

**Ciencia y naturaleza en Hoffmann:
metáforas cognitivas en *El huésped siniestro***

*Science and nature in Hoffmann:
cognitive metaphors in The Sinister Guest*

Gabriel Ignacio Paravano

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
paravano69@gmail.com

Original recibido: 25/05/22

Dictamen enviado: 24/08/22

Aceptado: 28/09/22

Resumen

El siguiente trabajo presenta un análisis sobre un conjunto de nociones, perspectivas e implicancias que aparecen en el relato de Hoffmann, titulado *El huésped siniestro*, a saber: la naturaleza ominosa, la racionalidad y sensibilidad humana, y la capacidad discursiva —literal y figurativa— de representar a la realidad. A través de este cuento, encuadrado en la tradición romántica y en el género de terror, se ponen en juego dos comprensiones de la ciencia y la naturaleza, una moderna, de posición ilustrada, y otra romántica, de posición idealista, las cuales terminan atravesando ideas de poder, de sujetos y de objetos. La tesis que se defiende es que Hoffmann se posiciona dentro de una ontología y epistemología romántica para criticar o discutir las falencias de la ciencia moderna y esto lo hace usando un conjunto de metáforas que se presentan con cargas cognitivas específicas.

Palabras clave: ciencia, naturaleza, metáfora cognitiva, cuento, romanticismo.

Abstract

The following work presents an analysis of a set of notions, perspectives and implications that appear in Hoffmann's story, entitled The Sinister

Guest, namely: the ominous nature, rationality and human sensitivity, and the discursive capacity –literal and figurative– to represent reality. Through this story, framed in the romantic tradition and in the horror genre, two understandings of science and nature are put into play, one modern, from an enlightened position, and the other romantic, from an idealistic position, which end up going through ideas of power, subjects and objects. The thesis that is defended is that Hoffmann positions himself within a romantic ontology and epistemology to criticize or discuss the shortcomings of modern science, and he does this by using a set of metaphors that are presented with specific cognitive loads.

Keywords: Science, Nature, Cognitive Metaphor, Story, Romanticism.

Introducción

A primera vista, *El huésped siniestro*, obra de 1820 de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), parece una obra menor para la opinión popular, cuando se compara con relatos que han tenido más renombre, tirada o representación teatral del autor, como el *Hombre de arena* (1817) u *Opiniones del gato Murr sobre la vida, con una fragmentaria biografía del director de orquesta Johannes Kreisler* (1819-1821), tal vez porque esta es una historia de terror sobrenatural en la cual, al final del relato, se disuelve el misterio con explicaciones de tenor científico. Pero, debe precisarse, en los estudios contemporáneos de la novela romántica se ha señalado que este cuento es uno de los primeros que muestran la interiorización del mito gótico, debido a que lo inseguro o sobrecogedor ya no yace en lo externo (como en un bosque o en un cementerio) sino en el propio hogar, sobre el cual el “mal” irrumpe para destruir los espacios seguros preestablecidos (Bridgwater, 2013, p. 322).

De todos modos, este trabajo no se centra en los aspectos góticos del trabajo de Hoffmann, sino que recupera una cuestión que no ha sido abordada con profundidad en este relato: las ideas de ciencia y naturaleza que se implican y desarrollan. Los estudios hoffmannianos, cuando analizan las posturas epistémicas y ontológicas de los románticos en general, y de Hoffmann en particular, tienden a recuperar el relato *El magnetizador* de 1814. Las razones de ello son varias, como su referencia directa al científico Franz Anton Mesmer (Lu de Zhejiang, 2017, p. 86), su exploración del segundo yo o del áter ego que habita en el individuo pero que es incontrolable por la consciencia humana (Martín López, 2006, p. 125), o su desarrollo de lo siniestro desde la ambivalencia de la conducta en la vigilia y de la conducta bajo hipnosis (Abalia, 2013, p. 109). Todos estos elementos y recursos permiten lecturas críticas sobre los supuestos cognitivos y ontológicos del

autor y de la corriente de pensamiento en la que está inmerso. En los estudios referenciados, el relato *El huésped siniestro* es mencionado y no desarrollado, mayormente porque se considera como una obra menor para los análisis epistemológicos de las obras literarias románticas en general. En cambio, aquí se defiende la tesis de que dicha historia y los componentes que la hacen posible son una buena herramienta para dos consideraciones esenciales:

- Por un lado, para dar una clara idea de la imagen de la ciencia y de la naturaleza que caracterizó el siglo XVIII, y que luego serviría como base para pensar y discutir cómo debe confeccionarse y juzgarse la imagen de la ciencia y de la naturaleza de los siglos XIX y XX (Kragh, 1989, p. 16)¹.
- Por otro lado, para recuperar un conjunto de metáforas de la época que aún hoy son características de la ciencia, principalmente, de cómo debe entenderse el funcionamiento del universo para interpretarlo de una manera adecuada y para intervenir en los procesos de los fenómenos físicos con eficacia.

2. Resumen del cuento y sus principales elementos

El relato está enmarcado en una compilación de novelas cortas y cuentos, organizada en cuatro volúmenes, titulada *Los hermanos Serapion*, y publicada entre 1819 y 1821. El eje vertebrador de la compilación es una serie de conversaciones entre amigos, que se dan en el espacio de varios encuentros a lo largo del tiempo. Allí se comparten 28 relatos, analizados desde los preceptos y conceptos del mártir Serapion (Hoffmann, 2021, p. 839), con el fin de poder enunciar con claridad un principio estético que señale el proceso creativo del humano cuando este intenta generar una armonía entre la naturaleza y su espíritu (Brown, 2013 p. 33)². La historia de *El huésped siniestro* es contada por Ottmar, quien oficia de narrador

¹ Aquí se abre un debate propio de la Historia de la Ciencia, en cuya disciplina se reconocen dos corrientes historiográficas de cómo se instituyó la ciencia, cómo debe ser estudiada y qué tipo de efectos sobre la realidad pueden esperarse del conocimiento científico. Este debate no puede ser desarrollado aquí, pero una parte significativa del mismo supone una discusión entre una mirada ilustrada de la ciencia y una mirada romántica de la ciencia. La primera entiende la ciencia como una búsqueda y una garantía del progreso, la segunda la entiende como algo atado a su contexto y que opera con valores culturales intransferibles. Para más información remito a Kragh, H. (1989) y Ambrosini, C., Beraldi, G. (2020).

² Para más información sobre el debate de los amigos de la obra que varios intérpretes relacionan estrechamente con los amigos y escritores reales de Hoffmann, pertenecientes al círculo literario y social *Los hermanos Serapion*, remito a Brown, H. (2013).

omnipresente. La trama gira en torno a cuatro personajes: Angélica, hija del coronel de G., el capitán Moritz de R., Margarita de T., y el conde de S., quien también se presenta con otra identidad, el “general de S.”.

El relato está ambientado en Alemania, durante las guerras napoleónicas (1803-1815), estilística y filosóficamente se incorpora en el movimiento romántico (Roca, 2021, p. 7). Está presentada en episodios, conectados entre sí por elipsis de tiempo, y sobre los cuales los protagonistas intervienen con sus diálogos (caracterizados por ser fuertemente emotivos). Para marcar la atmósfera del cuento, al principio los personajes están en la casa del coronel, esperando su regreso bajo una fuerte tormenta y hablan entre sí sobre hechos fantasmagóricos y sobrenaturales. Algunas de las ideas presentadas allí, como lo siniestro de la luz en la oscuridad, el temor a lo extraño, los principios naturales más allá del entendimiento o el rol del inconsciente en la conexión con el universo, serán los componentes ontológicos-narrativos de todo el relato.

El nudo de la trama es el amor que Angélica y Margarita de T. (sirvienta de la familia G.) tienen hacia el capitán Moritz de R., este último sólo le corresponde a Angélica (Hoffmann, 2019, p. 110), pero el coronel de G. ha prometido la mano de su hija a un misterioso y siniestro hombre conocido como conde de S. (p. 126).

La historia se desarrolla cuando el conde de S. se vale de dos situaciones para lograr que Angélica acepte casarse con él: el llamado al frente de batalla del coronel y del capitán (p. 137) y los celos de Margarita de T. ante el amor no correspondido (p. 121). El conde de S. da la falsa noticia de que el capitán murió en una emboscada (p. 140), cuando en realidad sobrevivió a ella, pero fue hecho prisionero en un palacio por un aliado del conde, el Caballero de T. (p. 146). Tanto el conde de S. como el Caballero de T. son integrantes de una Escuela Invisible dedicada a la “ciencia secreta” del mesmerismo (p. 151).

El conde de S. se aprovecha del desasosiego de Angélica y del despecho de Margarita. El conde logra que esta última susurre palabras secretas al oído de la primera cuando duerme, y que deje la puerta de su habitación abierta para manipularla oníricamente con la mirada (p. 140). Margarita escapa el día de las nupcias por su sentimiento de culpa, y por una carta que el conde le dejó confesando que, por el uso de la *ciencia secreta* para controlar a Angélica, consumió su propia vitalidad y pronto morirá (p. 149). Con su muerte, Angélica se “libera del hechizo” (p. 150). Paralelamente, un amigo del capitán lo encuentra en un pueblo cercano. El capitán logró escapar de su cautiverio gracias a un compañero de guerra que lo rescató —aunque luego fallecería en el campo de batalla— y que, casualmente, también conoció al conde, pero como el general de S. Con este alter ego,

y mediante técnicas mesméricas, el conde había logrado que la amada del compañero de guerra lo odiara y dejara (p. 148). Posteriormente, el capitán y su amigo encontrarán a Margarita, les contarán lo sucedido con el conde y con Angélica (p. 153). Enterados ya de todo, se reúne la familia del coronel, el capitán y su amigo.

El epílogo de la historia presenta al capitán casado con Angélica, en una noche de tormenta, tal como empezó el relato, pero ya no con temor a la naturaleza sino con un regocijo ante ella (p. 154).

En esta historia, como se señaló, operan un conjunto de ideas sobre la ciencia y la naturaleza que, a la vez, implican nociones del conocimiento, poder e identidad de los sujetos y los objetos. Tales ideas y nociones serán analizadas a continuación, en dos áreas filosóficas: una ontológica, dedicada a la *naturaleza*, y otra epistémica, dedicada a la *ciencia*.

3. La ontología del “huésped siniestro”, la naturaleza romántica

En la obra de Hoffmann, se muestra la representación romántica de la naturaleza, la cual no puede ser dominada por el conocimiento y la tecnología. Lo natural aparece como una extraña fuerza que estimula a los mecanismos psicobiológicos de los humanos, causándoles desconcierto, temor o extrañeza (Roca, 2021, p. 9). Esta conexión entre los fenómenos naturales (mayormente representados con eventos meteorológicos, p. ej., la lluvia) y la psique humana (mayormente patentizados mediante pasiones intensas, p. ej., el terror), pone en evidencia que todo está conectado misteriosamente, inclusive lo producido por el humano, como si cada elemento no pudiera entenderse sin el *todo*, sin lo original; es decir, hasta los objetos de la técnica (p. ej., tetera, chimenea, trompeta, etc.) generan la sensación ominosa de la naturaleza incontrolable de la que irremediablemente provienen (p. ej., tormenta, vendaval, maremoto, etc.):

¿Acaso no podemos sentir el mismo pavor, oyendo el sordo tronar de la tormenta, el ruido del granizo al caer, los gemidos y el ulular del viento? ¡Vaya! Dedicemos alguna atención a la loca música y a las mil espantosas voces que brotan de esta chimenea o a la *cancioncilla fantasmal que comienza a cantar la tetera* (Hoffmann, 2019, p. 109. Cursivas agregadas).

Esta sensación de lo *ominoso*, es decir, de lo abominable y que produce aborrecimiento, en realidad es la forma que tiene el humano para hacer consciente de que está experimentando la cercanía con lo *numinoso*, i. e., aquella energía que no puede ser indagada por la razón, revestida con un carácter sagrado, es la fuerza directa y sin mediación del universo, es

la manifestación de lo que es absolutamente divino y absolutamente otro (Cardero, 2010, p. 3). Lo ominoso, entonces, es un sentimiento ante lo que es exterior y seductor, ante aquello que asombra y aterriza al mismo tiempo. Esta sensación, paradójicamente, no deja de mostrarse como una categoría del pensamiento y de la percepción del universo, pues se presenta como algo consciente e identificable³.

Este juego de seducción y terror proviene del conocimiento de que, lo que ha hecho posible que esto real exista también puede hacer que deje de existir. Es la intuición de que existe una fractura entre el universo y el caos, entre lo natural y lo artificial; y el humano toma profundo entendimiento de ello cuando se revelan las fuerzas ilimitadas de la naturaleza (p. 2). Para fortalecer tal imagen, Hoffmann se vale de dos obras sobre la condición indómita e inclasificable de la naturaleza y, por extensión, de lo que realmente sería el humano; lo cual funciona, a su vez, para señalar el límite analítico de la propia ciencia moderna.

La primera obra, *Regno di Pianto* [Reino del llanto], es mencionada simplemente en una cita en italiano tras el miedo de Margarita por la tormenta y las historias de fantasmas contadas por los protagonistas (Hoffmann, 2019, p. 111). Esta frase podría provenir de un poema de Giovanni Lotti de 1688, donde se realiza el mismo paralelismo que en el relato de Hoffmann. En el poema se habla del amor perdido y su afinidad con la consciencia de la muerte. Esto es así porque “morir” y “perder el amor” son dos formas de mostrar los límites humanos para con el mundo que lo rodea, y sobre el cual habrá que rendirse, pues no habría manera de evitarlo o de dominarlo:

[...] *Tombe, parlate voi. Anch'essa parlerà e quando meno se 'la crede di sotto a cupo avello farà publica fede, che alfin ciò ch'è più bello in tenebre sen va; anch'essa parlerà [...]* [Tumbas, hablas tú. Ella también hablará y cuando menos lo creas bajo un sepulcro lúgubre hará pública la fe, que al menos lo más hermoso en la oscuridad se va, y también hablará] (Lotti, 2017. Traducción propia).

Antes de continuar con el análisis en sí, es necesario abrir un paréntesis y dar cuenta de los elementos que llevan a relacionar el poema con el relato,

³ Aquí se abre una línea de interpretación literaria, dentro de la tradición psicoanalítica freudiana, en donde el propio Freud analiza el concepto de lo “siniestro” en Hoffmann en particular –pero, también, en la mirada romántica en general– en un artículo titulado “Lo Siniestro”, publicado en 1919. Allí se habla de la relación entre lo siniestro, el pavor y la experiencia de la divinidad aniquiladora. La interpretación freudiana toma al terror ante lo siniestro como una experiencia de pérdida del “yo”. Para más información sobre la cuestión de lo siniestro en el romanticismo y en el psicoanálisis, remito a Molpeceres Arnáiz, S. (2020) y a Olañate, J. J. (2008).

y a relacionar la fractura humana con la fractura de la naturaleza. Aunque parezca arbitrario, la frase “Regno di Pianto” es demasiado específica como para considerarla como parte del lenguaje de la ópera italiana de la época. Según el *Archivio della Cantata Italiana*, la única obra que utiliza específicamente esta frase es la mencionada de Giovanni Lotti⁴. A su vez, en los estudios sobre la poesía y la cantata del s. XVII, esta frase aparece refiriendo solamente a Giovanni Lotti. Ahora, si bien esta frase aparece también en otra obra italiana, el sentido que se le da es contrario al de Lotti y al de Hoffman. La otra obra a la que se puede aludir es la ópera “Santidad en las ermitas, o verdaderas. El S. Bruno Certosino” de 1748, de Scipione Careri. En ella se relata la vida del santo Certosino, que vivió en el s. XI, y la oración aparece como parte de un soneto: “[...] *Spero al regno di pianto. Colle mie forze invitte. Portar memorie alla mia fronie aferite [...]*” [Espero al reinado del llanto. Con mis fuerzas invencibles. Trae recuerdos a mis fondrías favoritas] (Careri, 1748. p. 114. Traducción propia).

En términos cronológicos, la ópera de Certosino es más próxima al relato de Hoffmann que el poema de Lotti, pero en términos conceptuales –y en el uso metafórico que tiene la frase– es más cercano Hoffmann a Lotti. En la ópera, la frase “Regno di Pianto” es una metáfora del esfuerzo sobrehumano que realiza Certosino para construir las iglesias en las que pueda funcionar –sin ningún tipo de persecución– la “Orden de los Cartujos” a la que pertenece (p. 5). En el poema, el sentido de la frase “Regno di Pianto” es mostrar la tensión y cercanía que existe entre dos situaciones existenciales que experimenta el humano: el amor y la muerte, y cómo sobre estas situaciones se generan poderosos sentimientos, como el deseo de amar o el temor a la muerte.

Dicho lo anterior, se puede seguir con la obra que Hoffmann toma para reflexionar sobre la condición indómita e inclasificable de la naturaleza. Esta segunda obra es referida explícitamente: *Puntos de vista sobre la cara oscura de la Ciencia de la Naturaleza* de G. H. Schubert (Hoffmann, 2019, p. 107). En ella se desarrolla un análisis de la representación de la naturaleza por parte de la ciencia actual dominante –lo que hoy denominaríamos “ciencia moderna”–, y cómo su forma intervencionista, mecanicista y analítica sólo produce ignorancia y pérdida de las conexiones íntimas que tiene la vida entre sí y las fuerzas naturales que la posibilitan, las cuales irían desde los modos biológicos de vivir, hasta las lenguas y culturas que se han creado (Schubert, 2008).

El elemento principal que se toma de la obra mencionada es la tesis “mesmérica” o del “magnetismo animal”, según la cual los problemas de salud (psíquicos o físicos) pueden curarse accediendo a lo onírico (Carrasco-Conde, 2016, p. 159), es decir, escapando de la mirada racional y alcanzando la

⁴ Para este dato en específico remito a Amendola, N. (2017)

dimensión oscura, anónima u oculta de lo humano –aquel punto de conexión con lo primordial o auténtico de la existencia–, mediante ciertas técnicas que permiten transformar la conducta del individuo, orientada por lo racional y lo social, a un entendimiento corporal de la intimidad ontológica que hay entre la existencia de uno y la existencia del universo: “[...] las maravillosas propiedades aumentan diariamente con la magnetización prolongada, los *accidentes nerviosos desaparecen* y el magnetismo a menudo hace lo que ningún otro remedio podría hacer” (Schubert, 2008, p. 330. Traducción propia. Cursivas agregadas).

Cabe mencionar que, consistente con el relato de Hoffmann, donde lo femenino es un objeto débil y deseante, Schubert aclara que esta técnica tiene mayor eficacia en mujeres y aún más si son jóvenes (p. 315). Por el tema que preocupa a este trabajo, no puede desarrollarse aquí el problema del género, la literatura y la ciencia, aunque sí cabe hacer las menciones siguientes. Si bien las miradas del conocimiento científico del romanticismo y la modernidad ilustrada son opuestas (p. ej., luz vs. oscuridad, dominio vs. fuerza.), en ambas la idea de lo femenino está subordinada a la idea de lo masculino:

- En la perspectiva moderna lo masculino es el modelo de conocimiento, pues ejemplifica lo racional por sobre lo emocional femenino (Roca, 2007, p. 4).
- En la perspectiva romántica lo masculino es el modelo de la conexión con el orden original, pues ejemplifica la identidad y la costumbre por sobre el caos y desorden femenino (Amorós, 2000, p. 47).

Lo que se quiere señalar es que en ambas perspectivas de conocimiento y de naturaleza se asumen roles sobre la mujer que priman en lo subordinante o en lo pasivo. Si bien es cierto que se pueden encontrar en las ideas de la modernidad y del romanticismo, elementos y conceptos que permitirán a los movimientos feministas obtener argumentos y herramientas críticas eficaces para la lucha de sus derechos como, también, se pueden identificar un gran número de pensadoras dentro de ambas tradiciones que han dado aportes significativos –tanto a la ciencia como el arte–, tampoco deja de ser cierto que tales argumentos y aportes históricamente fueron considerados como propuestas de las “hijas no queridas”, usando aquí la expresión de Celia Amorós (2000, p. 23). Porque, si bien las feministas ilustradas y románticas seguían los preceptos de las tradiciones de las que formaban parte, se consideraban como más radicales de lo que social y culturalmente era aceptado en la época⁵. Es decir, la modernidad y el romanticismo tenían perspectivas útiles para pensar en cuestiones de

⁵ Recomiendo para este tema el texto de Pilar Errázuriz Vidal (2012).

la autonomía y la emancipación de los sujetos de derechos, pero también estaban atravesadas por sesgos sexistas y prejuicios misóginos, los cuales terminaban por limitar al horizonte de acciones posibles de las mujeres (Bonilla, 2010, p. 192).

La cuestión del límite posible de acciones se evidencia en el propio relato de *El huésped siniestro*, allí se presentan dos personajes femeninos fuertes: el de Angélica, que encarna el bien, y el de Margarita, que encarna el mal pero, a la vez, y correspondiente a las expectativas de la época hacia los roles de la mujer, están posicionados en estereotipos subordinados y dependientes a las acciones masculinas: Angélica es la *mujer frágil* y Margarita es la *mujer fatal* (Oser, 1999, p. 13).

Continuando con la cuestión de las identidades de los sujetos que conocen a la realidad, y su relación con la ominosidad de la naturaleza, cabe señalar que esta no se agota en una idea de exterioridad que influye en todos los cuerpos y que, según su género o edad, poseen más o menos resistencia a su carácter terrorífico y universal, pues la idea romántica de conexión “humano con naturaleza” también está suponiendo una cuestión sobre quiénes son las personas cognoscentes. En la ontología romántica, se comprende que en la naturaleza humana yace una incapacidad constitutiva de discernir entre lo que es real y lo que es imaginario, entre la vigilia y el sueño, entre la consciencia y la locura (Martín, 2006, p. 45). Es decir, no sólo se postula que existe un *movimiento externo* de la naturaleza por querer reunir (o reconciliar) a todo lo existente —lo acepte o no, sea consciente o no, intente resistirse o no— sino que, paralelamente, opera un *movimiento interno* en el humano que lo empuja hacia a fuera y, en este proceso, lo vuelve hipersensible, impresionable, de fácil estimulación, que ora lo motiva con afán a cumplir sus metas y objetivos sin pensar en las consecuencias o circunstancias, y que ora lo paraliza tan fuertemente que lo deja atrofiado psíquicamente, mayormente, expresando ociosidad o melancolía intensa.

En la obra de Hoffmann esto se representa claramente al inicio de la historia cuando, en medio de una tormenta nocturna, y a la espera del regreso del coronel de G., los personajes cuentan historias de fantasmas y de eventos sobrenaturales. Allí, Angélica conversa con un amigo de la familia sobre por qué les interesa tanto este tipo de historias:

—[...] También a mí me ocurre que a veces, en medio del sueño, despierto súbitamente, sobrecogida por un miedo indecible, como si me hubiera sucedido algo aterrador. Y, sin embargo, no tengo ni la menor idea del motivo ni el menor recuerdo de aquel sueño, más bien me parece como si despertase de un estado inconsciente y casi mortal.

—Yo también conozco ese estado —añadió [...]—. Quizá tenga relación con ese poder de las extrañas influencias psíquicas a las que nos entregamos involuntariamente. Lo mismo que los sonámbulos no se acuerdan de su estado de sonambulismo, *quizá esa espantosa angustia sea como una especie de resonancia de aquel poderoso encanto, cuyo origen nos es desconocido [...]* (Hoffmann, 2019, p. 113. Cursivas agregadas).

Ahora bien, para la perspectiva romántica, lo que conduce al efecto numinoso de la naturaleza en el relato, i. e., lo que muestra definitivamente los aspectos incomprensibles y extraños del universo es la experiencia de la duplicidad de la realidad. La cuestión del doble posee una extensa tradición de pensamiento filosófico, literario, artístico y científico que va más allá de los debates del s. XVII (Rosset, 1993, p. 22). Pero, en las perspectivas románticas e idealistas, como las modernas e ilustradas, se da una dimensión nueva sobre el doble. Mientras que la ciencia moderna proponía la tesis de la homogeneidad de la realidad, donde todos los eventos naturales de la Tierra repiten o duplican los mismos mecanismos que los eventos naturales del resto del universo (Wilson, 2008, p. 52), la ciencia romántica propondrá la tesis de la heterogeneidad de la realidad, donde cada evento posible en la Tierra posee o implica otro evento antagónico, alternativo o incompatible en el universo (Berlín, 2000, pp. 75-76). Mientras que el doble moderno conlleva a una familiaridad con todo lo que sucede en el cosmos, el doble romántico conlleva a un extrañamiento con todo lo que sucede en el cosmos.

Este postulado de la duplicidad romántica será tomado como un recurso para mostrar cómo es la relación entre los personajes y la naturaleza en el relato. En Hoffmann esto funciona del siguiente modo: los protagonistas encuentran los sonidos de la naturaleza un *eco ontológico*, un aviso de que, tras lo percibido y clasificado, aún existe lo imperceptible e inclasificable. Por ejemplo, el sonido de la tormenta revela una presencia que está por llegar, a la vez que denota una distancia entre lo que sería terrible y pavoroso y lo que sería humano y cotidiano; una distancia que cada vez más se va acortando según el ruido se vuelve más nítido y audible, al punto que termina por interrumpir a los relatos (que, cabe mencionar, están ejemplificando el discurso racional-cognitivo humano) y que termina por reconducir al relato, al marco narrativo. Esto es claro cuando el conde S. entra a la casa:

Entonces, el general y yo oímos un potente golpe... Y en el momento en que [...] el narrador, decía estas palabras, se abrió la puerta de la

sala donde estaban con un estrépito terrible. [...] Entró un hombre vestido de negro de la cabeza a los pies, el semblante pálido y la mirada seria y muy fija (p. 118).

Esta repetición auditiva, esta relación “tormenta-huésped” entre el tronar de las nubes y el llamar a la puerta, no supone captar de forma más atenta la realidad sino, más bien, aquello que vuelve (trueno-puerta), lo que es reiterativo, está generando una atmósfera siniestra y tenebrosa, en la que uno duda de sus propias seguridades y se predispone a concebir lo ambiguo como una amenaza a la propia integridad. Sólo desde estos datos ontológicos, la experiencia de la numinosidad del universo, la tensión y fragmentación del humano entre fuerzas internas y externas (que lo han fijado en un tiempo y lugar que es controlado por una naturaleza terrible), y los primeros datos cognitivos que puede captar la limitada razón humana —en términos de repetición o reiteración—, puede ofrecerse la base intelectual de por qué el terror y el miedo —en estas historias y anécdotas contadas— incluyen a los fantasmas, a los aparecidos o a las sombras.

En la cosmovisión romántica el humano sabe que hay algo que lo dobla, i. e., nada en él es simplemente una identidad clara y directa sino que, de alguna manera enigmática, ha sido “duplicado”, “replicado”, “repetido”, en dos realidades. Estas realidades son homomórficas en sus atributos esenciales, coexistiendo en el mismo plano ontológico, pero tienen fuerzas y manifestaciones distintas, heterogéneas: en los sujetos racionales y emocionales es su finitud y fragilidad, en la naturaleza imponente e intempestiva es su infinitud y absolutez. Esto queda mucho más claro, y específico cuando el capitán Moritz de R. narra una experiencia de guerra, en cuyo relato hace hincapié tanto en la repetición auditiva ya señalada, como en la consciencia de los límites humanos ante el carácter ilimitado de la naturaleza, principalmente, con el rol de la muerte como evidencia de la tensión ontológica:

Apenas los primeros rayos del amanecer despejaron las densas tinieblas, me incorporé para ver quién de los tendidos estaba herido o agonizando. Era una noche tranquila; solo, suavemente, comenzaba a dejarse sentir un vientecillo matinal que agitaba el follaje. Por segunda vez oí un largo gemido que atravesó el aire, como si resonase desde la lejanía. Parecía como si los espíritus de los caídos en el campo de batalla se incorporasen y gritaran su dolor hacia la amplia bóveda celeste. Sentí que temblaba y me sobrecogió un terror profundo e indecible. *¡Los gemidos que había oído proferir a gargantas humanas no eran nada en comparación con estos sonidos desgarradores!* (p. 108. Cursivas agregadas).

4. La epistemología del “huésped siniestro”, la ciencia romántica

Antes de iniciar este apartado es necesario detenerse en un supuesto que se ha estado utilizando a lo largo del análisis pero que, ya en este punto, debe explicitarse adecuadamente. Es la tesis de la “ciencia romántica” y del “programa científico del romanticismo”. Por un lado, los estudios tradicionales del romanticismo han señalado que, mientras que la perspectiva moderna ilustrada se abocó por instituir a la “ciencia” como el triunfo de la razón humana sobre la naturaleza, la perspectiva romántica idealista se esforzó por señalar la existencia de fenómenos ocultos que debían ser estudiados por “saberes ocultos” (Berlín, 2000, p. 75). La mayoría de estos estudios han señalado que esta mirada era un modo de promover nociones esotéricas, religiosas u oscurantistas (Gode-Von, 1947, p. 131; Ordoñez, 2003, p. 82). Pero, por otro lado, en las últimas décadas, se está dando lugar a la interpretación de que existió un proyecto científico romántico propiamente dicho, iniciado como una respuesta a la defensa acrítica de la razón humana —considerada herramienta de comprensión del universo— (De Sousa, 2018, p. 108) y una crítica a la separación del saber objetivo con el saber subjetivo —considerado el criterio epistémico de lo verdadero y de lo falso— (Haraway, 1995, p. 345). Autores como Schelling, Wright de Durham, Lambert, Mesmer, Novalis, Orsted, entre otros, son ejemplos de pensadores de corte romántico (Ordoñez, 2003, p. 83.), que ofrecieron una postura científica alternativa de la ciencia moderna, donde reivindicaban dos grupos de grandes tesis:

- Metodológicas científicas: por un lado, la necesidad de la diversidad o pluralidad de perspectivas investigativas a los objetos naturales de estudio (Steinle, 2003, p. 222) y, por otro lado, la necesidad de incorporar herramientas analíticas no mecanicistas, como la intuición, la poesía o las emociones (Sepper, 2003 p. 113).
- De relaciones entre lo cognitivo y lo ontológico: por un lado, el reconocimiento de que la naturaleza no debe asumirse gratuitamente como correlativa a la razón humana —con el corolario de que la organización de saberes no supone una copia de los órdenes de la realidad— y, por otro lado, la hipótesis de que la relación entre los elementos del universo no es similar al de una gran máquina de relojería sino, más bien, es similar a un organismo vivo (Roca, 2021, p. 7).

Mientras que la ciencia moderna se orientó al estudio de los fenómenos físicos, la ciencia romántica estaba preocupada por los estudios de los fenómenos biológicos (Garnica, 2019, p. 62), pues comprendían que el

macro objeto de conocimiento de la ciencia, es decir, la realidad en su plenitud, es un objeto de conocimiento activo, en completo movimiento, con rasgos principalmente orgánicos, que requiere, por lo tanto, estudios sobre su génesis, sus procesos, sus actividades (Fox, 1996, p. 262). Esto daba lugar a producir otro tipo de interrogantes, quizás las más características son las que relacionan a los objetos con la creatividad y el ingenio, p. ej., la interrogante de si la creación de objetos materiales supone un proceso similar a la creación literaria (p. 261), en donde se comprende que no hay una respuesta causa-efecto, o un medio crudamente mecánico, sino una emergencia de partes, sentidos o acciones dentro de un proceso mayor (p. 263).

De este modo, contrario a la tendencia de la ciencia moderna, el pensamiento romántico sobre el conocimiento científico comprendió que las metáforas no eran sólo un componente poético o artístico (Ley, 1986, p. 1) sino que, más bien, tenían la capacidad de señalar verdades sobre el mundo que, de otro modo, no podrían ser captadas. Esta lectura romántica estaba inspirada en los trabajos sobre el discurso y la retórica de Baltasar Gracián (Romero, 2011, p. 63), Emmanuele Tesaurò (Molina y Chiuminatto, 2004, p. 29) y Chesneau Dumarsais (Sánchez, 2019, p. 86) quienes, más allá de sus posturas filosóficas diferentes, ofrecían una relación entre la creatividad, el ingenio y la nomenclatura que, a su modo de ver, solo podía ser satisfecha por las metáforas. Es decir, las metáforas crean nombres para aspectos nuevos de la realidad mediante la inauguración de relaciones e identidades. Según estos pensadores, la evidencia de su tesis estaría en los propios tratados de retórica clásica, pues una parte relevante de estos textos estaba constituida por las traducciones de obras, trabajos, biografías, etc. entre un idioma extranjero y el propio y al hacerlo se encontraban con conceptos, términos o nociones que no tenían una traducción literal en su propio idioma, obligándolos a construir metáforas para denotar los sentidos que buscaban preservar. Esta evidencia no era especulativa porque era una práctica aceptada por los propios retóricos clásicos, como Cicerón en *Del Orador* o Mateo de Vendôme en su *Ars Versificatoria* (Faral, 1958; Vázquez, 2010).

Esta lectura de la creatividad metafórica, más relacionada con el ingenio humano que con el conocimiento del mundo, será sintetizada en 1725 por Giambattista Vico en su *Scienza Nova*, aunque la obra se centra en construir una serie de máximas que permitan dar un fundamento claro a los derechos y posibilidades humanas, con un corte teológico cívico (Vico, 2012, p. 82), que le da un lugar central y creador del humano sobre su propio devenir histórico; lo que interesa aquí es cómo, en su esfuerzo de separar el aspecto natural del aspecto social de los estudios científicos (Frausto Gatica, 2016, p. 74), termina por presentar una imagen del inge-

nio creador humano, que da un lugar preponderante a la metáfora, y de cómo ésta reproduce las acciones creadoras de la naturaleza. Vico da una caracterización de la metáfora en relación con la naturaleza, cercana a los usos retóricos de Hoffman, para hablar del poder de la naturaleza y cómo podemos conocerlo.

Para que sea claro lo anterior, a continuación se presenta la idea de conocimiento y metáfora de Vico, en relación con los modos en que se comunica la naturaleza, junto con una reflexión realizada en el propio cuento de Hoffmann sobre la cercanía simbólica entre los sonidos humanos y los sonidos de la propia naturaleza:

Con esta Metáfora, primera en ser concebida por mente humana civil, y más sublime que cuantas fueron formadas: que el Mundo y toda la naturaleza es un vasto cuerpo inteligente, que habla con palabras reales, y con *tales voces extraordinarias avisa a los hombres cosas en que, con aumentos de religión, quiere ser entendido [...]* (Vico, 2012, p. 118. *Cursivas agregadas*).

Estas voces de la Naturaleza se dejan oír en las noches calladas con sonidos semejantes a voces humanas quejumbrosas, que ora parecen venir de muy lejos, ora resonar próximas (Hoffmann, 2019, p. 108. *Cursivas agregadas*).

Ahora bien, aunque la ciencia moderna y la ciencia del romanticismo apelaron a “metáforas” para defender sus posturas, por un lado, las funciones que le adjudicaron fueron distintas y, por otro lado, las funciones cognitivas que le reconocieron tuvieron perspectivas opuestas. Mientras que la ciencia moderna mayormente apeló a las *metáforas mecanicistas* para poder entender los fenómenos naturales como procesos organizados, objetivos y posibles de manipulación técnica (Shapin, 1996, p. 31), por el contrario, la ciencia romántica apeló a las *metáforas emotivas* para poder entender los fenómenos naturales como procesos que no se agotan en lo racional, que ocurren de forma paradójica, y completamente desproporcionados ante los límites sensitivos, psíquicos o intelectuales que puedan plantear los humanos al universo (Roca, 2021, p. 14). En la obra de Hoffmann esta postura es obvia cuando se habla de la reticencia de la naturaleza ante el intento de la ciencia moderna por develar sus secretos, y también en la forma en que expulsa a quienes creen que la ciencia es suficiente para dominarla. Por ejemplo, es patente en la carta que el conde de S. le da a Margarita a modo de advertencia: “La Naturaleza, esta madre cruel, contraría a sus hijos desnaturalizados, *arroja de sí a los espías curiosos* que tratan de levantar su velo y les

lanza un juguete brillante, tan atractivo que dirigen su fuerza destructiva contra ellos mismos” (Hoffmann, 2019, p. 150. *Cursivas agregadas*).

Esta tensión entre metáforas es, en realidad, una tensión cognitiva, pues ambas implican condiciones de posibilidad de interpretación y esquematización del mundo. Dicho de un modo más preciso, apelan y supone la existencia de metáforas con cargas cognitivas. En consonancia con esta lectura, se puede realizar una recuperación sobre qué funciones gnoseológicas habrían de realizar las metáforas en general. Cabe aclarar que lectura no es gratuita, sino que está interpelada por múltiples estudios de Lingüística Cognitiva, Psicología Cognitiva, Neurociencias y Filosofía de la Mente, actualmente vigentes⁶. En este punto señalaremos tres funciones identificadas en los estudios contemporáneos que nos servirán para continuar con la relación entre ciencia moderna y ciencia romántica desde las metáforas utilizadas en el relato de Hoffmann. Podemos identificar tres funciones cognitivas en las metáforas:

- *Función estructurante del mundo* (Kövecses, 2010, p. 37. *Cursivas agregadas*). Aquellas metáforas que permiten a los hablantes comprender un objeto A por medio de la estructura B, como sea el “paso del tiempo es el movimiento”, o recuperando una metáfora del relato en cuestión: “la naturaleza es una madre cruel” (Hoffmann, 2019, p. 150).
- *Función fundante del mundo* (Kövecses, 2010, p. 38. *Cursivas agregadas*). Aquellas metáforas que ofrecen una sustancia o un contenedor para el cúmulo de las experiencias subjetivas, pudiendo ser la “naturaleza”, el “mundo espiritual”, “magnetismo animal”, o recuperando una metáfora del relato: “fuerza espiritual” (Hoffmann, 2019, p. 151).
- *Función orientacional del mundo* (p. 40. *Cursivas agregadas*). Aquellas que posibilitan ubicarse en una coordenada específica en el mundo para darle sentido a las acciones emprendidas, tal como el “frente de batalla”, “lecho nupcial”, o aquella metáfora del relato que señala el final del conde de S.: “árbol maravilloso” (Hoffmann, 2019, p. 152).

Lo que quiere señalarse es que, en el relato de Hoffmann, se presenta un conflicto de metáforas cognitivas a partir de dos sistemas de esquematización de lo que puede percibirse, conocerse y/o divulgarse. El relato ha colocado, en su historia de manipulación, ciencia secreta y control de las voluntades, una disputa epistémica —vigente en la época en la que fue escrito— entre dos sistemas de implicación cognitiva. Dicho de una forma

⁶ Para más información remito a Minervino, R. (2010).

más sencilla, las metáforas que entraron en juego en el relato de Hoffmann son dos tipos de metáforas sobre lo que puede ser denotado y sobre lo que puede enunciar la comunidad cognitiva (Roca, 2007, p. 2) a saber, por un lado estarían las metáforas de la ciencia moderna, coherentes con la idea de “ver es entender” (Lakoff, Johnson, M., 2009, p. 87); por otro lado, estarían las metáforas de la ciencia romántica, coherentes con la idea de “sentir es entender”. Un buen ejemplo de este tipo de metáforas, es el relato de la batalla, donde se entiende cómo esta concluyó no por evidencia visual sino por un sentimiento sobrenatural, terrorífico y pavoroso: “Los españoles, inclinados a lo maravilloso, creían escuchar las poderosas voces de los espíritus sobrenaturales, que eran anuncio de algo tremendo que iba a suceder. Encontraron confirmada su creencia cuando, al día siguiente, *la batalla retumbó terrorífica*” (Hoffmann, 2019, p. 108. Cursivas agregadas).

En esta manera de entender a la carga cognitiva de las metáforas, se está suponiendo la ontología romántica desarrollada en la sección anterior, donde se apela a la existencia de algo invisible que domina a la conducta de los sujetos y a los procesos de los objetos, reforzando el postulado del isomorfismo que define a todos los eventos de la realidad. Presentándose el siguiente doble juego, la manera en *cómo se dan los eventos de la naturaleza* (p. ej., la biografía de los individuos o los fenómenos meteorológicos) supone una tensión ontológica original de fuerzas cósmicas, y la manera en *cómo se dan los eventos cognitivos* (p. ej., la constitución de una disciplina científica o el desarrollo del sentido común) supone una tensión psíquica-emotiva original de fuerzas existenciales.

Estas tensiones no pueden resolverse con un simple pensamiento de cálculo debido a que lo incomprendible, pero necesario ontológica-epistémicamente, quedaría afuera. Se hace necesaria una manera alternativa de expresar lo real, lo que lleva a postular otras maneras de conocer y de enunciar al mundo. Allí el valor de lo metafórico, pero también allí la crítica de la ciencia moderna. Esto da mayor claridad a la caracterización que realiza Hoffmann, en el relato, del arte mágico del conde: “Tengo la certeza de que se ha valido de toda clase de armas secretas para ejercer un efecto psíquico en los caracteres y que esto lo lograba gracias a una fuerza especial que le había concedido la Naturaleza” (Hoffmann, 2019, p. 152).

En este punto, cabe señalar que las metáforas cognitivas mencionadas inicialmente, “ver es entender” y “sentir es entender”, terminan siendo partes constitutivas de dos maneras de hacer ciencia. No fueron algo que se agotó en el siglo XVIII, sino que puede rastrearse, al menos, hasta el siglo XX. Fox Keller explica que durante la revolución biológica de principios de la década de 1920 aún operaban las extensiones de las metáforas modernas mecanicistas e ilustradas (2000, p. 111) pero que, para la década de

1970, se dieron cambios en el concepto de información y de genética, que llevaron a la aplicación de las metáforas de carácter holístico, energético y organicista (p. 110). En sentidos muy cercanos a la tensión a los modernos y románticos, quizás, para que se ilustre este dato, la reformulación de la metáfora básica en términos de “ver en el microscopio es entender” y “sentir bioquímicamente es entender” sean suficientes para mostrar el punto de que las metáforas son relevantes para entender qué imagen de ciencia se está defendiendo y qué tipo de realidad posible se está postulando.

Pero si lo anterior peca de insuficiente, el autor de este texto interpreta que este uso de metáforas de 1970 tiene una cercanía con el sentido figurativo del pensamiento romántico, i. e., son consistentes con las nociones que hacen posible a la cosmovisión de la ciencia romántica pues, para esta perspectiva literaria y epistémica, no se puede reducir todo a *estados* y *engranajes*, no todo puede ser iluminado para comprenderlo. Aquí, lo natural impone una conexión de todo-parte que debe respetarse, y esto sirve para comprender las propias y necesarias limitaciones. Como la reflexión dada al inicio del relato:

Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en íntima unión con toda la Naturaleza [...]. Hablo de esas voces extrañas de los espíritus, pues si no, ¿cómo se explica que todos los sonidos de la Naturaleza, cuyo origen conocemos de sobra, puedan parecer gemidos quejumbrosos y llenar nuestro pecho del más profundo terror? (Hoffmann, 2019, p. 107. Cursivas agregadas).

Para cerrar este punto y sección (y dar un tercer apoyo argumental a la cuestión cognitiva de las metáforas), se mencionará que los elementos científicos e intelectuales que presenta Hoffmann en su relato, *El huésped siniestro* están mostrando un nuevo carácter, pues no son simples recursos estilísticos y narrativos para constituir la plausibilidad de los fenómenos terroríficos, sino que suponen un compromiso epistemológico con las relaciones entre lo humano y la naturaleza. Se están planteando cuáles son efectivamente las capacidades de conocimiento de los sujetos y, más importante, cuáles son las herramientas más efectivas para conocer al universo, comprendiendo que en el mismo opera tensión ontológica ineludible. Se concluye que es requisito epistémico el utilizar tropos, o elementos figurativos, por lo menos metafóricos, para denotar que *lo real no es lo literal, sino que es lo ambiguo y paradójico*. De allí que la “ciencia” en el romanticismo implique elementos, condiciones y posibilidades esotéricas, místicas o cuasi-mágicas, debido a que atraviesan lo racional para posarse en lo irracional, lo emocional y lo intuitivo. Esto es señalado varias

veces en el cuento. A continuación se colocan las que, a juicio del autor del artículo, son las más explícitas:

“[...] referencia Schubert en sus «Consideraciones de los aspectos nocturnos de la ciencia de la Naturaleza»” (p. 107).

“[...] es como si la voz de un espíritu que presintiera todo os hubiese dicho la verdad” (p. 148).

“Toda mi ciencia nada puede frente a ese negro destino que va a vencerme, cuando ya estaba en la cima” (p. 150).

“¡Margarita! Os he iniciado en secretos que aniquilarían a cualquier ser vulgar que intentase saberlos” (p. 150).

“[...] podría referiros muchas cosas de esa ciencia, que no me es desconocida, pero cuyo nombre no puedo decir por temor a no ser comprendido...” (p. 152).

“No quiero saber nada más de ese reino desconocido, donde habitan el espanto y el terror [...]” (p. 153).

Conclusiones

La idea del relato *El huésped siniestro* no es simplemente la de presentar una historia de amor, donde se da una prueba vital entre dos seres queridos. Eso sería hacer una lectura superficial de la obra. Sino que, más bien, ofrece una macro-metáfora sobre cómo Hoffmann —y por extensión muchos de los pensadores románticos— comprendía la relación entre los sujetos cognitivos (es decir, los propios humanos) con su objeto de conocimiento (los fenómenos naturales) y las posibilidades que otorgaba dicha relación.

Funciona una intuición de que, la ciencia moderna y el pensamiento ilustrado, al reducir la naturaleza a un objeto despersonalizado, han dejado de lado aristas y dimensiones que le son propias a la realidad. Como sea su íntima conexión con el propio sujeto que la estudia pues, al final y al cabo, se es parte del universo que se quiere comprender. Pero este “dejar de lado” no es simplemente una ignorancia que no tiene efectos sino, para la ciencia romántica, tiene peligrosas consecuencias, debido a que la naturaleza al ser la fuerza creadora de los sujetos cognoscentes también puede ser la fuerza que los destruya. Luego, la idea de un “huésped siniestro” toma otro matiz, ya que todo conocimiento científico tiene dentro de sí un agregado oculto, una oscuridad ponzoñosa, un elemento de retroceso que colabora con la destrucción, la pérdida y la incompetencia del humano.

El relato *El huésped siniestro* es una historia que intenta mostrar que se puede pensar una manera diferente de entender lo que existe, que hay lugar para una ontología “otra” y, por tanto, se puede constituir un cono-

cimiento científico alternativo, esto es, también hay lugar para una epistemología “otra”. Esto parecería, a simple vista, cuestiones propias de los procesos de institucionalización de la ciencia, resuelto en la actualidad, pero son problemáticas que al día de hoy la Filosofía de la Ciencia se está ocupando. Se está pensando aquí, por ejemplo, en las Epistemologías del Sur, las Epistemologías Naturalizadas o las Epistemologías Feministas.

Finalmente, si algo puede ser rescatado de las metáforas sobre el conocimiento y la realidad que aparecen en *El huésped siniestro*, es que se ha dado una advertencia específica: ni la ontología moderna ni la ontología romántica y, por consiguiente, ni la epistemología ilustrada ni la epistemología sensitiva están exentas de la ignorancia y el peligro, una destruye a la naturaleza por querer dominarla y la otra destruye al sujeto por querer comprenderla.

Referencias bibliográficas

- Abalia, A. (2013). *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Amendola, N. (2017). *La poesia di Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti e Lelio Orsini nella cantata da camera del XVII secolo* [La poesía de Giovanni Pietro Monesio, Giovanni Lotti y Lelio Orsini en la cantata de cámara del siglo XVII]. Roma: Università degli Studi di Roma Tor Vergata.
- Amorós, C. (Ed.). (2000). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Berlín, I. (2000). *Las raíces del romanticismo. Conferencias A. W. Mello en Bellas Artes, 1965*. Madrid: Taurus.
- Bonilla, G. (2010). Teoría feminista, ilustración y modernidad: notas para un debate. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (11), pp. 191-214.
- Bridgwater, P. (2013). *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective* [La novela gótica alemana en perspectiva anglo-alemana]. UK: Rodopi.
- Brown, H. (2013). *E. T. A. Hoffmann and the Serapiontic Principle. Critique and Creativity* [E.T.A. Hoffmann y el Principio Serapióntico. Crítica y creatividad]. Oxford: Boydell & Brewer.
- Cardero, J. (2010) Signos, dioses y muertos: una dinámica de lo sagrado, en *A Parte Rei: Revista Filosófica*, (72). Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/cardero72.pdf>
- Careri, S. (1748). *La santita negli eremi o vero. Il S. Bruno Certosino* [Santidad en las ermitas, o verdaderas. El S. Bruno Certosino]. Malta: Licenza Superiori del Gran Priorato di Capua. Commenda della Sacra Religione di Malta.
- Carrasco-Conde, A. (2016) F.W.J. Schelling, G.H. Schubert y la cara nocturna (y somnolienta) de la conciencia. *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 1(35), pp. 157-173.
- De Sousa, B. (2018). No disparen al utopista, en *Construyendo a las Epistemologías del Sur. Vol. I*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 73-143.
- Errázuriz, P. (2012). *Misoginia romántica. Psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Faral, E. (1958). *Les arts poétiques du XIIème et du XIII siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age* [Las artes poéticas de los siglos XII y XIII. Investigaciones y documentos sobre la Técnica Literaria de la Edad Media]. Paris: Édouard Champion.
- Fox, E. (1996). *Feminism and Science* [Feminismo y Ciencia]. Oxford: Oxford University Press.

- _____. (2000). *Lenguaje y Vida. Metáforas de la Biología del siglo XX*. Buenos Aires: Manantial.
- Frausto, O. (2016). La ciencia nueva de Giambattista Vico. Fundamentos de las ciencias sociales en B.I. Uribe Mendoza (Coord.) *El crisol de la ciencia y la tecnología: Voces y perspectivas desde la historia y la filosofía*. Ciudad de México: UNAM.
- Garnica, N. (2019). *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura*. Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca.
- Gode-Von, A. (1947). *El romanticismo alemán y las ciencias naturales*. Buenos Aires: Espasa.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, 'cyborgs' y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hoffmann, E. T. A. (2019). El Huésped Siniestro, en *Cuentos de Miedo*. Italia: Greenbooks.
- Hoffmann, E. T. A. (2021) *Collected Works of E. T. A. Hoffmann. Illustrated: The Nutcracker and the Mouse King, The Devil's Elixirs, Little Zaches, Master Flea* [Obras Completas de E.T.A. Hoffman. Ilustrado: El cascanueces y el rey de los ratones, Los elixires del diablo, El pequeño Zaches, El maestro pulga]. Kyiv: Strelbytskyy Multimedia Publishing.
- Koveces, Z. (2010). *Metáfora. Una introducción práctica [Metaphor. A Practical Introduction]*. Oxford: Oxford University Press.
- Kragh, H. (1989). *Introducción a la Historia de la Ciencia*. Barcelona: Crítica.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Ley, N. (1986). Raza y Género: el Rol de la Analogía en la Ciencia. *Isis*, 77(2), pp. 261-277.
- Lotti, G. (2017). Datemi lagrime [Dame lágrimas]. *Poesie latine e toscane del Sig. Giovanni Lotti*, Biblioteca Nazionale Centrale. Recuperado de https://cantataitaliana.it/query_bid.php?id=8814.
- Lu de Zhejiang, G. (2017). *Intellektuelle Krisenerfahrungen und literarische Angstevoaktion in E.T.A. Hoffmanns Werken* [Experiencias intelectuales de crisis y evocación literaria del miedo en las obras de E.T.A. Hoffman]. Berlín: Universidad de Berlín.
- Martín, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Molina, E. y Chiuminatto, P. (2004). Sobre la agudeza. Un capítulo del *Catalejo Aristotélico* de Emanuele Tesauro. *Onomázein*, (9), pp. 27-49.

- Oser, J. (1999). Die Frauenfiguren in E.T.A. Hoffmanns «Der unheimliche Gast» [Los personajes femeninos en “El huésped maldito” de E.T.A. Hoffmann]. *Neuere Germanistik*, Universität Mannheim, pp. 1-13. Recuperado de https://www.audimax.de/fileadmin/hausarbeiten/literatur/Hausarbeit_Literatur_Die_Frauenfiguren_in_E._T._A._Hoffmans_der_unheimliche_Gast_ahx907.pdf
- Ordoñez, J. (2003). El romanticismo como programa científico. La protoastrofísica. *Ciencia y Romanticismo*. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Otto, R. (1917). *Lo Sagrado*. Buenos Aires: Claridad.
- Roca, A. (2007). Metáforas y analogías en la construcción de conocimiento: el género y el problema de la neutralidad y autonomía. II RAM-UFRGS. GT 20 *Gênero, Ciência e Tecnologia: Desafios Contemporâneos*. GETEC, UTFPR, UBA.
- _____. (2021). Clases Teóricas. Unidad V. Romanticismo. *Material de la Cátedra de Historia de la Teoría Antropológica*. Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Romero, F. (2011). El concepto de paradoja en Baltasar Gracián. *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, (8), pp. 55-72.
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. España: Tusquets.
- Sánchez, E. (2019). *La gramática general de Du Marsais. Con comentario*. Extremadura: Universidad de Extremadura, Instituto de Estudios Humanísticos.
- Schubert, G. (2008). *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft [Puntos de vista sobre la cara nocturna de la Ciencia de la Naturaleza]*. Berlín: Biblioteca Estatal de Berlín. Recuperado de https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/schubert_naturwissenschaft_1808
- Sepper, D. (2003). Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico. *Ciencia y Romanticismo* pp. 109-132. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Shapin, S. (1996). *La Revolución Científica. Una interpretación alternativa*. Barcelona: Paidós.
- Steinle, F. (2003). ¿Experimentos románticos? El caso de la electricidad. *Ciencia y Romanticismo* pp. 208-227. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia.
- Vazquez, D. (2010). Metáfora y Analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la ciencia y la filosofía. *Tópicos*, (38), pp. 85-116.

- Vico, G. (2012). *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Wilson, C. (2008). *Epicureanism at the Origins of Modernity* [El epicureísmo en los orígenes de la modernidad]. Oxford: Oxford University Press.