



***El Wanderer* romántico**  
**Análisis de la figura del caminante en la**  
**literatura romántica alemana**

**Clara Cañas Cano**

**Trabajo de Fin de Grado de Traducción e Interpretación**

**Tutora: Andrea Schäpers**

Doble Grado en Relaciones Internacionales y Traducción e Interpretación

Curso 2016/2017

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Universidad Pontificia Comillas

Madrid

15 de junio de 2017

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>1. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	3
1.1 Introducción.....	3
1.2 Estado de la cuestión.....	4
1.3 Metodología de estudio.....	4
1.4 Hipótesis.....	5
1.5 Preguntas de la investigación.....	6
1.6 Objetivos.....	6
<b>2. EL ROMANTICISMO LITERARIO ALEMÁN</b> .....	7
2.1 Romanticismo alemán: filosofía y conceptos básicos.....	7
2.2 Las tres escuelas románticas: Jena, Heidelberg y Berlín.....	10
2.2.1 La escuela de Jena y la <i>Frühromantik</i> (1798-1809).....	10
2.2.2 La escuela de Heidelberg y la <i>Hochromantik</i> (1804-1818).....	11
2.2.3 La escuela de Berlín y la <i>Spätromantik</i> (1815-1835).....	12
2.3 El individualismo romántico: el concepto de <i>Bildung</i> y la flor azul.....	13
2.3.1 El proceso de maduración y la <i>Bildungsroman</i> .....	13
2.3.2 La flor azul como símbolo de <i>Sehnsucht</i> .....	14
2.4 La necesidad del caminante romántico como recurso literario.....	15
<b>3. EL <i>WANDERMOTIV</i> EN LA LITERATURA ROMÁNTICA ALEMANA</b> .....	16
3.1 Definición de conceptos: viajes, paseos y excursiones.....	16
3.2 El motivo literario del <i>Wanderer</i> .....	18
3.3 La evolución del <i>Wandermotiv</i> durante los tres períodos del Romanticismo alemán.....	19
3.3.1 El proceso formativo en el viaje de Wilhelm Meister.....	20
3.3.2 La belleza estética en los viajes de Franz Sternbald y Heinrich von Ofterdingen.....	23
3.3.2.1 Franz Sternbald y la importancia de la creatividad.....	23

3.3.2.2 Heinrich von Ofterdingen y la ciencia universal romántica.....	26
3.3.3 El viaje nacional y la introspección en Heinrich Heine.....	28
<b>4. LA TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL <i>WANDERMOTIV</i> EN OTROS CONTEXTOS CULTURALES.....</b>	<b>30</b>
4.1 <i>Lenardos Wanderrede</i> (Goethe).....	30
4.2 <i>Wanderschaft</i> (Müller).....	33
4.3 <i>Wanderlieder</i> y <i>Aus dem Leben eines Taugenichts</i> (Eichendorff).....	35
4.4 Ideas finales en torno a la traducción del <i>Wandermotiv</i> .....	39
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>40</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>43</b>

# 1. MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

## 1.1 Introducción

La investigación propuesta en este trabajo versa sobre un concepto fuertemente arraigado en la literatura romántica alemana: el *Wandermotiv*. La temática del *Wanderer*, el viajero que trata de encontrarse a sí mismo a través del descubrimiento de la naturaleza y del mundo exterior, cobra su máxima importancia en la producción literaria del Romanticismo. Cabe destacar que los viajes y las condiciones particulares e internas de aquellos que los realizan siempre han constituido una idea recurrente de la tradición literaria: ya en la Edad Media nos cruzamos con imágenes de personajes religiosos que emprenden viajes en busca de lo místico, o de comerciantes que transportan sus mercancías a regiones lejanas y desconocidas. El propio Don Quijote de Cervantes es, hasta cierto punto, un *Wanderer* que recorre la geografía española ávido de aventuras. En el siglo XX se ponen de moda los diarios de viajes, en ocasiones con intenciones científicas o educativas, en los que el propio autor se muestra como el viajero que observa nuevos páramos. Y, en la actualidad, solo hace falta contemplar la inmensidad de guías turísticas, manuales y recursos con los que contamos para verificar la centralidad del viaje en la creación literaria occidental y, por ende, en la cultura en general.

No obstante, el *Wanderer* del Romanticismo adquiere unas características únicamente comprensibles si analizamos el contexto en el que se gesta y desarrolla, así como su significado real dentro de la época romántica y sus implicaciones en el marco de la literatura comparada. El viajero romántico, más que visitar lugares desconocidos, se visita a sí mismo; utiliza el viaje como una forma de abstracción de la sociedad, de las instituciones y del mundo físico para encontrarse con su verdadero «yo» en una especie de búsqueda infinita e insatisfactoria. A pesar de la experiencia obtenida durante sus viajes, el *Wanderer* romántico se siente tan abrumado por la naturaleza que le rodea, inmensa e imbuida de religiosidad, que es incapaz de hallar esa felicidad que tanto anhela, por lo que continúa viajando y caminando con el fin de trascender.

## **1.2 Estado de la cuestión**

Numerosos autores se han ocupado de explicar y plasmar la importancia del movimiento romántico alemán dentro del marco de la Literatura universal. Sin embargo, muy pocos han dedicado su investigación al recurso literario del *Wanderer*, un concepto profundamente vinculado a la cultura germana y presente a lo largo de la vasta creación del Romanticismo. El *Wandermotiv* refleja la imagen de un caminante que recorre parajes reales e imaginarios con el fin de encontrar su identidad y ser capaz de definirse a sí mismo como individuo dentro de una sociedad en la que la vocación artística está muriendo.

La única bibliografía relevante al respecto, al menos en lo que se refiere a una definición íntegra del *Wandermotiv*, aparece en la obra de los filólogos Julian Scutts y Andrew Cusack. En sus respectivos estudios, ambos profundizan en la relevancia del caminante romántico y analizan el desarrollo del recurso literario en torno al momento histórico que viven sus correspondientes autores. Así, la literatura utilizada para confeccionar esta investigación, dada su propia naturaleza, es especialmente variada. Más allá de las obras de obligada lectura para la realización del estudio, todas ellas pertenecientes a escritores del Romanticismo alemán como Novalis o Eichendorff, se han utilizado biografías, tesis doctorales, artículos de revistas especializadas y análisis en los que se representan facetas específicas y particulares del recurso del *Wanderer*. De esta manera, el presente trabajo pretende aunar en una misma investigación todos los datos recogidos acerca del motivo literario que constan en la bibliografía propuesta.

## **1.3 Metodología de estudio**

La metodología utilizada para llevar a cabo esta investigación es de naturaleza analítico-deductiva y queda plasmada en la propia estructura del trabajo. En el segundo capítulo, dedicado al examen del Romanticismo alemán, se configura un marco teórico sobre el cual versará el estudio posterior. Se dedica un apartado entero a dicho marco dada la importancia de múltiples conceptos alemanes a la hora de comprender la raíz del *Wandermotiv*. Para ello, se han contrastado fuentes históricas y obras de académicos como Schlegel, Fichte o Schelling. Además, se ha analizado la creación artística de las tres grandes escuelas de pensamiento romántico mediante la comparación de novelas y poemas originales, así como el estudio biográfico de los distintos autores.

El tercer capítulo explica las características específicas del *Wandermotiv* y propone un estudio sistemático del *Wanderer* observado desde cada una de las escuelas. Así, se recurre primero a la definición y diferenciación de los términos relevantes, como viajar o caminar. Más tarde, se compara el proceso de desarrollo interno y externo de cuatro protagonistas presentados como *Wanderer* a través de la lectura comprensiva de las obras en las que aparecen.

Por último, en el cuarto apartado se contrastan las adaptaciones al inglés, francés y castellano de tres textos caracterizados por el *Wandermotiv*, todos ellos correspondientes a un círculo de pensamiento distinto. Se analizan así las diferentes traducciones para comprender qué términos se aproximan más a la lengua original y se descartan conceptos que no permanecen fieles al sentido del recurso literario.

#### **1.4 Hipótesis**

El motivo literario del *Wanderer* o caminante requiere un estudio exhaustivo y profundo del término dadas sus particularidades culturales. Las adaptaciones llevadas a cabo en otros idiomas no se corresponden con la totalidad de percepciones y sensaciones que evoca el *Wanderer* alemán. En el concepto se expresan ideas como la melancolía, el anhelo de lo desconocido, la necesidad de abandonar el mundo conocido, la imaginación y la creatividad, todas ellas guiadas por el camino físico que recorre un individuo en su búsqueda de la eternidad y desde su intencionalidad de trascender. El Absoluto romántico, término propio del Romanticismo alemán, queda así representado por una única palabra que aúna dichas facetas. Con ello, existe un verdadero reto desde la perspectiva del proceso traductológico, donde se deberán tener en cuenta las características que conforman el *Wandermotiv* y reflejar los aspectos psicológicos e internos que configuran tal recurso literario.

## 1.5 Preguntas de la investigación

- ¿Cómo influye el contexto histórico en el desarrollo del movimiento romántico alemán?
- ¿En qué se diferencian las tres escuelas de pensamiento romántico?
- ¿Qué es el *Wandermotiv*? ¿Existe o se puede trasladar a otros contextos culturales?
- ¿En qué se diferencian el viaje y el paseo de la excursión romántica?
- ¿Existen otras representaciones del *Wandermotiv* en la literatura?
- ¿Cuál es el sentido de narrar una historia a modo de viaje?
- ¿El concepto de *Wanderer* es estático o dinámico?
- ¿Es posible traducir el concepto de manera fiel mediante una única palabra?

## 1.6 Objetivos

- Comprender las ideas principales del movimiento romántico alemán.
- Analizar el individualismo y la subjetividad de la creación romántica desde la perspectiva del contexto histórico.
- Estudiar las diferencias existentes entre las tres escuelas de pensamiento romántico, así como la procedencia de sus respectivos autores.
- Valorar las distintas acepciones de viajar, pasear y caminar.
- Examinar el proceso de desarrollo y crecimiento externo e interno del *Wanderer* literario a través de la lectura de obras románticas pertenecientes a cada una de las escuelas.
- Contrastar las traducciones del *Wandermotiv*.
- Elegir una adaptación concreta que recoja el significado total o parcial del concepto y reconocer su valía cultural.

## 2. EL ROMANTICISMO LITERARIO ALEMÁN

### 2.1 Romanticismo alemán: filosofía y conceptos básicos

A finales del siglo XVIII, Alemania e Inglaterra se convierten en las principales cunas del movimiento artístico romántico, que se expande por todo el continente europeo y llega hasta Latinoamérica ya bien entrado el siglo XIX. Las condiciones sociales, económicas y políticas del momento resultan esenciales a la hora de estudiar el nacimiento del Romanticismo, cuya afirmación principal constituye, *grosso modo*, el rechazo de los ideales estéticos clásicos propugnados durante la Ilustración y la vuelta a un mundo fantástico y mágico donde el individuo posee la capacidad de vivir en libertad. Así, en un tiempo en el que Europa se ve asediada por la presencia del Imperio napoleónico y las posteriores guerras iniciadas por este, en distintos países comienza a gestarse un sentimiento particularmente nacionalista e individualista que deriva en un nuevo paradigma dentro del ámbito artístico. El Romanticismo, bebiendo de ciertos motivos ilustrados, de conceptos pertenecientes al pietismo y al clasicismo de Weimar y de su precedente directo, el denominado *Sturm und Drang*, estalla en Alemania entre 1798 y 1835 con la intención de convertirse en un modelo integral: por un lado, pretende abarcar todas las artes y, por otro, la propia naturaleza del ser humano y su vida cotidiana (Uerlings, 2000).

El movimiento romántico recibe su nombre de la mano del crítico y filósofo alemán Friedrich von Schlegel. Etimológicamente, «Romanticismo» proviene de «romanz», palabra propia del francés antiguo utilizada para designar las obras escritas en lengua vernácula. Durante la Edad Media y el Renacimiento cobra un significado más bien negativo: lo romántico es sinónimo de lo excéntrico, de la fantasía pictórica y la melancolía que emana de ella, de un idealismo utópico. Schlegel adopta el concepto por primera vez en el segundo número de la revista *Athenäum* en 1798 para referirse a la poesía romántica (*romantische Poesie*), género puramente artístico y sentimental que debe sentar las bases de un modelo moderno de creación y postularse como una verdadera actitud vital ante los cambios de la sociedad coetánea (Mülder-Bach & Neumann, 2007).

Con todo ello, el Romanticismo florece en Alemania avivado, en lo social, por un creciente índice de lectores; en lo cultural, por el auge de la unificación intelectual alemana, potenciada en especial por las reformas liberales llevadas a cabo por el rey

prusiano Federico el Grande; y, en lo político-económico, por el rechazo a las instituciones francesas, a los nuevos modelos mecánicos de producción y al poder establecido. La nueva tendencia creativa, plasmada inicialmente en la *Wissenschaftslehre* de Fichte y en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, convierte a los autores románticos en revolucionarios capaces de negarse al orden impuesto mediante un marcado individualismo, casi egocéntrico. El Romanticismo se muestra, por lo tanto, como una renovada toma de conciencia subjetiva ante la realidad objetiva (Uerlings, 2000).

Es aquí donde entra en juego una de las ideas principales del movimiento. Ante la crisis moral, social e intelectual que marca el final del racionalismo ilustrado, los románticos reciben al genio kantiano y lo sitúan en una posición trascendental, el Absoluto. Desde una perspectiva ilustrada, el ser humano se considera un individuo objetivo en tanto en cuanto se diferencia del resto de seres vivos por la existencia de una consciencia propia y por su capacidad de discernir entre el bien y el mal, obrando en consecuencia (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016). Sin embargo, para el autor romántico, el hombre se entiende como un individuo subjetivo cuya razón y consciencia derivan de sus sentimientos y percepciones, de una esfera mística e inexplicable que condiciona todo lo que existe. El Absoluto, ideal incondicionado pero que a su vez define la realidad, se muestra como un aspecto inalcanzable para la mente humana: al pensar, y por lo tanto al ejecutar un juicio de valor, el individuo condiciona de manera tácita aquello que percibe, alejándose así de la comprensión del Absoluto (Mülder-Bach & Neumann, 2007).

El artista romántico se encuentra en una situación dual. Por un lado, aspira a encontrar el Absoluto eterno y a entenderlo, mientras que, en la realidad que habita, le resulta imposible trascender lo material y finito, lo que genera en él una constante sensación de desencanto y un deseo continuo de evadirse del mundo físico. Fichte acude entonces al poder del arte como única vía de conocimiento para el individuo: el desencadenamiento de la creatividad, de la imaginación sin límites, de lo invisible, permite al artista convertirse en un descubridor que, utilizando la razón derivada de sus sentimientos y sensaciones, emprende una búsqueda infinita del Absoluto. En este camino, el sujeto romántico se transforma en un Yo absoluto cuya intención reside en comprender la vida mediante el arte. El Yo, desde su consciencia de individuo y a través de sus percepciones sensoriales, da un sentido al mundo que le rodea al crear en su propia

conciencia una estructura de la realidad. Con ello, la fuerza imaginativa y subjetiva del artista romántico se torna creadora de sentido: el arte, inherente así al ser humano, aparece como un estado ideal en el que la conciencia humana no solo se expresa de manera visible, sino que moldea la visión misma de lo real (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016).

Sentadas las bases de un sistema trascendental centrado en la exaltación del Yo absoluto, Schelling plantea en su *Naturphilosophie* la importancia de la naturaleza, en la que dicho Yo se refleja y con la cual se identifica. El individuo, un todo indivisible compuesto por su conciencia racional (*Verstand*) y sus sentimientos (*Geist*), contempla la naturaleza como una fuerza orgánica similar a él. En *Bruno o sobre el principio divino y natural de las cosas*, Schelling explica: «yo no admito la existencia de dos mundos diferentes, sino única y absolutamente la de uno en el que todo se halla comprendido, incluso lo que en la conciencia común se opone en calidad de naturaleza y espíritu». La naturaleza y el espíritu conforman así una unidad atemporal y trascendental que, desde la percepción del artista romántico, resulta esencial para aproximarse al Absoluto. En lo esotérico, en la intangible naturaleza salvaje y en sus ciclos de desarrollo, al igual que en la maduración individual, se encuentran las claves del ideal infinito (Fricke & Comellas, 2005).

La exaltación del Yo y la frustración que conlleva la eterna busca del Absoluto derivan en una revolución ante la insatisfacción vital que provoca el mundo real. Como consecuencia de los factores ya mencionados, los artistas románticos acuden de forma recurrente al uso de personajes religiosos o mitológicos, como Prometeo, que simbolizan la rebeldía contra lo establecido y la libertad personal en detrimento de los modelos sociales y políticos fijados. El rechazo hacia el orden institucionalizado se traduce también en una evasión en el tiempo, en el espacio o en el misterio. La reconfiguración de la naturaleza como una dimensión dinámica y orgánica, en contra de la mecanización ilustrada, convierte a lo natural en un escenario sobre el cual el artista proyecta sus sentimientos e interactúa con la belleza que contempla. Así, es común el uso de paisajes, de viajes hacia lugares recónditos y exóticos, de la huida a tiempos medievales y grecolatinos (Uerlings, 2000).

El Romanticismo alemán no supone una ruptura total con los preceptos intelectuales de la Ilustración. Al revés, constituye una continuación matizada del individualismo

racional definido en el Siglo de las Luces y adaptada a las nuevas condiciones de la sociedad. Solo a través del arte, de la Literatura, de la *romantische Poesie*, es capaz el hombre de aspirar a lo infinito, de emanciparse de un mundo cada vez más mecanizado y más centrado en los procesos de producción que en la misma libertad del individuo. La exaltación del Yo, la unidad entre espíritu y naturaleza, la evasión física y temporal, el mito y lo místico conforman así la ideología del movimiento romántico alemán (Hodkinson, 2004).

## **2.2 Las tres escuelas románticas: Jena, Heidelberg y Berlín**

El Romanticismo literario alemán se configura en torno a tres grandes escuelas de pensamiento. El círculo de Jena, centro del primer movimiento romántico, presenta los preceptos intelectuales que seguirán vigentes en Heidelberg y Berlín. Dichas escuelas, lejos de mostrar ideas contrapuestas, van moldeando la literatura alemana y adaptándola al desarrollo de los eventos socio-políticos del momento.

### *2.2.1 La escuela de Jena y la Frühromantik (1798-1809)*

Animados, en la esfera cultural, por la sensibilidad creativa del *Sturm und Drang* y el decadente racionalismo ilustrado, y en el ámbito político, por los crecientes cambios sociales, los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel deciden formar un círculo de debate y reflexión en la ciudad universitaria de Jena. Así, en 1798 reúnen a amigos y conocidos como los filósofos Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling y, más tarde, Friedrich Schleiermacher. Convocan también a los autores Ludwig Tieck, Friedrich von Hölderlin y Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, más conocido por su seudónimo Novalis. La escuela de Jena, a la que en adelante se sumarán Wilhelm von Humboldt, Dorothea Veith y Caroline Böhmer, surge con un carácter eminentemente filosófico y teórico (Jaeschke & Holzhey, 1990).

La *Frühromantik* o romanticismo temprano se opone al dualismo de la Ilustración: sociedad y naturaleza, conocimiento e Historia, razón y sentimiento, Filosofía y Arte no representan polos opuestos. Al revés, forman parte de un todo y deben entenderse como complementarios. El círculo de Jena da vida a un nuevo movimiento intelectual centrado en la unidad absoluta de la realidad y, por ende, del arte. Bajo la influencia del panteísmo, definido por Schleiermacher en *Reden über die Religion* como la búsqueda de la unidad del espíritu con lo infinito, el ideal romántico se refleja en la *Allkunst*: un

arte total e integral que engloba todas las artes, donde no existe una separación entre poesía, lírica o narrativa, y en la cual todas las ciencias tienen lugar. Dicha unidad, idolatrada por los autores de Jena, es visible en obras como la Biblia o la *Divina Comedia* (Schanze, 2003).

En 1798 se publica la revista *Athenäum*, conformada por fragmentos programáticos que redactan los mismos literatos de Jena. El fragmento 116, que aparece en el segundo número de la revista de la mano de Friedrich Schlegel, es de especial importancia para este primer romanticismo, ya que proclama la existencia de una *progressive Universalpoesie* (Uerlings, 2000). La poesía romántica, por tanto, se muestra como un arte universal y progresivo que aspira de manera constante a transformarse a sí misma y, a su vez, a transformar la realidad; sirve así de representación de lo infinito mediante medios finitos, de conductor hacia el Absoluto.

También Schlegel publica *Gespräch über die Poesie* en 1800, una compilación de las reflexiones llevadas a cabo en Jena. En ella se hace hincapié en las metas filosóficas de la escuela, entre las cuales destaca la emancipación de la mujer. No es de sorprender, desde esta perspectiva, que las autoras femeninas Veith y Böhmer formen parte activa del círculo. Schlegel subraya además la normalización del amor libre, manifestada en *Lucinde*: el amor debe entenderse como un elemento unificador, como un vínculo espiritual entre hombre y mujer por encima del aspecto físico. Por último, en Jena se adopta la novela como género predilecto (Safranski, 2009). Esta constituye una mezcla universal de narración, lírica y otras formas literarias en constante evolución cuya unidad temática reside en hilar ideas y sentimientos. Schlegel y Schelling comparan la unidad absoluta deseada por los miembros de Jena, la *Allkunst*, con la vida de las células: partículas que cuentan con una misión específica e independiente, pero que a su vez son inseparables de otras células, ya que todas juntas conforman un todo al que dan sentido (Schanze, 2003).

### 2.2.2 La escuela de Heidelberg y la Hochromantik (1804-1818)

El espíritu revolucionario del círculo de Jena se disipa con la disolución del Sacro Imperio Romano Germánico en 1806. Entre 1804 y 1818, Heidelberg se convierte en el centro de reunión de Joseph von Eichendorff, Joseph Görres, Clemens Brentano, Achim y Bettina von Arnim y los hermanos Grimm. Schleiermacher y Schelling se congregan a

su vez con otros autores en Múnich y Berlín. La escuela de Heidelberg está representada por una generación más joven que Jena y más comprometida con la creación literaria que con un programa teórico. Ante el poder francés y la separación del imperio, el denominado Segundo Romanticismo propone una huida de la realidad, una evasión hacia la antigua Alemania y su literatura tradicional (Ziolkowski, 2009). De esta manera se presta especial atención al estudio de la lengua alemana por parte de los hermanos Grimm, fundadores de la Germanística. En contraste con el lenguaje intelectual y filosófico de Jena, los miembros de Heidelberg pretenden acercarse al lector mediante el uso de un lenguaje más común y cotidiano (Schanze, 2003). Cobran importancia así los cuentos folclóricos (*Märchen*), las canciones tradicionales y la poesía popular (*Volks poesie*) como parte de un claro esfuerzo por renovar y unificar el sentimiento nacional alemán. No es de extrañar que la acción pase a un segundo plano. Los paisajes, el oscurantismo, el ascetismo cristiano y las imágenes de caballeros y aristócratas medievales se sitúan en el centro de la creación llevada a cabo por la escuela de Heidelberg (Garmann, 1989). Durante este período se publican obras como *Des Knaben Wunderhorn* (Arnim y Brentano), *Kinder- und Hausmärchen* (hermanos Grimm) y *Zeitung für Einsiedler* (von Arnim), iconos de la *Hochromantik* en los que se observa la ya mencionada búsqueda de una unión intelectual y cultural.

### 2.2.3 La escuela de Berlín y la *Spätromantik* (1815-1835)

El último gran círculo romántico se forma alrededor de la intelectual Rahel Varnhagen von Ense, que reúne a numerosos autores en su salón con el fin de continuar aportando nuevas investigaciones y desarrollando el paradigma creativo romántico. En estas congregaciones resalta la presencia de Ludwig Tieck, Bettina von Arnim, Adam Müller, Friedrich de la Motte Fouqué, Clemens Brentano, Joseph von Eichendorff y E. T. A. Hoffmann. Estos dos últimos se convirtieron en los principales iconos de la *Spätromantik*, dada la influencia que posteriormente ejercerán sobre la literatura romántica en Francia, Rusia y el continente americano (Mülder-Bach & Neumann, 2007). Es precisamente Hoffmann quien recurre al uso de uno de los grandes motivos del Romanticismo, el *Doppelgänger*motiv, subrayando así el misticismo particular de esta última fase. El *Doppelgänger*, un espíritu que camina al lado del individuo como si fuera su sombra más malvada, simboliza la irrupción de lo fantástico en el día a día real. La *Spätromantik* también genera pequeños círculos de pensamiento en ciudades como

Múnich y Viena. En la región de Suabia surge el denominado Romanticismo suabo, representado por Ludwig Uhland, Gustav Schwab y Wilhelm Hauff (Uerlings, 2000).

El Romanticismo tardío de Berlín, además de reforzar los preceptos creativos propuestos durante las dos fases previas, añade un elemento de esoterismo al mundo tangible, propugnando la entrada de lo místico en la vida cotidiana. Además, el individuo romántico potencia su subjetividad y solicita una mayor libertad política dentro del nuevo orden social establecido en el Congreso de Viena (Schanze, 2003).

### **2.3 El individualismo romántico: el concepto de *Bildung* y la flor azul**

Como se ha estudiado a lo largo de este capítulo, el Romanticismo alemán sitúa al ser humano en una posición central. El individuo, en su constante búsqueda del Absoluto infinito, pretende emanciparse de los modelos clásicos e ilustrados, así como comprender su propia existencia y la de todo lo que le rodea. El arte se postula como única vía de conocimiento posible: en el camino hacia el todo absoluto, el único lenguaje pertinente es la creatividad ilimitada, plasmada en la poesía universal y la novela romántica (*Roman*). Con ello, resulta conveniente explicar dos motivos literarios vinculados al individualismo subjetivo del movimiento romántico, ya que más tarde serán utilizados para definir con profundidad la figura del *Wanderer*.

#### *2.3.1 El proceso de maduración y la Bildungsroman*

A día de hoy, *Bildung* es sinónimo de educación o aprendizaje en el más puro sentido de formación. Sin embargo, la noción romántica de *Bildung* engloba la «construcción consciente de un individuo en perpetuo crecimiento, de alguien que se hace a sí mismo para alcanzar un nivel superior de humanidad a través del conocimiento y de las artes, aspirando a una ejemplaridad viviente». Hasta entonces, el proceso formativo de un individuo que aspiraba a formar parte de la vida comercial se llevaba a cabo en tres pasos: el aprendizaje, seguido por un viaje para poner en práctica las aptitudes adquiridas y desarrollar las habilidades necesarias, concluía con la vuelta del aprendiz ya convertido en maestro y, por ende, capaz de entrar a formar parte de la sociedad como un trabajador más (Albrecht, 1999).

Los románticos mantienen esta idea de *Bildung* con un matiz más psíquico: la formación no solo proporciona capacidades técnicas, sino que contribuye a la

configuración moral e interna del ser humano. Así, la finalidad de la educación pasa, a su vez, por un aprendizaje utilitarista finito y por una maduración individual infinita. La *Bildung* sobrepasa las fronteras del ámbito comercial y representa la continua aspiración del sujeto romántico hacia el Absoluto. Dada la imposibilidad de alcanzar lo trascendental, la propia vida humana debe convertirse en un constante proceso de *Bildung* (Cusack, 2008).

Con todo ello, la *Bildungsroman* o novela didáctica cobra especial relevancia durante el Romanticismo. Si ya se postula como género esencial de la Ilustración, los autores románticos acuden a ella para reflejar el ansiado individualismo a través de la vida de un héroe y su maduración personal. En medio de su desarrollo educativo, el protagonista de la *Bildungsroman* romántica se enfrenta a situaciones y sentimientos que le llevan a realizarse como persona, a encontrarse con su verdadera esencia y sus valores (Bahr, 1998). Como se analizará en el siguiente capítulo, el viaje constituye el escenario perfecto para que dichos sentimientos afloren y generen en el héroe una sensación de insatisfacción ante la realidad. La *Bildung*, entonces, representa a la vez una revolución interna ante las percepciones subjetivas de la vida, pero también una nueva toma de conciencia hacia el orden político impuesto: en su eterno camino hacia la maduración, el individuo romántico aspira a emanciparse de las normas establecidas para desplegar por sí mismo su propia autonomía. No obstante, el crecimiento psíquico que conlleva tal maduración está marcado por la *Sehnsucht*, una melancolía permanente. El ser humano cuenta con más herramientas para entender el mundo real y, al hacerlo, se va alejando poco a poco del Absoluto incondicionado e infinito (Jüttemann, 2008).

### 2.3.2 La flor azul como símbolo de *Sehnsucht*

La aflicción que llena al individuo ante la consciencia de su incapacidad de trascender desemboca en la *Sehnsucht*, un sentimiento de añoranza de lo desconocido. Esta nostalgia de lo infinito queda materializada en el símbolo de la flor azul. La *blaue Blume*, que recibe su significado romántico de la mano de Novalis en *Heinrich von Ofterdingen*, evoca en el ser humano una paradoja interna (Hodkinson, 2004).

Por un lado, vista la nueva concepción de la naturaleza como un ente orgánico y vivo, la flor representa un ciclo cerrado, similar al de la vida humana: de una simple semilla brota una flor preciosa que termina por marchitarse. Por otra parte, el color azul

constituye un emblema del movimiento romántico. En su *Farbenlehre* o teoría de los colores, Goethe lo define como un color que denota pureza, trascendencia, fantasía. El azul, desde la perspectiva del cristianismo, representa el cielo y lo místico. Es el color de lo secreto y, para los románticos, la materialización de lo infinito. Así, la *blaue Blume* simboliza la finitud de la existencia terrenal, pero abre las puertas hacia la comprensión del Absoluto (Schanze, 2003). El ser humano ve en ella la posibilidad de aproximarse a lo sagrado y emprende una ardua búsqueda eterna. En su proceso de *Bildung*, la flor azul lo motiva a realizar un camino de desarrollo interno que se ve afectado por la constante sensación de *Sehnsucht*, un sentimiento que le lleva a continuar su misión pero, al mismo tiempo, le permite ver la imposibilidad de concluirla (Plett, 2004).

#### **2.4 La necesidad del caminante romántico como recurso literario**

El Romanticismo literario alemán rechaza los preceptos racionalistas de la Ilustración para colocar al ser humano en un papel de creador de la realidad que habita, pero también de sujeto creado por un todo indisoluble e incondicionado cuya existencia no se puede explicar. El arte, el único discurso al que el individuo puede acceder para aproximarse al conocimiento del Absoluto, es a su vez fruto del genio humano, de la libertad de su razón y sus sentimientos, lo que de nuevo sitúa al hombre en el centro del movimiento romántico (Pikulik, 2015).

Tras haber estudiado los conceptos de la *Bildung* y la *blaue Blume*, resulta evidente la necesidad de recurrir a la figura de un caminante que se descubra a sí mismo durante su proceso de crecimiento personal. Los autores románticos utilizan el viaje como metáfora de la huida física del protagonista hacia paraderos desconocidos, guiada por la *Sehnsucht*, pero también de la maduración interna que provocan las sensaciones que el héroe va percibiendo en forma de estímulos visuales y sensoriales. Como se analizará en el próximo capítulo, el viaje encarnará así el propio desarrollo del ser humano, del personaje principal de la *Bildungsroman* y del mismo lector que, a modo de entelequia aristotélica, abordará su propia búsqueda y moldeará su realidad.

### 3. EL *WANDERMOTIV* EN LA LITERATURA ROMÁNTICA ALEMANA

La movilidad humana constituye uno de los temas principales de la Literatura universal desde la Antigüedad. A lo largo de los siglos, numerosos autores han recurrido a la narración de viajes para dar a conocer al lector el mundo exterior, los diferentes grupos sociales que existen, sus condiciones de vida, tradiciones y prácticas. El relato de viajes, por otra parte, permite materializar el crecimiento o el trayecto psíquico de un individuo. Con ello, el viaje se convierte en una metáfora que representa el propio desarrollo personal y la maduración de un personaje durante su recorrido por paraderos desconocidos. El presente capítulo analiza la importancia de la movilidad dentro de la literatura romántica alemana. Tras definir los límites del viaje puramente romántico, plasmado en la *Wanderung*, se profundizará en el motivo del *Wanderer*, un caminante idealizado que alimenta su melancolía permanente con nuevas percepciones y emociones que surgen durante su travesía. Por último, se realizará un estudio exhaustivo del *Wandermotiv* en el contexto de las tres escuelas de pensamiento romántico.

#### 3.1 Definición de conceptos: viajes, paseos y excursiones

Antes de examinar la figura del *Wanderer* resulta esencial determinar en qué difieren las distintas formas de desplazamiento humano que existen para recalcar la particularidad de la *Wanderung* o excursión romántica. Así, cabe explicar brevemente la distinción entre el viaje, el paseo y la excursión.

Pasear se convierte en una práctica extendida entre la burguesía durante el siglo XVIII. El término alemán *spazieren*, préstamo del italiano, representa una actividad cotidiana de ocio, mediante la cual el ciudadano burgués es capaz de distanciarse del trabajador medio, dada su opción a disfrutar del tiempo libre. A través del paseo, el peatón goza de un momento de tranquilidad que le permite liberarse de la rutina diaria y de la agitación del centro urbano sin llevar a cabo un gran esfuerzo físico (Albrecht, 1999). Por otro lado, viajar conlleva una mayor inversión de tiempo y de recursos económicos. El viaje o *Reise*, realizado por aquel entonces en carro o a caballo, posee una meta específica más allá de la mera reflexión y el descanso mental, ya sea conocer un lugar nuevo o descubrirse uno mismo (Frisch, 2001).

En torno a esta idea de exploración y conocimiento propios germina el ideal romántico de la *Wanderung*. A día de hoy, *wandern* se traduce como excursionismo o senderismo,

y constituye una actividad deportiva de ocio que suele llevarse a cabo en paisajes montañosos, a lo largo de rutas adaptadas que requieren cierto trabajo físico. Las excursiones, por lo general, duran más que los paseos; de manera similar a los viajes, precisan una preparación previa, así como un conocimiento del terreno que va a ser explorado. Por otra parte, para realizar una *Wanderung* es necesario contar con un equipamiento adecuado al camino previsto (Albrecht, 1999).

En tiempos de la Ilustración, la excursión se convierte en la modalidad de viaje favorita para aquellos que desean conocer el mundo más allá de las fronteras urbanas. Si bien es cierto que no se corresponde con la imagen actual de senderismo, la *Wanderung* implica un claro esfuerzo del caminante, que aspira a descubrir pueblos desconocidos, lugares inaccesibles y paisajes naturales a pie (Dick, 2010). Así, *wandern* aparece como un símbolo de emancipación para la burguesía media: al prescindir de los medios de transporte del momento, el viajero rechaza los estándares sociales de su época y decide apreciar por sí mismo la realidad que le rodea. Los autores románticos adoptan esta idea de excursión no solo como una renuncia política y social, sino como una vía posible hacia el conocimiento del Absoluto (Jüttemann, 2008). Como se ha analizado en el primer capítulo, la naturaleza constituye el reflejo de la vida humana. Por ello, su observación supone un estudio de la propia esencia del individuo.

Dentro del ámbito narrativo, la *Wanderung* romántica se sitúa a medio camino entre el viaje épico de la literatura grecolatina y la excursión como la entendemos hoy. Sin embargo, no sería correcto ver en ella una mera actividad deportiva o de tiempo libre. De hecho, aunque en la actualidad constituye un pasatiempo, durante el Romanticismo acabó por transformarse en la única posibilidad de descubrir la realidad exterior para numerosos intelectuales, académicos y maestros artesanos. Por ello, gran parte de los autores románticos emprendieron por sí mismos viajes o *Wanderungen* hacia lugares más o menos lejanos, y posteriormente plasmaron sus propias creaciones artísticas en el marco del viaje (Pikulik, 2015). Es aquí donde aparece la figura literaria del *Wanderer*, que se estudiará a continuación.

### 3.2 El motivo literario del *Wanderer*

El Romanticismo alemán propone una modalidad específica de desplazamiento, la *Wanderung*, que entremezcla el espíritu individualista ilustrado con el empirismo antropológico y la subjetividad creativa propia del movimiento artístico (Russell, 2014). Con ello, surge la necesidad de moldear un personaje adecuado, un viajero con unas características particulares.

Así, el *Wanderer* romántico se muestra como un individuo descontento con la sociedad en la que vive. Incapaz de reprimir sus ansias de libertad, decide emprender un viaje que puede durar para siempre, por lo menos en lo que a su crecimiento personal se refiere. Cabe destacar una vez más el aspecto formativo que poseían los *Reisen* para la juventud de la época. Tales desplazamientos solían ocurrir durante la primavera y conformaban un movimiento controlado socialmente del cual dependía el honor del futuro artesano. En cualquier caso, y aunque duraran años, estos viajes educativos o *Bildungsreisen* comenzaban con un aprendiz que terminaba por convertirse en maestro o *Meister* una vez concluía su recorrido (Jüttemann, 2008).

Por otro lado, académicos y estudiantes también realizaban *Wanderungen* con un propósito diferente: veían en ellas una posibilidad de formarse y experimentar, de preservar su propia juventud a través de un perfeccionamiento constante y de un mayor conocimiento del exterior. De esta manera, nos encontramos con dos personalidades distintas dentro de un mismo motivo. En la faceta externa se aprecia un caminante cuyo viaje forma parte de una cuestión educativa e institucional. En la interna, sin embargo, existe una fuerza que motiva al artista a comenzar una búsqueda perpetua e idealizada de perfección y sabiduría (Carlyle, 1827).

Dicha motivación vital se materializa en el *Wanderlust* poético, unas ganas irreprimibles de viajar que plagan la existencia del caminante romántico. La imagen del *Wanderer* se configura entonces alrededor de dicha necesidad. La constante curiosidad, el deseo de comprender lo desconocido y la atemporalidad del recorrido logran hacer del camino la propia meta del viaje (Bruford, 1975). No obstante, y a pesar de su independencia e inquietud, el *Wanderer* se enfrenta continuamente a la incertidumbre y a la melancolía, a la *Sehnsucht*. Por un lado, la realización de su *Wanderung* refuerza la sensación de individualismo, pero también potencia sus emociones y lo lleva a anhelar aquello que todavía no ha sido capaz de descubrir (Cusack, 2008). El caminante se sitúa así en una

posición dual: desea encontrar de nuevo un refugio como el hogar o lo conocido (*Heimweh*), mientras siente la llamada de la lejanía aún por conocer (*Fernweh*).

Gracias a esta perspectiva subjetiva y sensual cobra una importancia esencial el paisaje. Si el *Wanderer* ve en la naturaleza su puro reflejo, resulta lógico que precise estar en constante contacto con ella; solo así logra observarla y comprenderla, y por ende observarse y comprenderse a sí mismo. La *Natur*, una especie de hogar utópico y místico, hace al caminante más consciente de su cuerpo, de lo que le rodea y de los procesos transformativos que se desarrollan en el mundo. Con ello, el análisis del crecimiento natural es equiparable a la consciencia de la maduración personal (Hodkinson, 2004).

El *Wanderer* romántico, lejos de mostrarse como un simple viajero, aparece como una figura compleja que marca la vasta mayoría de las obras románticas. En su incesante ansia de aproximarse al Absoluto, el caminante se embarca en un viaje físico finito y, a su vez, en una travesía interna infinita. Las dificultades con las que se topa en el recorrido, generalmente provocadas por su sentimiento de soledad y frustración, quedan subordinadas al anhelo de la perpetua búsqueda individual. El viaje a través de la naturaleza, por lo tanto, da pie a un crecimiento psíquico interminable.

### **3.3 La evolución del *Wandermotiv* durante los tres períodos del Romanticismo alemán**

Numerosos autores románticos, como los que se estudiarán en el presente apartado, plasmaron sus propios viajes en relatos y poemas protagonizados por un caminante guiado por la *Wanderlust*. Cada una de las tres escuelas de pensamiento romántico propone un viajero con unas características muy particulares, íntimamente ligadas a las percepciones personales de sus propios creadores. A continuación se presentan los *Wanderer* que protagonizan cinco obras centrales del Romanticismo: Wilhelm Meister, correspondiente al período de Jena; Franz Sternbald y Heinrich von Ofterdingen, propios de la escuela de Heidelberg; y el mismo Heinrich Heine desde el círculo posromántico de Berlín.

### 3.3.1 El proceso formativo en el viaje de Wilhelm Meister

Goethe publica su segunda novela, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) en 1795. En ella introduce a Wilhelm, un protagonista burgués cansado de la vida urbana que decide emprender un viaje con el fin de formarse como actor. Su padre espera que, durante el camino, alcance el estatus de maestro o *Meister* para continuar con el negocio familiar. Sin embargo, Wilhelm mantiene la esperanza de desarrollar su vocación teatral. En su travesía por bosques y montañas se encuentra con interesantes personajes que le llevan a reflexionar acerca de la plenitud y la felicidad. Finalmente, termina por comprometerse con la Sociedad de la Torre, una hermandad secreta también conformada por burgueses que le proporcionará una nueva visión de la vida.

El *Wanderer* plasmado en esta novela refleja el propio viaje a Italia que Goethe realizó junto a su padre en 1786. En medio de una crisis sentimental, laboral y creativa, el autor decidió marcharse de Weimar para recuperar cierta sensibilidad artística y reeducar sus percepciones con el fin de formarse como paisajista. Los *Lehrjahre* configuran así un compendio del conocimiento antropológico y sensual obtenido por Goethe durante su recorrido por Italia (Cusack, 2008).

Aún en la actualidad, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* se considera un arquetipo de la novela didáctica moderna y del *Wandermotiv*. Goethe postula en ella una nueva norma educativa centrada en el viaje: el estudio estático de colecciones de arte y manuales deja de ser válido en una sociedad en la que la producción es más veloz que nunca antes. Si la naturaleza y los sentidos son dinámicos, el sujeto de la educación debe estar en constante movimiento para aprender. Dicha dinamización aporta un significado particular al viaje de Wilhelm: no se trata de una mera travesía, sino de una *Wanderung in die Welt*, un camino por el mundo entero que proporcionará al protagonista una visión más clara de su autonomía (Bahr, 1998). Con ello, la excursión comienza cuando el sujeto decide seguir sus impulsos y rebelarse en contra de las normas sociales definidas. Así, Wilhelm se enfrenta a su padre al inclinarse por una carrera teatral y no comercial para, más tarde, adoptar una vida nómada fuera de los límites establecidos. De esta manera, el propio viaje se convierte en un levantamiento autónomo opuesto al orden social colectivo (Russell, 2014).

Durante el recorrido, Wilhelm Meister no solo desarrolla su individualismo y autonomía personal. Descubre también la importancia del error como elemento esencial para el aprendizaje y la comprensión de la vida humana. Es en este contexto donde aparece la Sociedad de la Torre, una asociación secreta que propone una idea de *Bildung* muy diferente a preceptos anteriormente válidos. La novela educativa francesa del siglo XVIII presentaba a un *Wanderer* cuyo último fin consistía en alcanzar una posición de poder dentro del marco institucional. Así, el viaje del protagonista concluía con una situación específica y finita una vez logrado un objetivo utilitarista. En contraste con tal estereotipo, la Sociedad de la Torre propugna una «pedagogía del error» a través de la cual el individuo siga su propio curso personal, sin un tutor o guía que defina el proceso de aprendizaje (Cusack, 2008).

La búsqueda de conocimiento, por tanto, debe ser una actividad subjetiva que permita la máxima explotación del potencial humano y, con ello, el discernimiento de la verdadera utilidad. El viaje, dirigido así por el propio sujeto y sin injerencias externas, se convierte en una acción análoga al crecimiento personal que facilita al protagonista la realización de sus deseos. De esta forma, la pedagogía del error consiste en valorar dicha realización como correcta o incorrecta desde la perspectiva del individuo. La narración del desarrollo de un protagonista mediante el recurso del viaje ofrece la posibilidad de considerar acciones y decisiones pasadas en el ámbito de la búsqueda de una meta moral y, por ende, de aprender de los errores como parte de la naturaleza más humana (Tókei, 2004).

La Sociedad de la Torre también inculca en Wilhelm Meister la necesidad de renunciar a ciertos elementos comunes de la vida con tal de que la maduración individual resulte plena. La temática de la renuncia del buen *Wanderer*, presente en los *Lehrjahre*, se materializa por completo en la segunda parte de la novela, publicada por Goethe en 1829. En *Wilhelm Meisters Wanderjahre* se observa a un Wilhelm ya adentrado en la mecánica de la Sociedad. El protagonista parece haberse convertido en un emisario más de la Torre que continúa su búsqueda, aunque siendo conocedor de los deberes que ésta implica (Bahr, 1998). Con esto, la travesía de Wilhelm constituye un largo proceso de purificación, un ritual que pone a prueba su capacidad de renunciar a determinadas posesiones, a ciertos bienes e incluso a relaciones personales bajo el lema «*Mein Leben soll eine Wanderschaft werden*» («mi vida debe convertirse en un viaje»). El desarrollo personal de los años de aprendizaje deja paso a una nueva etapa en la que la educación

se vuelve más restrictiva, sujeta a las condiciones utilitaristas de la sociedad moderna. Así, no es de extrañar que Wilhelm renuncie a una existencia establecida; en el abandono de su autonomía personal, el protagonista contempla la necesidad de demostrar unas facultades y habilidades ya curtidas, de ejercer un papel específico dentro de un colectivo social (Cusack, 2008).

Tras este análisis, podría parecer que los *Wanderjahre* se desvían por completo de la idea de caminante propuesta en su novela antecesora. No obstante, Goethe pretende mostrar en este tomo su propio viaje a Suiza en 1779, las preocupaciones sociopolíticas que le llevaron a emprenderlo y la nueva realidad histórica que crecía en Europa. A través del discurso pronunciado por Lenardo, Goethe anticipa la urgencia de un nuevo sistema de producción similar al de los recién constituidos Estados Unidos. Ante el inmenso crecimiento de la población y su consecuente desposesión masiva de tierras y bienes, resulta esencial renunciar a las aspiraciones materiales con el fin de favorecer una producción móvil y adecuada. Dicha movilidad hace que el viaje de los *Wanderjahre* se convierta en el leitmotiv de la narración, restando importancia a los pensamientos y reflexiones del protagonista (Carlyle, 1827). Si estos plagaban la primera parte del camino, en esta etapa se presta especial atención a terceras personas y a sus propios viajes. Los intereses de Wilhelm pasan a un segundo plano: su viaje ya no muestra un carácter aleatorio, sino que parece responder a una finalidad utilitarista y definida por los beneficios a obtener.

El *Wanderer* representado por Wilhelm Meister posee, en conclusión, una faceta ética y un aspecto político. En términos éticos, se trata de la metáfora de la existencia de un sujeto que intenta adaptarse al todo social que le rodea mediante la consecución de un rol específico. En medio del momento europeo post napoleónico, el viajero propuesto por Goethe halla en el camino una perspectiva desde la cual comprender su funcionalidad y utilidad. Wilhelm, lejos de defender una moral altruista, acaba renunciando a sus lazos originales a cambio de un beneficio tangible, de una relación de reciprocidad en la cual reconoce la importancia de sus facultades (Cusack, 2008). La renuncia como tal puede entenderse como un elemento productivo. Desde una visión política, Goethe considera que el *Wanderer* es aquel sujeto capaz de empezar de cero, de encontrar su propia utilidad ante las frágiles instituciones germanas. De esta manera, Wilhelm Meister representa la moral propia del primer Romanticismo: la única opción para el individuo que aspira a modificar sus condiciones sociales parece ser la de

emigrar, la de estar en constante movimiento. El viaje, así, se muestra como el camino necesario para aprender y terminar formando parte del engranaje social.

### 3.3.2 *La belleza estética en los viajes de Franz Sternbald y Heinrich von Ofterdingen*

El arquetipo pre romántico propuesto por Goethe en su *Wilhelm Meister* deja paso a un *Wandermotiv* renovado por autores románticos como Ludwig Tieck y Novalis. A lo largo de este apartado se analizarán las excursiones de sus respectivos personajes Franz Sternbald y Heinrich von Ofterdingen, dos viajeros que ya no buscan una utilidad dentro de sus grupos sociales correspondientes, sino que ansían encontrar su propia identidad emocional y artística durante el recorrido.

#### 3.3.2.1 Franz Sternbald y la importancia de la creatividad

Ludwig Tieck, profundamente inspirado por la figura de Wilhelm Meister y sus andanzas, publica en 1798 su obra más conocida y representativa de la literatura romántica alemana, *Franz Sternbalds Wanderungen*. En ella remodela los ideales estéticos configurados por Goethe de la mano de Franz, un joven aprendiz de pintor que decide abandonar Núremberg con el fin de conocer Italia y los preceptos artísticos del Renacimiento. La novela recibió duras críticas por parte de autores como el mismo Goethe, que la consideraba vacía de contenido; también Caroline von Schlegel hablaba de un protagonista débil e inestable, incapaz de proporcionar al lector una enseñanza válida (Cusack, 2008). No obstante, a día de hoy, *Franz Sternbalds Wanderungen* constituye una «biblia del Romanticismo» en palabras de Rüdiger Safranski (2009). A diferencia de Goethe, Tieck emplea los recursos estéticos románticos para otorgar una sensibilidad extraordinaria a su personaje. En ello, la obra se convierte en un himno a la juventud, a la creación artística y a la constante inestabilidad emocional que genera la búsqueda del Absoluto infinito romántico.

Así, Franz Sternbald comienza su viaje a las puertas de Núremberg hacia 1520. Se despide con gran pena de su amigo del alma Sebastian y de su maestro, el aclamado Durero, que le anima a que viaje a Italia para conocer a los grandes pintores renacentistas. Tieck sitúa la obra dentro del marco de la *Wanderschaft*, como hiciera Goethe en su *Wilhelm Meister*. No obstante, mientras que el último utiliza este rito transicional como iniciación a la práctica utilitarista del comercio y la producción, Tieck

profundiza en los aspectos internos y emocionales de su personaje (Garmann, 1989). Por este motivo, el viaje cobra una naturaleza aleatoria y espontánea. Deja de estar definido por una intención particular, más allá de llegar a Italia, y recibe dos tendencias propias del Romanticismo: una, la de la circularidad, visible en la búsqueda infinita de la perfección artística, y otra, la del viaje como fin en sí mismo para vivir la belleza. Desde esta perspectiva, la travesía de Franz no parece guiada por la razón, sino por un cúmulo de sensaciones que da lugar a una constante *Sehnsucht*, motivando al protagonista a absolutizar el arte y a entenderlo como único sentido real de la vida (Hodkinson, 2004).

En su búsqueda infinita, Franz Sternbald va encontrándose con numerosos personajes que le ofrecen diferentes puntos de vista en torno a su profesión. Nada más abandonar Núremberg, acude a la casa de sus padres, donde descubre que no es su hijo biológico. Además, su madre le pide que realice una formación seria y que no continúe con la pintura, ya que solo le traerá desgracias. Antes de marchar, triste y confuso, Franz se da cuenta de que ha coincidido brevemente con su amor platónico, Marie. La pena se transforma en alegría y el protagonista prosigue con su viaje, ahora inspirado por la imagen de Marie y su necesidad de encontrarla de nuevo (Cusack, 2008).

En Leiden, Franz visita al maestro Lukas, íntimo amigo de Durero. Este sugiere al joven que no se dirija a Italia, ya que el arte nacional es único y las nuevas percepciones renacentistas podrían dificultar el proceso creativo del inestable Franz. A estas alturas, el lector ya ha descubierto que el protagonista es aún una persona poco madura, y que se deja llevar fácilmente por sus fuertes e incontrolables emociones. Sin embargo, Durero aparece casi por casualidad en casa de Lukas para reavivar en Franz sus ganas de viajar. Más tarde, el protagonista se une a una compañía de viajeros donde conoce a Rudolph Florestan, un poeta que le acompañará durante el resto de su travesía. Florestan constituye el reflejo de Franz: también es un *Wanderer*, aunque ya conoce sus debilidades emocionales y es capaz de disfrutar de la virtud artística sin dudar de sus capacidades (Garmann, 1989).

Tras visitar Amberes, Franz y Florestan llegan a un bosque cercano a la Alsacia y descubren un espacio completamente distinto a los lugares anteriormente visitados. En contraste con aquellas ciudades, el bosque representa un lugar liminal donde las convenciones sociales quedan suspendidas para dar lugar a la disolución de los lazos

formales y a la autonomía emocional. Es aquí donde Franz empieza a comprender el erotismo, la naturaleza del arte como parte del alma del propio artista, la funcionalidad de las emociones y las sensaciones a la hora de crear (Pikulik, 2015). El relato concluye de manera abrupta con la llegada de Franz a la Florencia renacentista. A raíz de una serie de coincidencias fortuitas, el protagonista acaba encontrando a su amada Marie y poniendo fin a su viaje.

Si bien puede parecer que la narración está plagada de casualidades, o que requiere explicaciones adicionales, el aspecto realmente central de *Franz Sternbalds Wanderungen* es el crecimiento personal e interno de Franz a lo largo de su travesía. La historia pasa inevitablemente a un segundo plano, ya que la verdadera esencia de la obra reside en el mundo emocional y en la juventud del personaje (Cusack, 2008). En su recorrido se topa con individuos y lugares que contribuyen a su conocimiento global, otorgándole nuevas perspectivas de vida y múltiples percepciones que plasmar en su creación artística. Sin embargo, el viaje provoca también una vuelta a los orígenes más profundos, una búsqueda de identidad que no resulta sencilla para Franz. Sus ansias de encontrar la belleza absoluta, acompañadas de su joven susceptibilidad, generan en él una fuerza destructiva que paraliza su capacidad de pintar. A pesar de sus vivencias, de los relatos que escucha e internaliza, de la confianza que deposita en él su maestro Durero, Franz sufre una constante crisis de confianza creativa, la cual denota que no ha aprendido nada durante el camino.

Tieck, no obstante, contempla en su protagonista un triunfo del arte y de la sensualidad. Franz Sternbald es capaz de mantenerse fiel a su naturaleza y a su vocación ante los obstáculos que se le presentan. Prolonga así una juventud poco idílica, una especie de inmadurez que, lejos de ser siempre negativa, infunde en él un ansia creativa persistente (Scutts, 2017). La *Sehnsucht* más destructiva le lleva a plantearse una y otra vez la vía que está tomando, pero no sus ganas de pintar y crear belleza. Las andanzas de Franz, por lo tanto, representan la lucha del artista romántico en su liberación de los modelos ilustrados y de los preceptos sociales de la antigua Alemania. El artista romántico, como Franz, debe ser capaz de sacrificar los lazos de amistad, la pertenencia a lugares concretos y la idea de una vida estable con el fin de mantener siempre viva su identidad y autonomía creativa (Ziolkowski, 2009).

### 3.3.2.2 Heinrich von Ofterdingen y la ciencia universal romántica

Junto a *Franz Sternbalds Wanderungen*, *Heinrich von Ofterdingen* completa el pilar estético del *Wanderer* romántico. Comenzada en 1799 por Novalis y publicada tras su muerte por Ludwig Tieck en 1802, esta novela no destaca por relatar el viaje de su protagonista, a diferencia de las dos anteriores. Sin embargo, sí evoca el mito fundacional de la vocación artística romántica al presentar a Heinrich como un *Wanderer* en busca de la flor azul. Novalis recurre con ello a un *Wandermotiv* ya consagrado por Wilhelm Meister y Franz Sternbald, pero le añade una faceta mística y esotérica que, según el autor, no consta en la obra de Goethe y resulta central para comprender la belleza del Romanticismo. *Heinrich von Ofterdingen* está dividido en dos partes. La primera, *Die Erwartung (La espera)*, narra el progreso de Heinrich como poeta, su crecimiento personal a medida que va descubriendo el mundo en el que vive. La segunda, *Die Erfüllung (La realización)*, muestra a un protagonista maduro que, tras el fallecimiento de su esposa Mathilde, pretende reencontrarse con ella en la eternidad.

La narración comienza cuando Heinrich se obsesiona con la figura de la *blaue Blume* tras la visita de un extraño que le incita a buscarla. Esa misma noche, sueña de nuevo con la flor, que le guía a viajar hacia Augsburgo y a conocer a Mathilde, con quien posteriormente se casará. El sueño anticipa de esta manera lo que está por ocurrir y muestra al lector el desarrollo que seguirá la novela. No obstante, *Heinrich von Ofterdingen* no conforma un relato de acción, sino de descripciones y conversaciones en torno a las percepciones del propio protagonista. Así, Heinrich abandona Eisenach para emprender un viaje que está destinado a realizar. Acompañado por su madre y una asociación de mercaderes, llega hasta Augsburgo cruzando paraderos medievales exquisitamente dibujados por Novalis. Allí, en el castillo de los cruzados, conversa con la prisionera Zulima sobre su vocación poética; la joven lo anima a continuar escribiendo y creando belleza, ya que ve en él el reflejo de su hermano poeta (Cusack, 2008).

A diferencia de *Franz Sternbalds Wanderungen*, esta novela no da lugar a coincidencias. Novalis presenta constantemente personajes y situaciones que dejan entrever el destino escrito de Heinrich. Con ello, en el quinto capítulo del primer libro el lector observa el *Wandermotiv* en su estado más puro de la mano de dos personajes centrales, el minero Werner y el ermitaño Conde de Hohenzollern. Junto a ellos, Heinrich realiza una excursión por el subsuelo y aprecia el dinamismo y la

funcionalidad de la naturaleza. En su breve expedición, el protagonista descubre la similitud entre el ser humano y la esfera natural, ambas entidades capaces de producir y reproducirse constantemente y, por tanto, generadores de belleza estética (Hodkinson, 2004). La dualidad de la narración cobra su máximo ímpetu en este punto. Werner, por un lado, encarna la ciencia de los seres vivos, la vida que transcurre por debajo de la superficie. A su vez, el Conde de Hohenzollern muestra a Heinrich la importancia de la Historia como elemento estrechamente unido a lo natural, a lo dinámico, al arte. Del mismo modo, el lector establece una separación entre el mundo visible y el subterráneo. El viaje de Eisenach a Augsburgo constituye un movimiento externo precedido por la curiosidad de comprender lo desconocido, pero también una vuelta interna a los orígenes y al conocimiento propio. Por su parte, el descenso a la mina metaforiza un plano más místico, reflejado en la introspección y en la búsqueda de una identidad que no puede desarrollarse si no es por medio de la creatividad artística (Cusack, 2008).

Heinrich acaba casándose con Mathilde, que fallece al comienzo del segundo libro tras ahogarse en un río. Las voces de los muertos le conducen hasta Sylvester, un médico ermitaño con el que conversa sobre el lenguaje y la funcionalidad de la naturaleza orgánica. La novela termina aquí, sin que el protagonista llegue a reencontrarse con su esposa en la eternidad prometida en su primer sueño. Sin embargo, el análisis de *Heinrich von Ofterdingen* desde la perspectiva del *Wandermotiv* aporta una nueva visión a la búsqueda incesante del viajero.

Las similitudes entre Heinrich von Ofterdingen y Franz Sternbald resultan obvias: ambos son artistas guiados por una fuerte vocación y liderados por sus emociones, que crecen y se intensifican durante el camino de los dos personajes. Tanto Novalis como Tieck hacen especial hincapié en las conversaciones que llevan a cabo sus protagonistas con los distintos individuos con los que se topan, en las canciones y poemas que recitan, en los lugares que visitan y que les inspiran. La acción, al contrario que en el caso de Wilhelm Meister, queda relevada por los sentimientos y sensaciones evocados por la naturaleza, que es en sí misma belleza y creadora de belleza. El viaje, por todo ello, se convierte en la única manera de encontrar la esencia del arte y de acercarse a la totalidad romántica, a la poesía universal que pretende unificar todas las disciplinas en un todo con el fin de alcanzar el Absoluto eterno.

### 3.3.3 El viaje nacional y la introspección en Heinrich Heine

Se podría decir que Heinrich Heine es el último gran autor del Romanticismo alemán. Su obra, enmarcada en el movimiento romántico desde una perspectiva temporal, recoge de manera simultánea aspectos propios de la literatura ilustrada alemana, del clasicismo de Weimar y del Realismo. Heine representa por sí mismo el último *Wanderer* que se estudiará en este apartado. En sus *Reisebilder*, el autor documenta los viajes que realizó por Alemania, Inglaterra e Italia entre 1824 y 1828. Con un claro tono satírico e irónico, critica el sistema gubernamental alemán a la vez que narra anécdotas y recuerdos evocados por los lugares que recorre (Cusack, 2010). Con ello, Heine se desliga del clásico relato de viajes para presentar sus propias impresiones, convirtiéndose así en un *Wanderer* aparentemente distinto en comparación con los viajeros ya examinados, aunque con profundas similitudes en lo que a su vocación artística se refiere.

*Die Harzreise* resulta de especial interés a la hora de analizar al Heinrich Heine viajero. Este diario de viajes se publicó por primera vez en 1826 en forma de 14 fragmentos literarios dentro de la revista *Der Gesellschafter*. Ese mismo año, apareció en el primer tomo de su obra *Reisebilder*, que contenía también los ciclos poéticos *Die Nordsee* y *Die Heimkehr*. El autor narra en ellos su excursión de seis días desde Göttingen hasta el pico del monte Brocken en la región montañosa del Harz. La travesía, que le lleva a visitar las minas de plata de Clausthal, Goslar y el castillo de Harzburg, concluye con la bajada del río Ilse (Deutscher Bundestag, 2012). Los viajes por el Harz configuran un caleidoscopio de las condiciones sociales de la época: muestran una Alemania llena de contrastes y claroscuros, de estereotipos centrados en la población y en su manera de vivir.

Heine enmarca su relato en el género documental del *Wanderbericht* o diario de viajes, entre otros aspectos, para hacer hincapié en las sensaciones que percibe por encima de las acciones que se van sucediendo. Recurre a la constante poliperspectiva narrativa para dotar a cada objeto que se encuentra de una asociación o recuerdo, generando así una visión fragmentaria y subjetiva que el lector debe valorar por sí mismo. La consciencia del *Wanderer*, con ello, se sitúa en un punto de partida diferente cada día que pasa: el caminante tiene la capacidad de pensar y moverse libremente por el mundo real y por el de los sueños (Jüttemann, 2008). Además, el hecho de caminar en vez de viajar en cualquier otro medio de transporte implica un acercamiento crítico a la

civilización, un compromiso ético que permite al viajero sobrepasar las fronteras sociales y conocer de primera mano todo aquello que le rodea.

Por otro lado, el autor intercala el plano real con el de los sueños para construir una existencia paralela en la que las normas sociales no son aplicables. Estos sueños representan la imaginación, la creatividad del artista en su punto álgido y liberada de las convenciones impuestas por un frágil sistema democrático que ha dejado de lado al pensador romántico. Las múltiples alusiones a las deidades griegas contribuyen a la mistificación del relato, edificando una especie de mito en la esfera más terrenal y posibilitando la existencia del artista romántico en sociedad (Cusack, 2010).

La travesía por el Harz supone así una confrontación con la práctica establecida a lo largo del Siglo de las Luces. Heine, convertido en *Wanderer*, proclama durante su excursión una necesaria actitud individualista ante el Estado que intenta regular la propia consciencia de sus ciudadanos. Hijo directo de la época post napoleónica, y por tanto vividor del creciente sentimiento nacionalista alemán, propone la emancipación del artista romántico de sus cadenas institucionales, de la sociedad en la que renunciar a los derechos materiales (y, en cierto modo, a los políticos) se ha acabado transformando en la norma (Jüttemann, 2008). *Die Harzreise* culmina así con los preceptos antes vistos en las figuras de Franz Sternbald y Heinrich von Ofterdingen. La funcionalidad del artista romántico no depende de su capacidad utilitaria de producir y cumplir los intereses de otros ciudadanos, como sí sucedía en el caso de Wilhelm Meister. Heine, casi sin quererlo, parece representar el ejemplo absoluto de *Wanderer* romántico. Durante el camino, motivado por la curiosidad y la urgencia de descubrir el mundo que existe más allá de la ciudad, el artista es capaz de encontrarse con su esencia más profunda y de formar así parte de un todo infinito, configurado por el arte, la poesía y la naturaleza (Cusack, 2010). Así, solamente un *Wanderer* que haya aprendido a comprender su propia identidad, sus emociones y sentimientos fuera de las restricciones sociales será capaz de acercarse un paso más al Absoluto romántico y, con ello, a la eternidad.

#### 4. LA TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL *WANDERMOTIV* EN OTROS CONTEXTOS CULTURALES

Como se ha estudiado en los capítulos anteriores, el *Wandermotiv* condensa en un único recurso literario un movimiento artístico entero, y por lo tanto un estilo de vida consagrado en exclusiva al arte. Si bien es cierto que los viajes han constituido el núcleo de miles de relatos desde la Antigüedad, el viaje romántico, y en concreto la *Wanderung*, define por sí mismo una época. El *Wanderer* no es un caminante cualquiera: encarna una práctica profundamente arraigada en la cultura alemana que sigue vigente a día de hoy (Jüttemann, 2008). En él se entremezclan el nacionalismo germano, el rechazo al orden social y la utilidad del arte con los aspectos más invisibles de la psicología humana, las emociones, los sentidos, la imaginación. Con ello, cabe preguntarse cómo se ha recibido y adaptado este recurso en distintos contextos culturales. A continuación se proponen tres fragmentos con sus respectivas traducciones al inglés, francés y español, cada uno de ellos correspondiente a una escuela de pensamiento en particular. La finalidad de este capítulo reside en analizar hasta qué punto se ha comprendido la esencia del *Wanderer* fuera del círculo alemán, así como en examinar las posibles variaciones en la traducción del concepto.

##### 4.1 *Lenardos Wanderrede* (Goethe)

*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, obra estudiada en el segundo capítulo de esta investigación, presenta un *Wandermotiv* especialmente visible: más allá de las acciones que emprende su protagonista, la palabra «*Wanderer*» y sus derivadas aparecen en incontables ocasiones, lo que supone un verdadero reto a la hora de trasladarlas a distintos idiomas. Tan solo la traducción del título genera ya un conflicto. En inglés, por ejemplo, la novela recibe tres títulos diferentes: *Wilhelm Meister's Travels*, *Wilhelm Meister's Years of Travel* y *Wilhelm Meister's Journeyman Years*. La elección de «*travel*» resta importancia al proceso más interno que sí describe el concepto de *Wanderung*, mientras que «*journeyman*», que equivaldría a trabajador u obrero, borra por completo la existencia de una travesía dedicada al aprendizaje. En este sentido, las dos traducciones francesas se alejan a su vez de la idea original al igualar «*Wanderjahre*» con «*voyage*» y «*pèlerinage*». La adaptación española también acude de manera recurrente al morfema «peregrinaje», algo que inevitablemente otorga a la obra un carácter religioso que en realidad no posee. Por último, en castellano se utiliza

el título alternativo «los años itinerantes», obviando la importancia del recorrido del protagonista a favor de una imagen más sencilla en la cual Wilhelm Meister parece vagar por el mundo sin una intención o destino concretos.

No obstante, el camino del protagonista representa una actitud hacia la vida centrada en la funcionalidad de la naturaleza y en la capacidad humana de explotar los recursos disponibles con fines utilitaristas. El *Wanderer* de Goethe se muestra como aquel sujeto que es útil dentro de una sociedad productiva. Lenardo, el emisario de la Sociedad de la Torre, pronuncia en este tomo un discurso ante sus compañeros en el que los anima a deshacerse de los lazos sociales y a emigrar hacia tierras desconocidas donde establecer un nuevo sistema colectivo (Bahr, 1998). Así, en su *Wanderrede*, traducido pobremente como «*Lenardo's speech*» o «el discurso de Lenardo», el emisario aplaude a aquellos individuos capaces de renunciar a una vida hecha en beneficio del viaje eterno:

«Was soll ich aber nun von dem Volke sagen, das den Segen **des ewigen Wanderns** vor allen andern sich zueignet und durch seine bewegliche Tätigkeit die Ruhenden zu überlisten und die **Mitwandernden** zu überschreiten versteht?» (Goethe, 1829)

La versión castellana, de manera similar a la francesa, vuelve a entender *das Wandern* como «eterna peregrinación», y a los «*Mitwandernden*» o compañeros de viaje como «los que caminan a su lado»:

«Pero ¿qué diremos de ese pueblo que sabe apoderarse en mayor medida de las bendiciones de la **eterna peregrinación** y que, gracias a su actividad inagotable, seduce a la gente pacífica y deja rezagados a **los que caminan a su lado**?» (Salmerón, 2016)

No obstante, la traducción al inglés introduce una nueva idea, la de «*perpetual wandering*», que se aproxima más al texto original en alemán. Existen aun así ciertas discrepancias, ya que el morfema inglés implica también un viaje errante, un recorrido aleatorio realizado por un personaje que camina sin un propósito concreto:

«And what shall I say of that People which, before all others, arrogates to itself the blessing of **perpetual wandering**, and by its moveable activity contrives to overreach the resting, and to overstep the **walking**?» (Carlyle, 1991)

En la mayoría de los casos posteriores, la palabra «*Wanderer*» es sustituida por «viajero», «*voyageur*» o «*wanderer*», que, como se ha explicado en el párrafo anterior, puede poseer connotaciones que difieren de la intención original. Sin embargo, la

siguiente excepción es de especial interés traductológico dada la separación que se establece entre «viajero» y «emigrante» en todas las adaptaciones:

«Sehen wir aber bedeutende Staatsmänner, obwohl ungern, ihren hohen Posten verlassen, so haben wir Ursache, sie zu bedauern, da wir sie **weder als Auswanderer noch als Wanderer** anerkennen dürfen; nicht als **Auswanderer**, weil sie einen wünschenswerten Zustand entbehren, ohne daß irgendeine Aussicht auf bessere Zustände sich auch nur scheinbar eröffnete; nicht als **Wanderer**, weil ihnen anderer Orten auf irgendeine Weise nützlich zu sein selten vergönnt ist.» (Goethe, 1829)

En este fragmento, Lenardo critica a los responsables de la política alemana, incapaces de comprender la urgente necesidad de implementar un nuevo sistema de producción móvil y adecuado. En cualquier caso, cuando el emisario habla de «*Auswanderer*» y «*Wanderer*» no se refiere a simples viajeros o emigrantes, sino a individuos cuya mentalidad no está definida por una utilidad real (Russell, 2014). Desde la perspectiva del lector, resulta imposible entender el resto del extracto sin perder en ello la faceta psicológica del discurso. No se trata por lo tanto de la mera emigración, sino del carácter estático de un sistema completo y del viaje como única opción para crecer como personas funcionales.

«Sin embargo, cuando vemos que hombres eminentes del Estado abandonan, aunque a su pesar puestos elevados, tenemos motivos para compadecerlos, puesto que no podemos considerarlos **ni como viajeros ni como emigrantes**: no son **emigrantes**, porque pierden una posición envidiable sin esperanzas de encontrar otra igual o mejor y no son **viajeros** porque en muy contadas veces se les pone en condiciones de ser útiles en otro lugar.» (Salmerón, 2016)

Más tarde, Lenardo elogia la forma de vida de los soldados, individuos capaces de permanecer bajo el mando de una sociedad inerte gracias a su constante necesidad de viajar. Estos viajes, además de formar parte de una responsabilidad laboral, constituyen una manera de descubrir nuevos lugares y pueblos con costumbres distintas y, por lo tanto, conceden al soldado la mentalidad dinámica promulgada por el emisario. Las traducciones al inglés, español y francés parecen alejarse de dicha idea:

«For the soldier, again, a life of peculiar **wandering** is appointed.» (Carlyle, 1991)

«También el soldado hace una vida **errante**.» (Salmerón, 2016)

«Cependant le soldat est appelé à une vie **errante** d'un genre particulier.» (Porchat, 1999)

De nuevo, las tres opciones reflejan un dibujo erróneo del viaje al que Lenardo hace alusión. La «*Wanderleben*» representa literalmente la vida del *Wanderer* autónomo y

consciente de su utilidad, una existencia que puede ser subjetiva y a la vez racionalizada. Al añadir el adjetivo «errante», queda implícito que el individuo no tiene hogar ni motivaciones. El caminante que se imagina Lenardo, sin embargo, es capaz de viajar sin un rumbo físico, de manera aleatoria, pero con una evidente intención guiada por el interés y la reciprocidad (Scutts, 2017).

Las respectivas traducciones de *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, al menos en lo que se refiere al discurso del emisor, dejan de lado la faceta interior del *Wandermotiv*. Al equiparar la figura del «*Wanderer*» con un viajero errante o emigrante, obvian el individualismo presente en el recurso y le suman un significado negativo. Además, el uso común del morfema «peregrinaciones» aporta a su vez un cariz piadoso al viaje que, en la obra de Goethe, deriva más de una intención egoísta que de una moral ética o religiosa (Cusack, 2008). Toda la profundidad orgánica y sensual de la *Wanderung* queda así englobada en una concisa adaptación del concepto de viaje a los distintos contextos culturales presentados. Al eliminar el paralelismo que existe entre el recorrido externo y el crecimiento interno de Wilhelm Meister, presente en las connotaciones del morfema alemán, el viaje se coloca en un segundo plano y pierde su relevancia literaria.

#### 4.2 *Wanderschaft* (Müller)

Wilhelm Müller, quizás uno de los autores menos reconocidos por la crítica del momento, publicó en 1821 el poema *Wanderschaft* dentro del ciclo *Die schöne Müllerin*. Tan solo dos años después, Franz Schubert lo convirtió en uno de sus lieder más famosos bajo el título *Das Wandern ist des Müllers Lust*. Más tarde, en 1844, Carl Friedrich Zöllner readaptó el texto para un coro de cuatro voces y creó con ello una canción del repertorio tradicional alemán, todavía popular entre jóvenes y adultos (Dick, 2010).

*Wanderschaft* es un ejemplo evidente del Romanticismo pictórico germano. En este poema, el narrador, encarnado por un molinero, habla de la necesidad humana de viajar, de *wandern*, basada en dos motivos principales. El primero de ellos reside en la funcionalidad laboral y formativa del viaje, proceso que todo buen aprendiz que pretendiera convertirse en *Meister* debía llevar a cabo. Por otro lado, la propia naturaleza aparece representada como una entidad convertida en *Wanderer*: el agua, por ejemplo, circula y discurre día y noche, al igual que las ruedas giran sin parar y las

rocas, que podrían parecer inertes, bailan en círculo. Todas estas imágenes no solo evocan un dibujo en la mente del lector. Equiparan los recursos naturales con el individuo y, por lo tanto, humanizan por completo la naturaleza (Steinig, 2006). Con ello, la palabra «*wandern*» cobra un significado mucho más profundo que el de «caminar», «viajar» o «errar». Además de constituir una faceta esencial del ser humano, representa un claro deseo de conocer a fondo el mundo natural y sus procesos orgánicos. Si, además, se tiene en cuenta la equivalencia romántica que existe entre naturaleza y arte, el individuo consigue acercarse así a la más pura belleza artística a través de su camino (Wech, 2014).

Una vez más, las respectivas traducciones a distintos idiomas no terminan de ceñirse al aspecto interno del concepto. Cabe destacar que no existe una equivalencia para «*Wanderschaft*» en ninguna de las lenguas propuestas, lo que denota desde el principio el fuerte componente cultural del morfema. En inglés, francés y español se ha adoptado el título del lied de Schubert, donde se observan las siguientes adaptaciones:

«Das **Wandern** ist des Müllers Lust, das **Wandern**!»

«To **wander** is the miller's joy, to **wander**!» (Baskerville, 1853)

«**Voyager** est le plaisir du meunier, **voyager**!» (Díaz, 2016)

«¡**Caminar**, **viajar** es el anhelo del molinero, **caminar**!» (Torregrosa, 2000)

En este caso, la elección léxica es similar a la del discurso de Lenardo. Con ello, se omite inevitablemente la evolución psicológica y social del motivo entendido desde la perspectiva de la *Hochromantik*. De nuevo, en inglés se utiliza la traducción directa «*wander*», que, aunque contribuye en cierto modo a mantener la musicalidad del poema, posee un significado negativo, como ya se ha estudiado. Por tanto, la acepción de «*wandern*» como proceso de desarrollo externo e interno queda subsumida a la imagen de un molinero errante, que vaga sin rumbo. También en francés aparece la adaptación «*voyager*» a lo largo de todo el poema, de manera que el motivo literario pierde su relevancia subjetiva para convertirse en una idea más amplia y superficial.

De las tres opciones, la traducción al castellano es la que más leal permanece ante el texto original. Caminar, según queda recogido en el diccionario de la Real Academia Española, significa literalmente andar o recorrer una distancia determinada. No obstante, se aplica a su vez a aquellos objetos inanimados capaces de seguir su curso, como el agua o los planetas, y a la acción de dirigirse a un lugar o una meta específicos.

Por lo tanto, el verbo «caminar» funciona como equivalencia de «*wandern*» al proporcionar al poema las connotaciones físicas y psicológicas del *Wandermotiv*. Dicha correspondencia entre el texto original en alemán y la adaptación castellana puede observarse asimismo en los últimos versos de la obra:

«O **Wandern**, **Wandern**, meine Lust,  
O **Wandern**!  
Herr Meister und Frau Meisterin,  
Laßt mich in Frieden weiter ziehn  
Und **wandern**.»

«¡Oh **caminar**, qué delicia,  
oh **caminar**!  
Señora y señor del molino,  
dejadme partir tranquilo  
y **caminar**.» (Torregrosa, 2000)

La versión en castellano, a diferencia de las traducciones a inglés y francés, respeta así el sentido del término alemán. Las acepciones de «errar» y «viajar», propuestas en esos dos idiomas, no responden de manera adecuada a la intencionalidad original, ya que dejan de lado los aspectos cruciales estudiados de la *Wanderung*. Sin embargo, el verbo castellano «caminar» muestra las facetas necesarias para comprender la importancia emocional y el trasfondo más psíquico que recibe el concepto en su lengua de origen.

#### **4.3 *Wanderlieder* y *Aus dem Leben eines Taugenichts* (Eichendorff)**

Joseph von Eichendorff, autor perteneciente a la tercera y última escuela del Romanticismo alemán, hace especial hincapié en el *Wandermotiv* durante toda su creación literaria. Además de compartir intereses y pensamientos con Heinrich Heine, al menos en lo que a sus respectivas biografías y al sentimiento nacional se refiere, Eichendorff acude al recurso de la *Wanderung* para reflejar una necesaria evasión del mundo real, en aquel entonces invadido por la revolución industrial y los estándares de vida de la sociedad burguesa (Plett, 2004). Así, una de sus principales obras es la compilación de poemas *Wanderlieder*, publicada por primera vez en 1841 dentro del libro *Gedichte*. En ella quedan recogidos cuarenta y seis poemas líricos y ciclos poéticos que giran en torno al *Wandermotiv*. El título ha recibido las siguientes traducciones:

«**Wanderlieder**»  
«**Wandering** songs»  
«Canciones de **caminantes** / Canciones de **peregrinación**»  
«Chansons de **route**»

Como ya se ha explicado en apartados anteriores, la elección del morfema en inglés «*wandering*» aporta una connotación negativa a la acción del *Wanderer* alemán, que aparecería como un individuo errante y no como un sujeto con claras intenciones de

descubrirse a sí mismo y al entorno que le rodea, aunque la meta propiamente física no sea especificada. Por otro lado, si bien es cierto que «*chansons de route*» no se aleja tanto del significado original, la opción francesa tampoco ofrece una visión completa del recurso artístico. Las dos propuestas en castellano, al revés, guardan una mayor similitud con el título alemán. El caminante es aquel que camina y, por ende, que avanza hacia un objetivo y busca su identidad a lo largo del camino. Asimismo, si en el caso de *Wilhelm Meisters Wanderjahre* se había rechazado la opción de «peregrinación» por sus connotaciones religiosas, el ejemplo de Eichendorff sí podría recibir un sentido más esotérico. La *Wanderung* de Goethe carece de un perfil imaginario, como el mismo Novalis criticaba: presenta una obvia búsqueda interna narrada mediante un viaje físico, pero no muestra ese misticismo que sí consta en el imaginario romántico posterior. Eichendorff, al revés, comprende el camino como la persecución de la belleza estética, que, en última instancia, es el Dios de los cristianos y la paz interior y exterior que éste evoca (Löhr, 2003). Con ello, aunque al lector le resultaría útil conocer de antemano el fondo psicológico del autor, la propuesta castellana de «peregrinación» parece acercarse más al texto original que las otras traducciones estudiadas.

El morfema «*wandern*» y sus derivados aparecen en incontables ocasiones en las *Wanderlieder*. En el poema *Nachts*, por ejemplo, el primer verso se ha traducido de la siguiente manera:

«Ich **wandre** durch die stille Nacht.»  
«I **wander** through the quiet night.»  
«**Camino** en la noche silenciosa.»  
«Je **me promenaïs** par une nuit silencieuse.»

Aquí llama la atención la elección del francés que, si bien aporta más información que el término «*voyager*», utilizado de forma recurrente en los textos anteriormente examinados, define el camino del *Wanderer* como un paseo o «*promenade*». Con ello, se aproxima un paso más al original: aquel que pasea disfruta de un breve momento de evasión durante el cual es capaz de reflexionar y alejarse de la realidad urbana. No obstante, la temporalidad del *Wandermotiv* es central; «*se promener*» o pasear se diferencia del concepto alemán «*wandern*» precisamente en el intervalo temporal que el camino requiere. La misma alternativa francesa se aprecia en la traducción de este título:

«Der frohe **Wandersmann**»  
«The merry **wanderer**»  
«El alegre **viajero**»  
«Le joyeux **randonneur** / Le joyeux **promeneur**»

En este caso cabría preguntarse por qué la adaptación al castellano recoge la palabra «viajero» por encima de «caminante», morfema que sí consta en el nombre de la obra en español. Tras leer y examinar el poema, sería más correcto recurrir al uso de «caminante» o «peregrino», ya que el *Wanderer* que se presenta en el texto es capaz de acercarse a Dios a través de la travesía que realiza a pie entre bosques, montañas y campos.

La idea de *Wanderung* comprendida desde la perspectiva de Joseph von Eichendorff también consta visiblemente en su obra en prosa *Aus dem Leben eines Taugenichts*, publicada en 1826 y representativa del último círculo de pensamiento romántico. En ella, el personaje principal narra en primera persona la historia de su viaje, desencadenado por una discusión con su padre, que le tacha de vago y tunante. El muchacho, hijo de un molinero, abandona su hogar con el fin de experimentar nuevas vivencias y alejarse del aburrido mundo conocido. Durante su travesía, se encuentra con numerosos personajes a los que divide en dos categorías. Los románticos, por un lado, están dispuestos a defender su individualidad y libertad; observan el futuro con optimismo e imaginación, aspiran a viajar y a vivir aventuras. Al revés, los filisteos forman parte de la sociedad burguesa, son individuos monótonos y pesimistas. El tunante pertenece al primer grupo: confía en su buena dicha y en la fortuna del destino, que le va guiando por cada lugar que pisa. Incapaz de permanecer largos períodos de tiempo en el mismo sitio, el protagonista camina noche y día por distintos parajes que le hacen cuestionarse su propia identidad dentro de la sociedad en la que vive (Cusack, 2008).

En un momento de la travesía, el joven recuerda la canción que le enseñó un aprendiz de artesano, también *Wanderer*, en el molino de su padre. Tal canción queda recogida, a su vez, en el poemario *Wanderlieder* bajo el título *Heimweh*, y comienza con los siguientes versos, en esta ocasión traducidos al inglés y al castellano:

«Wer in die Fremde will **wandern**,  
Der muss mit der Liebsten gehn [...] ». (Ter Haar, 1977)

«A **wanderer's** heart will not grive him  
Who fares with his love, his own [...]». (Glenny, 1966)

«**Quien quiera irse al extranjero**  
Que lo haga con su bienamada [...]». (Toberer, 2010)

La alternativa inglesa guarda más relación con el texto original que en casos anteriores, ya que el propio *Taugenichts* se considera a sí mismo un viajero errante que camina por el mundo con la meta de comprender su naturaleza y la belleza que le rodea, independientemente de los lugares que visite. Sin embargo, la adaptación castellana opta por omitir por completo el concepto de *Wanderer* y añade una oración genérica en la que no se refleja la importancia central del motivo literario. No consta en ella la existencia de un caminante, la esencia de su viaje o la diferenciación entre lo conocido y lo que queda por descubrir.

Al comienzo del séptimo capítulo, el protagonista camina de noche por un bosque que más tarde le llevará hasta una ciudad. En su travesía, reflexiona sobre las impresiones que generan en él la noche y la oscuridad del lugar; compara el monte con un cementerio en el que los espíritus salen de sus tumbas para asustar a otros *Wanderer*:

«...und bei stiller Nacht über die Haide gehn und die **Wanderer** verwirren.»  
«...will rise from their graves to walk the heath at dead of night to lead **travellers** astray.»  
«...salen de sus tumbas merodeando por los brezales para confundir a los **caminantes**.»

En este contexto, la adaptación «*traveller*» funciona mejor que el término inglés «*wanderer*», utilizada en oraciones y textos anteriores. No muestra, sin embargo, la acción física de caminar que sí plasma la traducción al castellano. Mientras que un viajero o «*traveller*» podría desplazarse en cualquier medio de transporte, un caminante discurre por el bosque y posee la capacidad de observar de cerca la naturaleza, de compararse directamente con todas las percepciones que va recibiendo en su camino.

La diferencia existente entre viajar y caminar, entre *wandern* y *reisen*, queda afianzada en el término «*Reiselust*», utilizado por el protagonista al final del segundo capítulo. Aquí, «*Reiselust*» se traduce al inglés como «*longing to travel*», y al castellano como «ganans de viajar». Ambas adaptaciones son correctas, dado que el texto original hace alusión única y específicamente al deseo del muchacho de emprender un nuevo viaje. No obstante, si el morfema alemán fuera «*Wanderlust*», la traducción debería reflejar la importancia del camino a pie, así como las ansias del *Wanderer* de desarrollar su lado

emocional a medida que lleva a cabo la travesía. Hasta el momento, *reisen* y *wandern* se han adaptado a distintos idiomas como términos similares, lo que denota una falta de profundización en el significado real de ambos conceptos.

#### **4.4 Ideas finales en torno a la traducción del *Wandermotiv***

En este último capítulo de la investigación se han examinado las variaciones en la traducción y adaptación del *Wandermotiv* a distintos idiomas, más o menos próximos al contexto cultural alemán. El concepto de *Wanderer*, siguiendo la continuidad y circularidad de los preceptos estéticos románticos, no representa una idea estática: las tres escuelas de pensamiento analizadas en el primer capítulo proponen respectivamente una imagen diferente del caminante del Romanticismo. Así, el *Wilhelm Meister* de Goethe comparte similitudes con Franz Sternbald o Heinrich von Ofterdingen, pero muestra una consciencia propia dentro del marco de la realidad ya establecida. Wilhelm es un superviviente en un mundo donde resulta necesario un nuevo modelo de producción.

Al contrario, los protagonistas de Tieck y Novalis caminan por un universo imaginario y esotérico, por una serie de lugares idílicos y pictóricos donde las sensaciones inspiradas por la naturaleza llevan al caminante a crecer y madurar. En cierto modo, los personajes que van apareciendo son reflejos de las distintas ideas que fluyen en la mente de Franz y Heinrich: configuran así el caleidoscopio de sensaciones y emociones que define al *Wanderer*. Por último, tanto Heine como Eichendorff recurren a este motivo literario para proponer una evasión de la norma burguesa y de la urbe industrializada. A través de él, critican el funcionamiento de la sociedad, amedrentada por los filisteos, y llaman al resurgir del arte, de la música y de la creatividad.

Por todo ello, y teniendo en cuenta los términos estudiados en las diferentes traducciones, la adaptación más correcta y fiel a la idea original es la de «caminante» para *Wanderer*, o la de «caminar» para *wandern*. No cabe duda de que es necesario estudiar con detenimiento el uso de la palabra en sus respectivos contextos, dado que el sentido que se le aporta puede ser el de errar, vagar, viajar o pasear. Sin embargo, «caminar» puede contener todas esas connotaciones y, ante todo, respeta el contenido total, psicológico y físico, del concepto alemán.

## 5. CONCLUSIONES

El Romanticismo surge en Alemania como un movimiento artístico y multidisciplinar que pretende rebelarse en contra de los ideales estéticos promovidos por la Ilustración. Desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX, los sucesos históricos que acontecen en Europa dejan una profunda huella en los autores alemanes. Tras la Revolución francesa, Alemania, todavía un conglomerado de principados y pequeños estados que aspira a una unidad nacional, se ve amenazada por el avance de las tropas napoleónicas y el auge de la producción industrial. Ante tal situación, comienza a nacer una ideología de rechazo hacia los valores ilustrados franceses que queda inevitablemente reflejada en las artes. Así, los románticos propugnan una separación total del orden burgués establecido y una vuelta al nacionalismo alemán de la Edad Media. El individualismo, la subjetividad y la libertad artística se convierten en valores centrales del movimiento que, ante todo, busca la emancipación de la persona de la estática sociedad en la que está obligado a vivir.

Todas estas ideas, sumadas a la curiosidad y a la melancolía propias de la creación romántica, llevan al artista a buscar un recodo imaginario en el que evadirse de la vida urbana. Ese lugar es el Absoluto romántico, un ideal alcanzable únicamente mediante el estudio y la creación infinita de belleza estética. El arte se convierte en la vía de escape del individuo romántico, cuya ansia vital reside en trascender. El camino hacia el Absoluto, hacia la belleza total, hacia la individualidad de las emociones y los sentimientos, solo es realizable mediante el arte romántico, que reúne en un todo disciplinas como la música, la escritura o la pintura. Lo romántico equivale por tanto a lo universal, a lo que está por encima de la existencia terrenal, a algo invisible que no procede del ser humano sino de la capacidad del artista.

El movimiento literario romántico puede analizarse en torno a tres escuelas de pensamiento, cada una de ellas preocupada por el contexto socio-histórico del momento. Así, entre 1798 y 1835 se configuran tres grandes círculos de estudio compuestos por académicos, escritores, filósofos y lingüistas que defienden la importancia de la sensualidad por encima del racionalismo. La percepción individual, por muy empírica que resulte, debe estar guiada por el arte, no por la ciencia de los números. Con ello, la escuela de Jena define el primer Romanticismo en oposición a la razón y a las instituciones que obran desde ella. Más tarde, el círculo de Heidelberg profundiza en la

psicología humana y en la imaginación como fuerzas necesarias para la creación artística. Finalmente, los autores del Romanticismo tardío adoptan el individualismo de sus predecesores y le conceden un tinte más subjetivo e interno, si cabe: la introspección y la percepción individual culminan en la escuela de Berlín.

En este sentido, uno de los hilos conductores del movimiento literario es el recurso del *Wandermotiv*. Si bien es cierto que la literatura de viajes existe desde que el ser humano es consciente de su movilidad, el relato de viajes cobra especial importancia en Europa con la llegada del Romanticismo. No es de sorprender que suceda así: la narración de una historia en forma de camino o viaje permite al artista expresar mediante un único personaje los preceptos románticos principales. Con ello, todas las emociones y percepciones convergen en un mismo individuo. El anhelo de lo desconocido, la melancolía, la tristeza, la representación de la naturaleza, la magia, la belleza y la subjetividad forman parte del compendio psicológico del *Wanderer*, un caminante que aprende a conocerse y se aproxima en ello a la creación, y por tanto al Absoluto.

Los protagonistas de las obras románticas no emprenden un viaje por placer, ni pasean por las calles de sus ciudades. La necesidad de descubrirse y de descubrir el mundo exterior, que no la realidad urbana en la que habitan, reside en su vocación artística y en la capacidad de valorar la naturaleza como arte y belleza. Por eso, el *Wanderer* camina por bosques, sitios inhabitados y pueblos donde se encuentra con personas y lugares a los que solo puede llegar a pie. A lo largo del camino, todas las sensaciones que percibe evocan en él nuevos sentimientos que lo alejan del mundo terrenal para situarlo cada vez más cerca del Absoluto infinito, de la trascendencia. El *Wandermotiv*, por otro lado, no constituye una representación estática: responde sin duda al desarrollo del propio movimiento romántico y recibe diferentes características en función del momento histórico y del autor que lo utiliza. De esta manera, el *Wanderer* creado por Goethe es esencialmente distinto al que proponen Novalis o Tieck, del mismo modo que Heinrich Heine se separa por completo de la obra de sus predecesores. Aun con todo ello, es posible establecer un patrón del recurso literario de la *Wanderung* y reconocer así su centralidad dentro de la literatura romántica alemana.

La aceptación de la naturaleza cultural del *Wandermotiv* plantea un problema a la hora de traducir a distintas lenguas la totalidad del concepto. Al partir de una idea tan compleja, dinámica y propia de un contexto lingüístico concreto, resulta especialmente

complicado dar con un término que englobe y recoja las connotaciones presentes en la figura del *Wanderer*. Entre otros factores, una descripción completa de la expresión alemana requiere el conocimiento y la adaptación de otros conceptos también culturales, como son *Bildung* o *Sehnsucht*. De este modo, es necesario preguntarse hasta qué punto el propio lector es capaz de entender la importancia del motivo. Las respectivas adaptaciones al inglés, francés y castellano presentan facetas centrales, pero no terminan de reflejar la profundidad de perspectivas que abarca el término en su lengua original. La aproximación más correcta, como consta en el presente estudio, aparece en la adaptación de «*wandern*» como «caminar». El verbo castellano, además de clarificar la condición del viaje a pie, incluye entre sus acepciones la de dirigirse hacia una meta o seguir un curso determinado. Podría entenderse así al *Wanderer* como al caminante que avanza hacia un destino concreto, hacia el conocimiento de su propio ser en la inmensidad de lo natural y de lo bello y, por ende, hacia la comprensión del Absoluto.

En cualquier caso, la traducción del *Wandermotiv* supone un reto considerable. El hecho de adaptar el concepto diluye de manera inevitable la importancia del *Wanderer* y sus características internas, que quedan sometidas a la elección de una única faceta, como puede ser errar, vagar, pasear o viajar. No obstante, el empleo del término alemán en otros contextos culturales requeriría una explicación dedicada al lector de la opción elegida, de su trasfondo cultural y de su representación dentro del movimiento romántico. Con ello, se abren nuevas líneas de investigación en torno a la adaptación del recurso literario en su totalidad y a la naturaleza cultural que lo rodea.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, W. (1999). Kultur und Physiologie des Wanderns. En W. Albrecht & H. J. Kertscher (Ed.), *Wanderzwang-Wanderlust: Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*. Tübingen: Walter de Gruyter.
- Bahr, E. (1998). The Novel as Archive: The Genesis, Reception and Criticism of Goethe's Wilhelm Meisters Wanderjahre. En E. Bahr (Ed.), *Studies in German literature, linguistics and culture*. Columbia: Camden House.
- Bruford, W. H. (1975). *The German Tradition of Self-Cultivation. 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Carlyle, T. (1827). German Romance: Goethe, Wilhelm Meister's travels. En W. Tait (Ed.), *German Romance: Specimens of Its Chief Authors with Biographical and Critical Notices Vol. 4*. Oxford: Universidad de Oxford.
- Cusack, A. (2008). *The Wanderer in Nineteenth-century [sic] German Literature: Intellectual History and Cultural Criticism*. Nueva York: Camden House.
- Cusack, A. (2010) The Wanderer as *Weltbürger*: *Die Harzreise* and the genesis of Heine's cosmopolitanism. En P. O'Donovan & Rascaroli, L. (Ed.), *The cause of cosmopolitanism: Dispositions, models, transformations*. Berna: Peter Lang.
- Deutscher Bundestag. (2012). *Joseph von Eichendorff, Heinrich Heine und ihr Verhältnis zu Deutschland*. (Wissenschaftliche Dienste). Berlín: Deutscher Bundestag. Recuperado el 27 de mayo de 2017 de <https://www.bundestag.de/blob/407864/e6bddc34e37f0bbc63182e31f20a4fad/wd-1-009-12-pdf-data.pdf>
- Dick, A. (7 de agosto de 2010). Die romantische Wander-Metapher in Literatur und Musik. *Badische Zeitung*. Recuperado de <http://www.badische-zeitung.de/kultur->

[sonstige/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik--33961642.html](http://sonstige/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik--33961642.html)

- Eichendorff, J. C. B. (1966). *The life of a good-for-nothing* (Michael V. Glenny, trad.). Londres: Blackie. (Obra publicada en 1841)
- Eichendorff, J. C. B. (2010). *De la vida de un inútil* (Ursula Toberer, trad.). Madrid: Rey Lear. (Obra publicada en 1841)
- Fricke, H. & Comellas, M. (2005). “Weltseele” und “Waldeinsamkeit” – La filosofía de la naturaleza y el romanticismo. *Magazín* (pp. 68-80).
- Frisch, M. (2001). *Reisen in der Literatur. Edition Luisenstadt*. Recuperado el 27 de mayo de 2017 de [http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz01\\_04/text01.htm](http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz01_04/text01.htm)
- Garmann, G. (1989). *Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks: Traumreise und Individuationsprozess aus romantischer Perspektive*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Goethe, J. W. (1982). *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*. Stuttgart: Reclam. (Obra publicada en 1829)
- Goethe, J. W. (1991). *Wilhelm Meister's Travels* (Thomas Carlyle, trad.). Columbia: Camden House. (Obra publicada en 1829)
- Goethe, J. W. (1999). *Les années de pèlerinage de Wilhelm Meister* (Jacques Porchat & Fabrice Malkani, trad.). París: Editions du Carrousel. (Obra publicada en 1829).
- Goethe, J. W. (2016). *Los años itinerantes de Wilhelm Meister* (Miguel Salmerón, trad.). Madrid: Biblioteca de Literatura Universal. (Obra publicada en 1829)
- Hodkinson, J. (2004). The cosmic-symphonic: Novalis, music and universal discourse. En S. Donovan & R. Elliott (Ed.), *Music and Literature in German*

*Romanticism. Studies in German Literature Linguistics and Culture.* Nueva York: Camden House.

- Jaeschke, W. & Holzhey, H. (1990). *Früher Idealismus und Frühromantik.* Leipzig: Felix Meiner.
- Jochen, A. B. (1999). *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik.* Tübingen: Walter de Gruyter.
- Jüttemann, A. (2008). *Romantische Wanderliteratur – kulturpsychologisch betrachtet. Mit Beispielen aus Heinrich Heines „Harzreise“.* München: GRIN Verlag.
- Löhr, K. (2003). *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mülder-Bach, I. & Neumann, G. (2007). *Räume der Romantik.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Müller, W. (1853). Travelling (Alfred Baskerville, trad.). En Henry Wadsworth Longfellow (Ed.), *Poems of Places: An Anthology in 31 Volumes.* Nueva York: Bartleby. (Obra publicada en 1821)
- Müller, W. (1994). Die schöne Müllerin. En Maria-Verena Leistner (Ed.), *Werke, Tagebücher, Briefe, Bd. 1.* Berlín: Mathias Gatzka Verlag. (Obra publicada en 1821)
- Müller, W. (2016). *La belle meunière* (Loan Díaz, trad.). Raleigh: Lulu Press Inc. (Obra publicada en 1821)
- Pavlenko, A. (2001). Multilingualism, Second Language Learning and Gender. En A. Pavlenko (Ed.), *Language, power and social process Vol. 6.* Tübingen: Walter de Gruyter.

- Pikulik, L. (2015). *Erkundungen des Unbekannten: Neuzeitliche Formen des Reisens in authentischen und fiktiven Darstellungen*. Zürich: Georg Olms Verlag.
- Plett, E. (2004). *Joseph von Eichendorff, "Die Sehnsucht": Sehnsucht und kein Ende: Die dualistische Welterfahrung der Romantik*. München: GRIN Verlag.
- Regener, U. (2001). *Formelsuche: Studien zu Eichendorffs lyrischem Werk*. Tübingen: Walter de Gruyter.
- Russell, M. P. (2014). *The Wanderer's Path through the Age of Goethe: A Literary and Musical Focus* (tesis universitaria no publicada). Universidad de Vermont, Vermont.
- Safranski, R. (2009). *Romantik: eine deutsche Affäre*. Berlín: Fischer Taschenbuch.
- Schanze, H. (2003). *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Króner.
- Scutts, J. (2017). *The emergence of the poetic 'Wanderer' in the age of Goethe*. Raleigh: Lulu Press Inc.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. (14 de junio de 2016). 19th Century Romantic Aesthetics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado el 27 de mayo de 2017 de <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-19th-romantic/>
- Steinig, M. (2006). „*Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder...*“. *Lied-und Gedichteinlagen im Roman der Romantik*. Berlín: Frank & Timme.
- Ter Haar, C. (1977). Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. Text, Materialien, Kommentar. *Serie Hanser Literatur-Kommentare, Vol. 6*. München: Carl Hanser Verlag.

- Ter Haar, C. (1977). Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. Text, Materialien, Kommentar. *Serie Hanser Literatur-Kommentare, Vol. 6*. München: Carl Hanser Verlag. (Obra publicada en 1841)
- Tókei, E. (2004). Landschaft und Wanderer bei J. W. Goethe und bei C. D. Friedrich. En E. Kulcsár-Szabó, K. Manherz & M. Orosz (Ed.), *“das rechte Mass getroffen“*. *Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag*. Berlín: Humboldt Universität zu Berlin.
- Uerlings, H. (2000). *Theorie der Romantik*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Wech, C. (2014). *“Eine Reise im Stillstand”*. *Thematische, intertextuelle und musikalische Bezüge zu Wilhelm Müllers und Franz Schuberts Winterreise in Elfriede Jelineks Winterreise* (tesis universitaria no publicada). Universidad de Viena, Viena.
- Ziolkowski, T. (2009). *Heidelberger Romantik: Mythos und Symbol*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.