Eds.), *E.T.A. Hoffmann-Handbuch* (pp. 48-53). Metzler.
- Hoffmann, E.T.A. (1983). *Los elixires del diablo*. Ediciones Mascarón.
- Hoffmann, E.T.A. (2009). *Nocturnos. Edición completa*. Alba.
- Hoffmann, E.T.A. (2009) El hombre de la arena. En E. T. A. Hoffmann, *Nocturnos. Edición completa* (pp. 17-56). Alba.
- Ingarden, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Max Niemeyer.
- Iser, W. (1989). El proceso de lectura. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149-164). Visor.
- Kant, I. (2003). *Kritik der reinen Vernunft*. Felix Meiner Verlag.
- Kant, I. (1983). *Textos Estéticos. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Editorial Andrés Bello.
- Kremer, D. (1997). *Prosa der Romantik*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Novalis. (2011) *Werke*. Beck.
- Poe, E. A. (2004). *Obras completas, Tomo I*. RBA Coleccionables.
- Portales, G.; Onetto, B. (2005). *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Ediciones Intemperie/Palinodia.
- Rank, O. (2013). *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Dogma.
- Richter, J. P. (2015) *Siebenkäs*. Berenice.
- Rückert, G. (2005). Volksmärchen und Kunstmärchen. En O. Dinges, M. Born, J. Janning (Eds.), *Märchen in Erziehung und Unterricht. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen* (pp. 158-162). Königsfurt.

- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets Editores.
- Sanders, D. (1859-1865). *Wörterbuch der deutschen Sprache*. Verlag von Otto Wigand.
- Schelling, F. W. J. (1976) *Philosophie der Mythologie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schopenhauer, A. (1977) *Parerga und Paralipomena*. Diogenes.
- Serrano, V. (2010). *Soñando monstruos. Terror y delirio en la modernidad*. Plaza y Valdés Editores.
- Souza, P. C. de. (2010). *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. Companhia das Letras.
- Tally Jr., R. (2014). *Poe and the Subversion of American Literature: Satire, Fantasy, Critique*. Bloomsbury.
- Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.
- Todorov, T. (2013). *As estruturas narrativas*. Editora Perspectiva.
- Trías, E. (2011). *Lo Bello y lo Siniestro*. Debolsillo.
- Türk, J. (2006). Freuds Immunologien des Psychischen, *Poetica*, 38(1-2), 167-188. Doi: <https://doi.org/10.30965/25890530-0380102007>