

## EN LOS BORDES DEL ABISMO: MUERTE TRÁGICA EN EL CLASICISMO Y ROMANTICISMO ALEMÁN

Pascual RIESCO CHUECA  
(Universidad de Sevilla)

Aceptado: 10-X-2006.

[riescochueca@us.es](mailto:riescochueca@us.es)

**RESUMEN:** *Se pasa aquí revista al suicidio literario en Alemania al término de un periodo que, cabalgando sobre dos siglos, arranca de la Ilustración, vuela sobre Sturm und Drang y Neoclasicismo, y cae en el Romanticismo pleno. La reivindicación estoica de la libre muerte va a mudarse en algo nuevo, moldeada por los vértigos e intuiciones de una subjetividad soberana, entregada a sí misma. El sujeto reinterpreta con inaugurada plasticidad todos los vínculos cívicos y religiosos, y entabla negociaciones con lo absoluto. Hospitalaria o despiadada, la naturaleza —y con ella su sublime heraldo, la muerte— es el fondo inmenso sobre el que se agita la solitaria figura del héroe romántico. En la pulverización de límites expresivos —geográficos, históricos, de género— el esbozo y el balbuceo adquieren lugar visible. Al truncar la vida de sus héroes, los autores la liberan de la servidumbre de adaptarse al mundo, y la dotan de una condición transportable, elocuente y enigmática: la del fragmento. Palabras clave: Suicidio literario, Romanticismo alemán, subjetividad, fragmento, naturaleza.*

**ABSTRACT:** *German literary suicide is here reviewed during the last stage of a period that issues from the Enlightenment, sweeps over Sturm und Drang and Classicism, and leads to full Romanticism. The stoics' vindication of free death is to be gradually reshaped into a new discourse, fraught with the insight and the dizziness of a sovereign subjectivity abandoned to private rules. The subject is charged to reinterpret, with plasticity unheard of, all civic and religious constraints, engaging into intense negotiation with the Absolute. A hospitable or pitiless nature is heralded by its sublime harbinger, death, to provide a boundless backdrop for the lonely figure of the romantic hero. As expressive limits —geography, history, genre— are swept away, sketch and stammer become viable devices. By cutting short the life span of their heroes, the authors manage to free them from the constraint of adaptation to reality. Thereby, the hero is endowed with a portable, eloquent and enigmatic status, that of the fragment. Keywords: Literary suicide, German Romanticism, subjectivity, fragment, nature.*

Los románticos alemanes moldean la vida de sus héroes mediante estrategias de expresión basadas en la hipertrofia de lo subjetivo. En este artículo se revisan textos coincidentes en mostrar la constante inestabilidad argumental de las justificaciones vitales cuando éstas pivotan, con exclusividad romántica, sobre el sujeto. Los deberes sociales o religiosos que sustentaban en el Antiguo Régimen la trayectoria del héroe o del mártir son ahora refundidos en el horno de la imaginación creadora. La rendición de cuentas, tradicionalmente ofrendada ante el altar de la convivencia, pasa a celebrarse en el teatro solitario del soliloquio trascendente: allí la intensidad de sensación suelta con su ardor las grietas de la incoherencia. Unas categorías temporales y espaciales desbordadas; una naturaleza ambigua, tanto refugio como madrastra; unos géneros literarios en expansión: son éstos los exponentes de tal disolución de lo objetivo. Y el suicida, al truncar con su gesto el fluir de la materia vital, deja como legado un fragmento ciclópeo a la veneración subjetiva, en el que la rotura voluntaria de los moldes consagra las vehementes y ambiguas nupcias del yo con el todo.

No está exenta de riesgos esta elección del suicidio como índice cultural. La taxonomía con que Durkheim y continuadores pretendieron ordenar el laberinto causal en torno al suicidio tiene precedentes venerables, que delatan el carácter ambiguo, rayano en lo indescifrable, del gesto irreversible. Son, en efecto, numerosos los intentos de fijar fronteras —morales, estéticas, afectivas— entre unos y otros tipos de suicidio. Tarea de ordenación que se vuelve perentoria en una época que, desde mediados del siglo XVIII, viene poniendo en crisis todos los límites, y convirtiendo en tema central de creación la pérdida de una totalidad pre-moderna.<sup>1</sup>

De forma creciente, y culminando en el periodo romántico, esta caída de gracia desde el orden natural y social preexistente se expresa a través de una nueva ubicación de la función estética, que elige el fragmento como tropo primordial. La misma alternancia con que el fragmento refleja el todo —con la resignación de un déficit expresivo, con la altivez de una conquista— es manifiesta en la actitud ambivalente de los románticos alemanes ante la armonía premoderna —nostalgias feudales, embestidas revolucionarias— y la naturaleza. La inquietud de la época parece abogar tanto por el regreso al seno natural como por el encastillamiento de la conciencia, asediada con alienado pavor por el silencio del planeta. El suicidio, confrontación plena entre la conciencia y el todo, no puede escapar a estas tensiones y se encuadra inestablemente entre la soberbia de un duelo cósmico y la amargura de una rendición.

<sup>1</sup> Es significativo el precedente fijado por Hume, quien hacia 1755 había escrito, sin darlos a la imprenta, unos *Essays on Suicide and the Immortality of the Soul*, en los que la decisión sobre la muerte propia se desgaja de la esfera de las obligaciones sociales y religiosas. Se publicaron copias clandestinas de estos ensayos, primero en francés (1770), luego en inglés (1777).

Sin embargo, en su versión más divulgada, popularizada por la cultura de masas de la posteridad, el suicidio romántico no es sino la respuesta extrema a un amor no correspondido. Flor de la vida intensa, martirologio y apoteosis: no ha de sorprender si la cultura decimonónica aspiró ocasionalmente a maquillar la muerte voluntaria de familiares y amigos, envolviéndola en el formato de un suicidio romántico (Lieberman 628-629). La escenografía de la muerte deliberada que se inaugura con Chatterton y Werther ofrece, en efecto, un instrumental tentador para conferir orden y fotogenia al desordenado y acre final, voluntario en diverso grado, de las vidas truncadas. La fama, currículum moral a cuyo altar se sacrifican vidas durante la lucha ritual masculina, el duelo, regula también los pasos de quienes se inmolan en este otro duelo contra lo invisible, el suicidio: «Only for 'character', by duel, or in case of extremity, by suicide, is the wise man bound to die» (Carlyle 2: 291).

Como último acto de la voluntad, y agotamiento de todo el crédito vital en un solo desembolso, el suicidio representa una doble culminación, en la que se combina la pasividad de la entrega con el brío de la rebelión. Mediante un gesto inevitablemente enfático, el suicida romántico aspira a hacer de su muerte un signo resistente a la erosión del tiempo futuro. El suicidio aísla y monumentaliza la traza vital, marcando el material biográfico con un truncamiento expresivo que convierte el conjunto de la vida en un objeto noble, análogo en vibración y presencia a un torso griego, el pecio de un naufragio o una ruina heroica. Con un golpe de cincel, que corta las constricciones enmarcadoras de la muerte natural, la vida se vuelve el correlato de un fragmento artístico —autosuficiente, erizado— en el sentido evocado por Schlegel (2: 197): «Un fragmento, como una pequeña obra de arte, debe ser, frente al mundo que le rodea, algo del todo separado y completo en sí mismo, como un erizo».<sup>2</sup> Soledad, erizamiento, conciencia de sí. Son los rasgos de la más alta condición humana que, más tarde, ha de acotar soberbiamente Leopardi: «Nobil natura è quella / che a sollevare s'ardisce / gli occhi mortali incontra / al comun fato» (100).

La administración del final, debidamente adornada con notas vehementes, avisos indirectos y visitas de adiós, es una eficaz herramienta expresiva. La muerte voluntaria de los románticos les permite imprimir un intenso y definitivo trazo sobre la suma de indefiniciones de su vida personal. Para que el suicidio adquiriera capacidad embellecedora, es preciso, sin embargo, que pueda ser leído por coetáneos y continuadores como una culminación. No deberá por lo tanto obedecer a un fortuito arranque de desesperación sino a la decisión, largamente evaluada, que lleva a su fin un proceso de honda raíz

<sup>2</sup> Salvo que a pie de página se especifique lo contrario, todas las traducciones son del autor de este artículo. «Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel» (*Athenäumfragmente* 206 [1798]).

personal: la melancolía. Ante la sociedad, el suicida será admitido en el noble séquito de Werther sólo si su salto final hacia las sombras puede ser entendido como sentencia que zanja un proceso íntimo. Clemens Brentano marca la línea divisoria: «A todos los tribunales se les ha dictado una orden según la cual sólo los suicidas por melancolía han de ser enterrados honorablemente; pero a los demás, a los que se hayan dado muerte por desesperación, les corresponde la sala de disección» (2: 793-794).<sup>3</sup>

El suicidio por desesperación, salida de emergencia para desdichas sin prestigio, es materia de dramas que no interesan a la imaginación romántica: la miseria, la vejez, la enfermedad. El misterioso mal llamado melancolía tiene raíz honda, y es dado pensar que brota de la elevación de espíritu. Pero si el gran público prefiere el amor no correspondido como explicación de los suicidios melancólicos, la interpretación de los propios creadores descubre otros encuadres. Por un lado, la muerte trágica es emblema del gran amor, por oposición a las tramitaciones baladías del erotismo común, a las que son proclives —según el nacionalismo alemán— otras naciones: «Todos estos latinos... puro fatalismo [...]; no sabían nada del Cristianismo. Mucho jolgorio y francachela, buena vida, bebida, disipación, besos y deleites: si la vida es una bacanal y debe serlo, entonces están en lo justo. Pero, ¡las penas del joven Werther! ¡Esto sí que es amor verdadero, sentido y vivido!» (Tieck 4: 529).<sup>4</sup>

Por otro lado, el suicidio puede testimoniar la radical inadaptación de un alma sometida a la soberanía del sentimiento. En referencia al *Werther*, Eichendorff indica que Goethe ha descrito «de forma magistral la lucha del sentimiento delicado contra la realidad, y lo ha explorado, hasta sus últimas consecuencias, con la más clara lucidez [...]: el héroe no sucumbe a su irremediable suicidio ni por Lotte ni por “la infortunada situación burguesa”, sino por la imposibilidad absoluta de conceder una ilusoria supremacía al sentimiento engreído» (3: 706).<sup>5</sup> Aflora aquí la concepción de la vida como pleito, litigado hasta sus últimas consecuencias, con la realidad. Más adelante, Eichendorff enjuicia a otro suicida ilustre, apartando airadamente la sospecha de una banal desesperación:

<sup>3</sup> «Es ist ein Befehl an alle Gerichte ergangen, daß nur die Selbstmörder aus Melancholie ehrlich sollen begraben werden, alle aber, die aus Verzweiflung Hand an sich gelegt, sollen auf die Anatomie» (*Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Amerl* [1817]). Puede consultarse en Käsiner una taxonomía legal del suicidio en Alemania, a efectos de enterramiento, a finales del siglo XVIII (208-215).

<sup>4</sup> «Alle diese Lateiner — nur fatal und fatal [...]; sie wußten vom Christentum nichts. Ja Saus und Braus, Wohlleben, Trunk, Zerstreung, Kuß und Wollust - wenn das Leben ein Bacchanal ist und sein soll, dann sind sie im Recht. Aber die Leiden des jungen Werther! Ja, das ist empfundene und erlebte wahre Liebe!» (*Der junge Tischlermeister* [1836]).

<sup>5</sup> «der Kampf dieses krankhaften Gefühls mit der Wirklichkeit wie ein Prozeß meisterhaft und mit der klarsten Besonnenheit bis zu seinen äußersten Konsequenzen hindurchgeführt [...], da der Held nicht an Lotte, nicht an “den fatalen bürgerlichen Verhältnissen”, sondern an der allgemeinen Unmöglichkeit der eingebildeten Alleinherrschaft des überhobenen Gefühls zuletzt durch unvermeidlichen Selbstmord zugrunde geht» (*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [1857]).

El propio Kleist distaba más que nadie de considerar el hecho [de su suicidio] como legítima defensa contra lo insoportable; y no hubo relación amorosa alguna entre él y su compañera de muerte [Henriette Vogel]. La atrocidad fue dictada por su soberbio asco hacia una época que a él le parecía indigna de ser vivida, por desaliento ante un futuro mejor para Alemania, un futuro que sin embargo había de alborear tan pronto sobre su tumba (871-872).<sup>6</sup>

En el horizonte de esta interpretación se sitúa una figura ya esbozada en el primer Goethe y sus émulos del *Sturm und Drang*: el incierto doliente (*Weltschmerzler*), aquél que, acosado por deseos imprecisos, de imposible satisfacción, se ve abocado a una inercia melancólica a merced del flujo de las emociones.

Contribuye a la misma distinción ennoblecedora entre el suicidio activo —por reflexión— o pasivo —por impulso— un fragmento de Schlegel: «El suicidio suele ser sólo un suceso; rara vez es una acción. En el primer caso, el autor está siempre en el error, como un niño que quiere emanciparse» (2: 167).<sup>7</sup> Sólo a través de un proceso de lenta interiorización les es conferida a las fuerzas brutas del deseco la dimensión de lo espiritual. Bettina von Arnim, en un aforismo que atribuye a Goethe, muestra el camino: «Todo lo sensible es incomprendido; por medio de su comprensión, se vuelve espiritual» (2: 363).<sup>8</sup> Las pulsiones meramente sensoriales son confusas, y su evacuación desordenada conduce a lamentables descarríos, como advierte Tieck: «¿No duermen acaso en el seno de este sentimiento [la lascivia] la más feroz desesperación, el miedo más atroz, el odio más sangriento, el suicidio y todos los horrores?» (1: 377-378).<sup>9</sup>

El suicidio es sometido pues a un progresivo tratamiento de culturización, que lo hace ingresar, sometido a determinadas restricciones de acceso, en la esfera de lo elevado, en compañía de otros recursos expresivos de la época. El conglomerado de tendencias e innovaciones que florecen durante el tránsito del siglo XVIII al XIX viene recibiendo desde Heine la denominación de *Kunstperiode* (periodo artístico): el término engloba a clasicistas y románticos, en su común tendencia a emancipar el arte de servidumbres explícitas. En consonancia con la recuperación que unos y otros hacen tanto de lo grecolatino como del folclore y la cultura nacional, brotan sendas fuentes de reevaluación ennoblecedora del suicidio. Por un lado, los moldes de la tragedia antigua

<sup>6</sup> «Kleist selbst war gewiß am weitesten davon entfernt, die Tat für mehr als Notwehr gegen das Unerträgliche gelten zu lassen, und ein Liebesverhältnis zwischen ihm und seiner Todesgefährtin hat niemals stattgefunden. Das Gräßliche geschah aus stolzem Ekel an einer Zeit, die ihm des Lebens unwürdig schien, aus Verzweiflung an einer besseren Zukunft Deutschlands, deren Morgenrot doch so bald über seinem Grabe heraufdämmern sollte!»

<sup>7</sup> «Der Selbstmord ist gewöhnlich nur eine Begebenheit, selten eine Handlung. Ist es das erste, so hat der Täter immer Unrecht, wie ein Kind, das sich emanzipieren will» (*Athenäumfragmente* 15 [1798]).

<sup>8</sup> «Alles Sinnliche ist unverstanden, durch sein Verstehen wird es geistig» (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [1835]).

<sup>9</sup> «Denn schläft nicht die wildeste Verzweiflung, die gräßlichste Angst, der blutigste Haß, Selbstmord und alle Greuel im Innern dieses Gefühls?» (*William Lovell* [1795-1796]).

(Salm 48) y el topos estoico de la muerte libre: «una muerte noble, libre, como la que se daban a sí mismos no pocos de los grandes romanos» (Tieck 4: 613).<sup>10</sup> Por otro lado, paradójicamente, la tradición pietista del cristianismo tras la Reforma, de raíz específicamente alemana, impregnada de sentimientos cálidos hacia un hogar ultraterreno (Hayden-Roy 12, Löwy y Sayre 54). Es una doble plataforma de legitimación, que asienta tanto sobre la patria germana —pueblo, lengua y religión—, como sobre su correlato mítico, el mundo grecolatino. De ambas bases surge una aspiración trascendente, intensamente moldeable, que ofrece firmes asideros al suicida, vistiéndolo su empresa de dignidad y anhelo nostálgico.

La muerte como residencia al fin del camino es lugar común de la literatura occidental; el Romanticismo reinterpreta bajo el signo de la libertad este tránsito postrimero. Así por ejemplo en uno de los poemas helénicos de Müller: «Con nosotros, sí, está Dios, el Señor: besamos devotos la mano / que gozo y victoria, pena y muerte del cielo nos manda. / Sea nuestro grito de guerra: ¡Desde las zozobras y la muerte, hacia la aurora! / Si no antes, allí seremos todos, todos, libres» (211).<sup>11</sup> Tieck compara la muerte con el efecto liberador de la caída del sol sobre las mariposas nocturnas: durante el día, las polillas «se enroscan en torpe entumecimiento; en tanto el sol no se pone y sale la luna, ni duermen ni velan. ¿No es ésta acaso una imagen de nuestra misteriosa vida? ¿No estamos también atados al suelo, en lucha y tensión contra nosotros mismos? La muerte es quizás la puesta del sol, y al punto nos despertamos, y nos movemos alegres y libres» (1: 149).<sup>12</sup> Un simple golpe de voluntad conduce para Brentano a la libertad: «Un salto, una maldición, que me parte el corazón, / yo conozco esta muerte, que se llama libertad» (4: 776);<sup>13</sup> para Fouqué, se trata, más lacónicamente, de un salvoconducto: «La muerte es tu santo y seña, ahora llega tu turno» (203).<sup>14</sup>

En su forma más nítidamente romántica, la liberación se inflama hasta convertirse en un asalto a lo infinito. Hölderlin anticipa en su *Hiperión* las señales de este apetito: «partir [...] hacia el reino, más libre, de las sombras», «hacia lo ilimitado va un anhelo». <sup>15</sup> Un vuelo de Ícaro, un atrevimiento prometeico, un ansia desmedida de luz

<sup>10</sup> «ein edler, freiwilliger Tod, wie ihn die großen Römer nicht selten an sich vollstreckten» (*Vittoria Accorombona* [1840]).

<sup>11</sup> «Mit uns, mit uns ist Gott, der Herr! Wir küssen fromm die Hand, / Die Wonn' und Sieg, die Pein und Tod auf uns herab gesandt. / Aus Noth und Tod in's Morgenroth! sei unser Feldgeschrei. / Ist es nicht ehr, dort werden wir ja Alle, Alle frei» (*Griechenlieder* [1821-1826]).

<sup>12</sup> «wälzen sich in dumpfer Betäubung, bis die Sonne untergeht, und der Mond herauftritt; sie schlafen nicht und wachen nicht. Ist dies nicht vielleicht ein Bild unsers rätselhaften Lebens? Liegen wir nicht ebenso am Boden gefesselt, und kämpfen und ringen mit uns selbst? Der Tod ist vielleicht der Untergang der Sonne, und wir erwachen wieder, und bewegen uns froh und frei» (*Peter Lebrecht* [1795-1796]).

<sup>13</sup> «Ein Sprung, ein Fluch, der mir das Herz zerreißt, / Ich kenne diesen Tod, der Freiheit heißt» (*Die Gründung Prags* [1815]).

<sup>14</sup> «Tod ist dein Lösungswort, du selbst bist hin» (*Der Held des Nordens* [1808-1810]).

<sup>15</sup> Citado en Bertaux (664): «aufzubrechen [...] ins freiere Schattenreich»; «ins Ungebundene geht eine

que descorre la cortina de lo eterno, incurriendo en fatal condena: «y luego, con arrebatado desesperado, se arrojó al vacío, como el ave veraniega, incapaz de apartarse de la llama del faro, que termina dándole la muerte que pide» (Hoffmann 3: 166).<sup>16</sup> El gesto suicida, gobernado por la conciencia, no renuncia a ella en ningún momento, confiando en que el infinito ha de seguir enmarcando la lucidez final: «¿morir? ¡A un solo paso / de las tinieblas, y aun queréis seguir viendo, ojos míos!» (Hölderlin, 1990 216).<sup>17</sup>

A través de la llamarada última, la sucesión vital se reordena hacia una apoteosis que ilumina la biografía. Traspasada la barrera, comienza un reino de lucidez, libertad o reconciliación. Gűnderode descubre timbres anacrónticos en el morir: «La muerte se torna dulce boda de amor, / que reúne los elementos dispersos; / el fin de la vida se vuelve su cumbre» (2: 12).<sup>18</sup> En la gran tragedia en verso de Hölderlin, que relata las circunstancias previas a la muerte voluntaria de su héroe Empédocles al arrojarle a un Etna en erupción, un último fogonazo de conciencia le hace exclamar: «¿Cómo? ¿Es que en la muerte / se me enciende, al fin, la vida?» (1990, 216).<sup>19</sup> Por su parte, Kleist, en una carta a Adolphine von Werdeck, alude a la inaprovechable lucidez que anida en el filo de la muerte: «ay, que tengamos que necesitar una vida para aprender cómo deberíamos vivir, que sólo ante la muerte intuyamos lo que el cielo quiere de nosotros» (1997, 4: 248-258).<sup>20</sup>

Se trata de una súbita apertura: Novalis descubre la muerte «como una más alta revelación de la vida» (1: 322).<sup>21</sup> En la poesía de Hölderlin, el salto supremo adquiere la luz y la música de una reconciliación con la totalidad cósmica: «De vuelta al todo, por el camino más corto», experimentando, como el torrente furioso, «el prodigioso anhelo hacia el abismo»; puesto que «lo ilimitado atrae, y aun a las naciones / las cautiva el apetito de muerte y a las audaces / ciudades, tras haber gustado de lo excelso» (1984, 87).<sup>22</sup>

Ha de subrayarse cómo la adopción del libre examen, tras la Reforma, allana el camino hacia reinterpretaciones subjetivas y profundamente heterodoxas del doctrinal teológico. Sin ello no se entenderían las peregrinas justificaciones y esperanzas que

Sehnsucht».

<sup>16</sup> «und dann in einer Art von Verzweiflung hincinstürzte, dem Sommervogel gleich, der nicht lassen kann von der Lichtflamme, die ihn zuletzt den freiwilligen Tod gibt» (*Die Serapionsbrüder* [1819-1821]).

<sup>17</sup> «Sterben? nur ins Dunkel ist's / Ein Schritt und sehen möchtest du doch, mein Auge!» (*Der Tod des Empedokles* [1797-1799]).

<sup>18</sup> «Zur süßen Liebesfeyer wird der Tod, / Vereinet die getrennten Elemente, / Zum Lebensgipfel wird des Daseins Ende» (*Melete* [1806]).

<sup>19</sup> «Was? Am Tod entzündet mir / Das Leben sich zuletzt».

<sup>20</sup> «Ach, daß wir ein Leben bedürfen, zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir im Tode erst ahnden, was der Himmel mit uns will» [1801].

<sup>21</sup> «[W]ie eine höhere Offenbarung des Lebens» (*Heinrich von Ofterdingen* [1802]).

<sup>22</sup> «Ins All zurück die kürzeste Bahn». «Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu». «Das Ungebundene reizet, und Völker auch / Ergreift die Todeslust und kühne / Städte, nachdem sie versucht das Beste» («Stimme des Volks (zweite Fassung)»).

Goethe hace formular a Werther en los pasos previos a su suicidio. El próximo ingreso en una familia incorpórea, presidida por Dios como padre en compañía de la madre de su amada Lotte, así como la reunión con ella, transfigurada en símbolo de amor fraterno, supone reconciliar transgresión y obediencia a través del perdón divino (Thüssen 488). Pocos días antes del final, Werther eleva una plegaria en la que resuenan los ecos del devocional protestante: «estoy de regreso, Padre mío. No te enfades porque acorte este peregrinaje que tú esperabas más largo» (Feuerlicht 488). Kleist, en su fantasear previo al suicidio común con Henriette Vogel, divaga por un imaginario celestial de barniz cristiano: «Nosotros, por nuestro lado, no queremos saber nada de las alegrías de este mundo; y soñamos con puras praderas celestiales y con soles, bajo cuyo fulgor hemos de vagar con largas alas en los hombros».<sup>23</sup>

Günderode, en las tramitaciones de su propio suicidio, lleva más lejos esta libre interpretación del material teológico. La propia creación, en su prolijidad, equivale a un insensato abandono del regazo del Padre Eterno:

¿No nos lanza acaso guiños la naturaleza, para que retornemos de lo particular a la totalidad común, para que abandonemos la vida segmentada, en la que las criaturas quieren ser independientes y no lo pueden? Parece una completa perdicción este orgullo egocéntrico, que no consiente en reposar en el regazo del Padre Eterno, sino que, abandonándolo, desearía tapar su pobreza y desnudez con la multiplicidad de las figuras, y hacerse árbol y piedra y metal y bestia y codicioso hombre (2: 46).<sup>24</sup>

No deben sorprender tales osadías en quienes, más tarde, habían de suscribir el *dictum* de Novalis: «poetas y sacerdotes eran al comienzo lo mismo, y sólo en épocas más tardías se han diferenciado. Pero el auténtico poeta es siempre sacerdote, así como el auténtico sacerdote se conserva poeta. Y ¿no debería el futuro restablecer el antiguo orden de cosas?» (1960-1977, 2: 441).<sup>25</sup> Benjamin, al estudiar las raíces teológicas de la cultura alemana, concibe una sugerente imagen —el papel secante que a la vez se nutre de las letras y las emborriona— para ilustrar la intensa impregnación cristiana que empapa el imaginario romántico: «Mi pensamiento es a la teología lo que el papel

<sup>23</sup> Citado en Ebisch-Burton (242): «Wir, unsererseits, wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an die Schultern, umherwandeln werden».

<sup>24</sup> «Ist es nicht ein Winken der Natur, aus der Einzelheit in die gemeinschaftliche Allheit zurück zu kehren, zu lassen das getheilte Leben, in welchem die Wesen Etwas für sich seyn wollen und doch nicht können? Ich erblicke die rechte Verdammniß in dem selbstsüchtigen Stolz, der nicht ruhen konnte in dem Schooß des Ewigen, sondern ihn verlassend seine Armuth und Blöße decken wollte mit der Mannigfaltigkeit der Gestalten, und Baum wurde und Stein und Metall und Thier und der begehrlische Mensch» (*Melete* [1806]). En la fobia que aquí se expresa a la multiplicación de las figuras parece latir un anticipo de lo que será en Borges un tema recurrente: la aversión a espejos, imprentas, sexualidad y otros órganos de la multiplicación de las apariencias.

<sup>25</sup> «Dichter und Priester waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?» (*Blüthenstaub, Fragmente* [1797-1798]).

secante a la tinta. Está todo empapado de clla. Pero si del papel secante dependiera, nada [...] de lo que está en los escritos quedaría intacto».<sup>26</sup>

A medida que el siglo se aleja del olimpismo goethiano, la búsqueda de lo ilimitado adquiere un signo más trágico, en el que palpitan los temblores sacros que vetaban la *hybris* en el mundo clásico. Hölderlin declara: «pero lo desmedido lo odia Dios» (1984, 172).<sup>27</sup> En un poema de corte folclórico recogido en la magna compilación de Arnim y Brentano, se denuncia al inspirador del arte del vuelo: «Quien así te enseña a volar, / ése es el enemigo malo [el demonio]» (Wunderhorn 2: 158).<sup>28</sup> Otras voces de advertencia, como la de Eichendorff, se alzan contra la desmesura:

Sin duda, el Fausto es no sólo la obra mayor de nuestra literatura, sino también la auténtica tragedia de los tiempos nuevos: cómo el titán ansía explorar el eterno insondable, y cómo zarandea con altanera impaciencia la puerta cerrada del enigmático más allá; al tiempo que el diablo con atroces ojos, espirituales de inteligencia, se mofa condescendiente de él y le susurra cosas de indiferencia divina y superabundante placer mundano, sin conseguir insuflarle más que nuevas hambres y hastío y desesperanza (3: 747).<sup>29</sup>

Son conspicuas, pues, las raíces religiosas y míticas del Romanticismo. Nutrida por tales savias, la época asiste simultáneamente a un intenso desbordamiento de las categorías geográficas e históricas. La imaginación reedita los marcos de la percepción, amasando la extensa enciclopedia del conocimiento humano en una pella de maleable barro. Se trata de un intenso procesamiento abstracto del todo cognitivo, que relativiza las operaciones básicas de la conciencia, dotando a la muerte de un nuevo estatuto de ambigüedad.

En su afanoso romper de límites, la imaginación romántica cabalga por todas las dimensiones del espacio y del tiempo, a la vez que invierte y amalgama los opuestos. Para la tarea de poblar el abismo abierto por la conciencia emancipada, toda operación es lícita. Tanto el pasado, objeto de veneración, como el futuro, materia embriagadora de proyectos, se aureolan en la mirada de los poetas. Hölderlin se adentra en el grado máximo de hechizamiento ante un pasado mítico que su alma quiere obstinadamente

<sup>26</sup> Citado por J. Hörisch en Novalis (1987, 163). «Mein Denken verhält sich zur Theologie wie das Löschblatt zur Tinte. Es ist ganz von ihr vollgesogen. Ginge es aber nach dem Löschblatt, so würde nichts [...] was geschrieben ist, übrig bleiben».

<sup>27</sup> «ungebundenes aber / hasset Gott» («Der einzige (zweite Fassung)»).

<sup>28</sup> «Wer dich so fliegen lehrt, / Das ist der böse Feind».

<sup>29</sup> «Faust ist ohne Zweifel nicht nur das größte Gedicht unserer Literatur, sondern zugleich die wahrhafte Tragödie der neuen Zeit: wie da der Titane das ewig Unergründliche erforschen will und in hochmütiger Ungeduld an der verschlossenen Pforte des geheimnisvollen Jenseits rüttelt, der Teufel aber dabei mit seinen entsetzlichen klugen Geisteraugen ihm beständig hoholächelnd über die Achsel, sieht und ihm von Gottgleichheit und überschwinglicher Weltlust zuflüstert und doch nichts zu geben vermag als immer neuen Hunger und Überdruß und Verzweiflung» (*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [1857]).

colonizar; es la gran Grecia clásica, que le hace exclamar, con conmovida incredulidad: «¡oh bienaventurada Grecia, casa de los dioses todos! / ¿así que es verdad lo que un día, de niños, escuchamos?» (1984, 116).<sup>30</sup> Como advierte Novalis, quien haya situado su querencia en el mundo sumergido de la antigüedad ha de errar en soledad y desconsuelo por las extensiones de su imaginación: «¡Oh, qué solo está y hondamente afligido / quien piadoso y cálido ama la antigüedad!» (1985, 74).<sup>31</sup>

Novalis denuncia una experiencia vulgar del tiempo, en la que pasado y futuro se traban rígidamente, casi en régimen cristalino, encastrando un presente escueto. Trascendiendo esta prisión temporal, existe «un entorno espiritual, que identifica a ambos [pasado y futuro] disolviéndolos, y esta fusión es el elemento, la atmósfera del poeta» (1960-1977, 2: 461).<sup>32</sup> En el *Hiperión* de Hölderlin, la búsqueda desconsolada de un pasado utópico (Grecia) se extiende hasta el más allá: «¡Oh, genio de mi pueblo! ¡Oh, alma de Grecia! / He de descender, he de buscarte en el reino de los muertos!».<sup>33</sup> Hinchido de reminiscencias heroicas y de añoranzas del mundo sumergido, el poeta no puede aspirar a otra patria: «Dejad, oh Parcas, dejad que las tijeras chirrien, / pues mi corazón pertenece a los muertos» (1984, 15).<sup>34</sup> Pero el movimiento es reversible. En la misma novela se plasma la agilidad del viaje imaginario por el tiempo en imágenes como ésta: «cuando yo, feliz, como el pez en el océano, me metía adentro y más adentro de mi futuro sin orillas» (19),<sup>35</sup> la progresión hacia el futuro es descrita como una plateada deriva planetaria. En esta disolución de fronteras, vida y muerte se derriten en un todo cósmico. En su «Himno a la Inmortalidad», un Hölderlin juvenil cierra el círculo desde el foso de los muertos hacia los hechizos del futuro: «Ya se colma en el valle de las tumbas / la plenitud de grandes presentimientos; / del vaso hechicero del futuro / bebe soberbios ánimos el hijo de la tierra» (1991, 62-64).<sup>36</sup>

También en lo espacial se libra una anchurosa fuga literaria: no sólo asistimos al derretimiento de fronteras que lleva a los románticos hacia lejanías clásicas, orientales o inorunas; sino que la vehemencia romántica se desborda en proyectos de vida que son proyectos de viaje. La contemplación de la noche de luna impulsa a Eichendorff en

<sup>30</sup> «Seliges Griechenland! du Haus der Himmlischen alle, / Also ist wahr, was einst wir in der Jugend gehört?» («Brot und Wein»).

<sup>31</sup> Traducción de J. M. Vulverde. «O! einsum steht und tiefbetrübt / wer heiß and fromm die Vorzeit liebt!» (*Hymnen an die Nacht* [1800]).

<sup>32</sup> «[E]ine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identifizirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters» (*Blüthenstaub, Fragmente* [1797-1798]).

<sup>33</sup> Citado en Bertaux (668) «O Genius meines Volks! O Seele Griechenlands! Ich muß hinab, ich muß im Todtenreiche dich suchen».

<sup>34</sup> «Laßt, o Parzen, laßt die Schere tönen, / Denn mein Herz gehört den Toten an!» («Griechenland (an St.)»).

<sup>35</sup> «[D]a ich glücklich, wie die Fische des Ozeans, in meiner uferlosen Zukunft weiter, ewig weiter drang».

<sup>36</sup> «Allgewaltig ist im Gräbertale, / Schon die Fülle großer Ahnungen / Aus der Zukunft zauberischer Schale / Trinkt sich stolzen Mut der Erdensohn».

rumbo hacia una lejanía fabulosa, donde fulgura el hogar: «Y mi alma desplegó / anchas sus alas, / voló por la tierra calma / como si marchara a casa» (1: 285).<sup>37</sup> Más allá de los límites del viaje geográfico, sean éstos convencionales —*Grand Tour*— o fabulosos —las botas de siete leguas de Peter Schlemihl<sup>38</sup>—, el suicidio adquiere el prestigio del viaje absoluto.

Paralelamente, las fronteras conceptuales son barridas por el ímpetu expansivo de los románticos. Novalis se suma a la tendencia a fundir opuestos, descubriendo un principio que habita la vida orgánica: «atributo de la enfermedad: el instinto de auto-destrucción. Como todo lo incompleto —como la vida misma o, más bien, la materia orgánica». De ahí se desprende un corolario, la «cancelación de la diferencia entre vida y muerte. Aniquilación de la muerte».<sup>39</sup>

La tendencia a permutar, fundir y trasvasar los compartimentos espirituales conduce a múltiples variaciones plásticas sobre los temas eternos de la condición humana. La vida ultraterrena se adorna con ensoñaciones como las que Günderode dedica a la muerte de Novalis, a quien supone residente en un dulce paisaje celestial, recurriendo a un registro ajeno a lo teológico. El poeta «está en sociedad con las libres brisas. / Lo llevan sobre ondas de leves alas, / lo guían a los arcos de color de iris / y a los sombríos fulgores del poniente. / Él se baña en sus sacras corrientes, / se consume feliz en sus lumbres [...]. / Ve vencer lo justo, lo verdadero, bello, / el tiempo aniquilarse en lo eterno / y a Eros reposar recostado sobre el universo» (3: 20).<sup>40</sup>

El instinto bipolar de amor y de muerte es procesado asimismo por la peculiar confusión romántica. La residencia de ambos extremos vitales es común: «allí donde vida, amor y muerte se disuelven, donde todo se vuelve uno, allí está el más alto y mejor cielo» (Brentano, 4: 207).<sup>41</sup> En la reflexión poética de Günderode, antesala del puñal suicida que corta prematuramente su vida, el sueño ampara un reino donde «los muertos hablan con los vivos, / donde ellos, escapados del Orco, se regocijan de nuevo con la luz, / donde, despertados por el recuerdo, resurgen de los muertos, / donde una luz terrenal fulge sobre el sudario. / ¡Feliz tierra de los sueños!: en la que los muertos

<sup>37</sup> «Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus» («Mondnacht»).

<sup>38</sup> Chamisso (1: 66), *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [1813].

<sup>39</sup> «Merkmal der Krankheit - der Selbstzerstörungsinstinkt. So alles Unvollkommene - so selbst das Leben - oder besser der organische Stoff». «Aufhebung des Unterschieds zwischen Leben und Tod. Annihilation des Todes» (*Neue Fragmente* 2117 [1798]).

<sup>40</sup> «Gesellt sich zu den freien Himmelslüften. / Sie tragen ihn auf leichtbeschwingten Woogen [...] Er badet sich in ihren heil'gen Fluthen, / Vergehet wonnig mit in ihren Gluthen / [...] Du siehst das Recht, das Wahre, Schöne siegen, / Die Zeit sich selbst im Ewigen zernichten / Und Eros ruhend sich dem Weltall fügen». (*Gedichte aus dem Nachlaß* [1806]).

<sup>41</sup> «wo Leben, Liebe und Tod sich lösen, wo alles eins nur wird, das ist der höchste, beste Himmel» (*Ponce de Leon* [1804]).

pasean / con los vivos, al atardecer, gozando aún de la existencia» (1: 69).<sup>42</sup>

La sociedad con los ausentes hace participar al soñador del aire fantasmal de los difuntos. La languidez romántica es un tributo que el viviente paga a los muertos. En el poema antes citado, Günderodec responde: «por ello, ¡no me preguntéis, compañeros, por qué tiemblo así! / ¿Por qué el rosáceo rubor sucumbe bajo una palidez letal? / Pues comparto mi vida con sombras infraterrenas, / y las fuerzas de mi juventud me la sorben ansiosas». <sup>43</sup> Se trata finalmente de una suprema interpenetración de lo visible con lo invisible, que amalgama muerte y vida en sus figuras fosforescentes. Por ello puede explicar Bertaux, en referencia a otro gran visionario: «todos los héroes de Hölderlin llevan la muerte consigo, en lo más íntimo, y para ellos la muerte es liberación, regreso a lo elemental que añoran» (669).

La marca fatal que lleva impresa el héroe romántico como signo de destino tiene un origen: la trasgresión previa de límites en que ha incurrido. Se trata de una reinterpretación del tema clásico de la *hybris*. Como Ícaro, al ascender imprudentemente demasiado cerca de los rayos solares y derretir con ello parte de la cera de las alas, el romántico experimenta una «desdicha procedente de la breve exposición a condiciones de inmortalidad» (Wilson 104). El más breve contacto con la plenitud divina, entablado por vía de fulminación durante un vuelo imaginativo, se convierte en sello condenatorio, impidiendo el retorno a los límites impuestos por la mortalidad y el común destino humano. Una variante posterior de este tema, bajo un signo esteticista, es formulada por von Platen en su poema «Tristan»: «Quien ha visto con sus ojos la belleza, / ya puede darse por entregado a la muerte» (1: 69).<sup>44</sup>

Así pues, el Romanticismo desencadena una inundación en virtud de la cual el todo queda sumergido bajo las ondas del yo; y la muerte adquiere condición plenipotenciaria como agente romantizador, puesto que

instaura la misteriosa unidad de luz y sombra, día y noche, vivir y morir, realidad y sueño, tiempo y eternidad, mundo interior y exterior, yo y no-yo. La muerte sella la maravilla del amor. Funde lo universal y lo individual, el yo, el tú, el nosotros. Reúne en su boda a los amantes separados. Desvela, bajo la jurisdicción del amor, el definitivo objeto de la historia del mundo. Dicho de otro modo: romantizar equivale precisamente al proceso mediante el cual *todo* puede ser, y es, *yo* (Janke 14).

El vuelo romántico por historia, mundo y ultramundo consta en definitiva de opera-

<sup>42</sup> «Ja ich kenne ein Land, wo Todte zu Lebenden reden, / Wo sie, dem Orkus entflohn, / Wieder sich freuen des Lichts, / Wo von Brinn' rung erweckt, sie auferstehn von den Todten / Wo ein irdisches Licht glühet im Leichengewand. / Seliges Land der Träume! wo, mit Lebendigen, Todte / Wandeln, im Dämmerchein freuen des Daseyns sich noch» (*Gedichte und Phantasien* [1804]).

<sup>43</sup> «Darum fraget nicht, Gespielen! was ich so bebe? / Warum das rosigte Roth löscht ein ertöndendes Blau / Theil ich mein Leben doch mit unterirdischen Schatten, / Meiner Jugend Kraft schlürfen sie gierig mir zu»

<sup>44</sup> «Wer die Schönheit angeschaut mit Augen, / Ist dem Tode schon anheimgegeben».

ciones de inversión y fusión que procesan libremente las categorías de la percepción humana. La abstracción de los procesos vitales, espiritualizados, los vuelve reversibles: el futuro se ilumina con la luz del pasado; la muerte es confundida con el nacimiento o el éxtasis amoroso. En este ámbito propicio a las alteraciones del material sensible, la biografía de los héroes literarios se ofrece maleable a las potentes acciones de una imaginación metamórfica. El cruce, trágico o inquisitivo, de la frontera de la muerte es uno más de los recursos al alcance del autor para expresar la ilimitada movilidad de la conciencia.

Esta percepción inundadora del espacio-tiempo se subsume inicialmente en la radiante vida de la naturaleza, órgano de mediación y reservorio universal donde se derrite y se refunda la conciencia. Knaupp señala la confianza del autor del *Empédocles* en que la sociedad se ha de rejuvenecer, lavándose de sus oprobios, al unirse con la naturaleza (Hölderlin 1997, 18). El mundo prístino adquiere la condición de paraíso abierto y taller de eternidades, donde el tiempo se resume y se remansa. También, por ello, la naturaleza tiene el don profético: «su trueno lo escuchaba como quien escucha la voz del futuro» (1990, 22).<sup>45</sup> Pero unirse a este reservorio puro de tiempo y espacio que es la naturaleza equivale a una huida de la historia: «duerme tú ahora, mientras indeciblemente lejos / pasan de largo los años de las naciones»<sup>46</sup> es la plegaria con que Hölderlin bendice a su precursor Rousseau (1984, 66).

Si la naturaleza es eterna, ingresar en ella cancela la muerte: «Si quieres dormir, abandónate a la luna que llevas dentro. ¡Duerme en el claro de luna de tu naturaleza! Siento que esto ha de criar y nutrir tu persona interior, como nutre y fomenta la savia de las plantas la luz de luna. Para el que libremente somete su espíritu a la naturaleza, para ése no existe la muerte» (Arnim 2: 364).<sup>47</sup> Y el proceso de morir, aun voluntario, es visto como el término natural de una maduración. Con estas palabras despidió Hiperión a Alabanda, que marcha a una expedición abocada a la muerte: «¡Sí! ¡muere ahora —le grité—, muere! Tu corazón es lo suficientemente magnífico, tu vida está madura, como las uvas en el otoño».<sup>48</sup>

Determinados elementos naturales —el mar, la montaña— son investidos de una significación especial como garantes de mediación y depósitos de sublimidad: para Hölderlin, el mar es el reconciliador de las esferas humana y divina (1979, 36); el

<sup>45</sup> «ihren Donner hört ich, wie man die Stimme der Zukunft hört» (*Hyperion*).

<sup>46</sup> «Nun schlufe, wo unendlich ferne / Zichen vorüber der Völker Jahre» («Rousseau»).

<sup>47</sup> «Wenn Du schlafen willst, so ergib Dich Deinem innern Mond. Schlaf in dem Mondlicht Deiner Natur! Ich glaub, das erzieht und nährt Deinen inneren Menschen, wie das Mondlicht den Geist der Pflanze ernährt und befördert. Wer von selbst seinen Geist der Natur unterwirft, für den gibt es keinen Tod» (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [1835]).

<sup>48</sup> «Ja! stirb nur, rief ich, stirb! Dein Herz ist herrlich genug, dein Leben ist reif, wie die Trauben am Herbsttag» (Citado en Bertaux 670).

volcán al que se arroja Empédocles suprime por fusión la distancia entre tierra y cielo: la anulación del dipolo vital anula también la muerte.<sup>49</sup> En *Hiperión*, el amigo leal Alabanda, a un paso de su muerte, cifra la participación en la vida en un contrato de libre pertenencia, fundado sobre el gozo de los vivientes: «¿Sabes —dijo, entre otra cosas— por qué nunca he prestado atención a la muerte? Siento en mí una vida que ningún Dios ha creado, y ningún mortal ha engendrado. Creo que somos por nosotros mismos, y que sólo por libre placer estamos tan íntimamente ligados al todo» (1990, 135).<sup>50</sup>

Pese a estas declaraciones de entusiasmo, la incorporación a la naturaleza, telón de fondo de las divagaciones suicidas, no deja de ser una carta en blanco que los románticos procesan a su antojo, sin excesivo afán de coherencia. En el *Plan de Fráncfort*, esquema inicial de la tragedia de Hölderlin, el suicida Empédocles aspira a una fusión panteísta con el árbol de la vida: «entonces madura su decisión, que hacía ya tiempo que alboreaba en él, de unirse por la muerte voluntaria con la naturaleza infinita» (1997, 30).<sup>51</sup> Se trata de una cuestión de precedencias: «¡Oh, daos a la naturaleza, antes de que ella os tome!» (170).<sup>52</sup> Pero como señala Knaupp, la justificación dramática de esta decisión entra en crisis en la segunda versión de la obra, al contradecirse el orgullo auto-aniquilador del héroe con la misión cívica que se le asigna (Hölderlin 1997, 19-21). Los titubeos en la composición muestran la dificultad del autor para ordenar la relación entre hombre y naturaleza apenas hace entrada en escena la dimensión intersubjetiva.

El timbre panteísta de la absorción por la naturaleza es en el Romanticismo alemán esencialmente inestable, y a medida que la templanza clásica, de inspiración grecolatina, va quedando en el olvido, se acentúan las visiones sombrías, bajo el signo de lo impenetrable: la naturaleza como gigantesca masa opaca que gira en sublime silencio. Günderröde parece espolear las vueltas del planeta, y hace precipitarse como en un tiovivo las fases del día: «Si regresa de nuevo la mañana, ojalá que el mediodía / devore glotón la mañana, y sobre mí / vengan saludando las estrellas, / y me trague la noche, hasta que allende las sombras / salten de nuevo tonos de amor de la mañana dorada» (3: 68).<sup>53</sup> Es la embriagada fuga del afán amoroso, que no permite sin embargo al alma romántica

<sup>49</sup> Muertes por lo tanto eufóricas, de zambullida o inmersión. En el polo opuesto se situaría el destino de los suicidas por ahorcamiento, cuyo cuerpo ingresa en un estado de suspensión, ajeno a las jurisdicciones terrenales o celestiales (Brown 46).

<sup>50</sup> «Weißt du, sagt' er unter andrem, warum ich nie den Tod geachtet? Ich föhl in mir ein Leben, das kein Gott geschaffen, und kein Sterblicher gezeugt. Ich glaube, daß wir durch uns selber sind, und nur aus freier Lust so innig mit dem All verbunden».

<sup>51</sup> Traducción de A. Ferrer; «nun reift sein Entschluß, der längst schon in ihm dümmerte, durch freiwilligen Tod sich mit der unendlichen Natur zu vereinen».

<sup>52</sup> «O gebt euch der Natur, eh sie euch nimmt!».

<sup>53</sup> «Kehret der Morgen einst wieder, dann möge der Mittag / Gierig schlingen den Morgen, und über mir / grüssen die Sterne / Mich verschlinge die Nacht, bis jenseits des Dunkels / Wieder der Liebe Ton goldner Morgen entsprißt» (Gedichte aus dem Nachlaß [1806]).

acortar distancias hacia una naturaleza sin compasión, obstinada en su giratorio silencio:

Pero la mañana calla, devorada por el ardiente día;  
 ¡Dímelo tú, sol poniente, gentil fulgor amigo!  
 Pero se tinta la mejilla del poniente de color pálido  
 y dispersa sobre mí nostálgicas perlas de rocío.  
 Si pregunto a las estrellas, callan, lucen flacas en el Oriente,  
 y la mañana retorna, y de nuevo se ruboriza la tarde,  
 y el eterno círculo trae de vuelta a las estrellas (68).<sup>54</sup>

En numerosos enclaves de la producción romántica, la muerte en el seno del inmenso mundo natural sirve para excitar la imaginación con atisbos de un aterrador naufragio. Como observa Siebers, en los paisajes románticos, la minúscula presencia de la figura humana (o de su correlato: una iglesia, una ruina) parece sugerir un desesperado intento de llamar la atención, como el de la barca que zozobra entre las olas de un gigantesco océano (29). Como en los cuadros de Turner, donde la vulnerabilidad de la conciencia se hace motivo central (Wainwright y Williams 19), Kleist rodea de una naturaleza sin piedad a la figura humana, eminente en su soledad:

Él deseaba que la violencia destructiva de la naturaleza de nuevo pudiera desatársele encima. No comprendía por qué, en aquellos momentos previos en que esta muerte, ansiada por su alma miserable, se le apareció espontáneamente como liberación, la había pese a todo esquivado. Se propuso firmemente no titubear, aun cuando fueran arrancados de raíz los robles y se desplomaran sus copas sobre él (1978, 3: 162).<sup>55</sup>

Se escenifica así la soledad de la conciencia, débil luz milagrosa que tiembla al borde de su extinción ante la tempestad de lo sublime.

Con ello se anuncian los primeros pasos hacia un total oscurecimiento del cuadro natural. Kant convertía la naturaleza en escritura moral cifrada, como reza el epígrafe con que Hölderlin adorna su «Himno a la Belleza»: «La naturaleza nos habla en sus bellas formas metafóricamente, y el don para interpretar su escritura cifrada se nos concede en el sentimiento moral» (1991, 93-94).<sup>56</sup> En la medida en que el mundo natural

<sup>54</sup> «Aber der Morgen verstumt, verschlungen vom glühenden Tage; / Abendroth, sage es mir, freundlicher milderer Schein! / Aber es färbt sich die Wangen des Abendroths blässer und blässer, / Und es streuet auf mich wehmuthsvoll perlenden Thau hin. / Frag ich die Sterne, sie schweigen, verglimmen leise im Osten, / Aber der Morgen kehrt wieder, und wieder erröthet der Abend, / Und der ewige Kreis führet die Sterne zurück».

<sup>55</sup> «Er wünschte, daß die zerstörende Gewalt der Natur von neuem über ihn einbrechen möchte. Er begriff nicht, warum er dem Tode, den seine jammervolle Seele suchte, in jenen Augenblicken, da er ihm freiwillig von allen Seiten rettend erschien, entflohen sei. Er nahm sich fest vor, nicht zu wanken, wenn auch jetzt die Eichen entwurzelt werden, und ihre Wipfel über ihn zusammenstürzen sollten» (*Das Erdbeben in Chili* [1807]).

<sup>56</sup> Traducción de C. Durán y D. Innerarity. «Die Natur in ihren schönen Formen spricht figürlich zu uns, und die Auslegungsgabe ihrer Chifferschrift ist uns im moralischen Gefühl verliehen».

deja de hablar un lenguaje comprensible —proceso que en Kleist, Leopardi o Shelley alcanza su máxima expresión— se va extinguiendo la escuela de moralidad y vinculación cuya sede era la naturaleza. De Man identifica señales de este oscurecimiento del lenguaje de la naturaleza en la abundante presencia del oxímoron como tropo de contradicción y tensión interna, por ejemplo, en Hölderlin. El poeta romántico, al «cuestionar la prioridad ontológica del objeto sensible» (1970, 75-77), establece una separación deliberada entre conciencia y naturaleza.

Kleist, que ocupa un vértice de aislamiento en su relación con el todo, encuentra al pasear por la ciudad de Thun, en la inscripción anónima de una casa campesina, un lema que parece celebrar la total separación entre mundo y conciencia: «Vengo de no sé dónde, soy no sé qué, voy no sé adónde: me asombra que esté tan contento» (1997, 4: 298).<sup>57</sup> Más allá de la mera opacidad con que la furia natural descarga sus inescrutables meteoros, el patetismo de la figura humana que zozobra en un escenario trágico se vuelve expresión de la total soledad, librada a sí misma, de la conciencia. En última instancia, la adversidad impenetrable de mundo y destino se convierte en la condición expresiva por excelencia. Hölderlin lo formula así en un pasaje del *Hiperión*: «la ola del corazón no se alzaría con tan bellas espumas, ni se haría espíritu, si no tuviera que chocar contra el antiguo y silente acantilado del destino» (1990, 41).<sup>58</sup>

El romántico delega pues en la naturaleza una multiplicidad de funciones simbólicas: hogar primigenio o pantalla de opacidad trascendente, fuente de la eterna juventud o desgarrón hacia las sombras atroces. No menos ambivalente es la negociación intersubjetiva del suicidio. El abismo abierto bajo los pies del individuo dilata los vértigos, tanto cuando éste revisa el libro de la naturaleza como cuando hojea el libro de la humanidad. Es notorio el contraste con las sociedades tradicionales, de fuerte trabazón comunitaria o institucional, que vinculaban la vida de sus ciudadanos, delimitando las condiciones para una eventual muerte voluntaria. En estos casos, la muerte se tintaba de los colores con que describe Durkheim el suicidio altruista: los de un acto de servicio o inmolación. Las categorías centrales del suicidio noble eran cercanas a las del héroe o el mártir.

Pisando los talones a un Antiguo Régimen en quiebra, el movimiento romántico hace su entrada en medio de una general dislocación de los eslabones sociales, que abre vertiginosos espacios no explorados a la convivencia. La todopoderosa imaginación edita decretos que se agotan en la esfera del sujeto y que no se dejan convertir en acción, al menos no en acción como la razón práctica la entiende;<sup>59</sup> el campo que se

<sup>57</sup> «Ich komme, ich weiß nicht, von wo, ich bin, ich weiß nicht was, ich fahre, ich weiß nicht wohin, mich wundert, daß ich so fröhlich bin» (Carta a Heinrich Zschokke del 1.2.1802).

<sup>58</sup> «Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor, und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal, ihr entgegenstände».

<sup>59</sup> Carlyle cita a Werther como el iniciador de una clase de sentimientos, «deeply important to the modern minds, [...] that arise from Passion incapable of being converted into Action» (1: 272). Schiller consideró que

abre ante la reflexión subjetiva es el que De Man, al tender un puente desde Rousseau hasta el *Hiperión* de Hölderlin, categoriza como *acción titánica*, el ejercicio de construcción de un orden cósmico redentor (1984: 22). Tarea en cualquier caso absolutamente desligada de plazos o constricciones. Con ello el suicida deja de servir a una patria, un pueblo, un Dios; y cesante de obligaciones externas, despojada su muerte de servidumbres sociales o teológicas, deambula por el teatro subjetivo de lo absoluto. El poeta ocupa el puesto que antes cubrían el héroe y el mártir: «Así como en el mundo antiguo a menudo los guerreros o los entusiastas se consagraban libremente a la muerte o al inframundo, así actúa todavía hoy el poeta» (Tieck 3: 366-367).<sup>60</sup>

Las condiciones de legitimidad de la muerte voluntaria ya no vendrán sancionadas por un orden militar o teológico. No es la pertenencia a una comunidad, ni la obediencia a unos preceptos generales la que dicta el carácter heroico o martirial de una muerte. El suicida romántico está explícitamente fuera del orden social o místico que pudiera justificarlo. Un pasaje del *Tasso* de Goethe ilustra este desplazamiento, que conduce hacia el abismo subjetivo: «Se abren en nuestro entorno / variados abismos, que excavó el destino; / pero aquí, en el corazón, está el más hondo, / y grato es despeñarse hacia su fondo» (5: 156).<sup>61</sup> Tieck expresa poderosamente el vértigo inaugurado por la apertura de este abismo, cuya presencia obliga al artista a desmesurados manotazos en el vacío, a la acción titánica:

¡Sí, malhaya tres veces el Fausto, que pretende asaltar las altas potencias, saquear cielo e infierno como filibustero, y entregar ambos al ramplón mundo cotidiano, para convertirse de nuevo, tras el pillaje, en inquilino de la rutina! ¡Los espíritus que le servían amistosos, ahora lo hostigan como enemigos aniquiladores, el mundo lo destierra, el cielo no le da reconocimiento, el precipicio y el caos abren sus fauces devoradoras sobre él! (3: 367-368)<sup>62</sup>

Análogamente, y en referencia a la acción titánica, Bettina von Arnim alude al afán de los pensadores románticos, tildándolo de rapacería codiciosa, que quiere arrebatar los atributos divinos: «Hablas de los titanes, que levantan montañas con gran estruendo para luego derrocar las serenas cumbres de la inmortalidad: te refieres sin duda a los

el ensimismamiento de Rousseau era un estado narcisista, sensual, letárgico, ajeno a la ambición luchadora (Corngold 499).

<sup>60</sup> «Wie sich oft in der alten Welt Krieger oder begeisterte Männer freiwillig dem Tode und der Unterwelt weihen, so handelt der Dichter noch jetzt!» (*Dichterleben (Erster Teil)* [1826]).

<sup>61</sup> «Es liegt um uns herum / Gar mancher Abgrund, den das Schicksal grub; / Doch hier in unserm Herzen ist der tiefste, / Und reizend ist es, sich hinab zu stürzen!».

<sup>62</sup> «Aber freilich, dreimal wehe dem Faust, der den hohen Gewalten entspringen, Himmel und Hölle freibeutend stehen, und beide der nüchternen, alltäglichen Welt überliefern will, um nach dem Raube wieder der Insasse der Gewöhnlichkeit zu werden! Die Geister, die ihm dienende Freunde waren, jagen nun als vernichtende Feinde hinter ihn drein, die Welt stößt ihn aus, der Himmel erkennt ihn nicht an, Abgrund und Chaos gähnen ihm verschlingende Rachen zu» (*Dichterleben (Erster Teil)* [1826]).

filósofos, al decir de ellos que su rapaz codicia los hace ponerse en cabeza de su tiempo y los deslumbra con espectros centelleantes» (1: 282-283).<sup>63</sup>

Para rellenar el hueco abierto por el desplome de la razón cívica y heroica, el romántico acude a una diversidad de justificaciones, forjadas ante el teatro de la intimidad, que reinventan, fuera de los cauces normales dictados por la sociedad, un código de decencia para el suicidio. Para ello, tanto la argumentación ética como la estética se funden y trasvasan en un destilado de lenta elaboración personal: «las distinciones entre estética y ética son de menguado valor en la era del Romanticismo» (Siebers 16). En palabras de Osborne, la estetización de la existencia favorece «la formación por uno mismo de atributos éticos mediante una actividad en proceso, y no por derivación a partir de un conocimiento moral putativo». El suicidio, por ejemplo, que para los antiguos solía ser un acto dimanado de la interiorización de una obligación externa, pasa a ser un acto de voluntad pura (282).

La teoría, imbuida por un parejo culto a lo subjetivo, reinterpreta los vínculos antiguos de los héroes, subrayando lo que en ellos había de libre elección. Así Hegel, en sus escritos sobre estética: «Del mismo tipo son los héroes homéricos. De hecho tienen también un jefe común, aunque su alianza no reposa tampoco sobre ningún convenio de base legal que los conmine a la sumisión; sino que libremente siguen al Agamenón, quien no es un monarca en el sentido actual del término; de modo que cada uno de los héroes da su consejo, el colérico Aquiles se desgaja independiente, y ciertamente va y viene, batalla y descansa como cabalmente le place».<sup>64</sup>

En su poema *Mnemosine*, Hölderlin sitúa a su héroe Ajax ante un enigmático deber: «[He] must die in a land not his own. This is also the fate of Achilles, Patroklos, and the "many others" ("Und es starben / Noch andere viel") who die at Troy» (Ferris 176-180). Cabe interpretar este deber como sigue: «the hero [can only] become a hero, individualized through two related risks: foreignness and death». Hölderlin subraya que la individualidad es conferida por medio del destierro, y, más precisamente, por medio de la muerte. A través de esta doble operación extractiva, el héroe adquiere legibilidad como signo. Obsérvese cómo la metáfora del viaje encuentra su culminación en la travesía de fronteras (las que separan las naciones, las que defienden el reino de los vivientes) que,

<sup>63</sup> «Du sprichst von Titanen, die die Berge mit großen Gepolter aufeinander türmen und dann die stillen Gipfel der Unsterblichkeit hinabstürzen, da meinst Du doch wohl die Philosophen, wenn Du von ihnen sagst, daß ihr diebischer Eigennutz sich der Zeit vordrängt und sie mit schimmernden Phantomen blendet» (*Die Götterode* (1840)).

<sup>64</sup> «Von ähnlicher Art sind die Homerischen Helden. Allerdings haben auch sie ein gemeinschaftliches Oberhaupt, doch ihr Verband ist gleichfalls kein schon vorher gesetzlich feststehendes Verhältnis, das sie zur Unterwerfung nötigte, sondern sie folgen dem Agamemnon freiwillig, der kein Monarch im heutigen Sinne des Worts ist; und so gibt nun auch jeder der Helden seinen Rat, der erzürnte Achill trennt sich selbständig los, und überhaupt kommt und geht, kämpft und ruht jeder, wie es ihm eben beliebt».

al extraer la figura humana de su fondo gregario, la dotan de la soledad del fragmento, museifican la biografía y permiten su petrificación monumental.

La crítica ha señalado abundantes variantes en la legitimación subjetiva, dentro de las propias obras, del suicida romántico. El origen puede cifrarse en Rousseau, el primero en poner en valor los sufrimientos del yo para la producción de literatura (Siebers 16). Con autosuficiencia divina, el teatro de condenación y redención de *Les Rêveries du promeneur solitaire* opera entre límites de trazado puramente personal: el suizo es el primero que padece pasión en aras a un culto literario. En el *Werther*, la escenificación final confiere al «suicidio patético de un joven ocioso un aire de destino, elevándolo a las esferas de tragedia, mito o religión»: no sólo es el lenguaje bíblico utilizado, sino también la fecha elegida para su acción —Nochebuena— o la última cena, de pan y vino, consumida antes de darse muerte (Feuerlicht 487).

Sin embargo, la simple mimesis del pasionario cristiano se agota como recurso justificativo, especialmente para autores subsiguientes. Éste es el caso de Hölderlin, y su obra central sobre el suicidio, el *Empédocles*. En el *Plan de Fráncfort*, Hölderlin delinea las razones para el suicidio de su héroe:

Empédocles, inducido por su sensibilidad y su filosofía hace ya tiempo a odiar la cultura, a despreciar toda ocupación muy definida, todo interés dirigido a objetos diferenciados, enemigo mortal de toda existencia unilateral y, por tanto, insatisfecho, inestable, doliente, incluso en condiciones realmente bellas, simplemente porque son condiciones particulares y sólo le satisfacen plenamente sentidas en armonía con todo lo que vive, simplemente porque él no puede, con corazón omnipresente, amarlas y habitarlas, fervido como un dios, libre y extenso como un dios, simplemente porque, tan pronto como su corazón y su pensamiento abrazan lo existente, está ligado a la ley de la sucesión... (1997, 25)<sup>65</sup>

Las ambivalencias en el planteamiento del suicidio de Empédocles, patentes en la obra poética de Hölderlin y en las sucesivas versiones del drama, muestran las dificultades a que se enfrenta el autor para ampliar el marco de justificación inicial desde el solipsismo del *Plan de Fráncfort* a los intentos de inscripción en un sacrificio titánico o prometeico. En un poema titulado «Empédocles» regresa al mismo tema:

La vida buscas y buscas, y un fuego  
divino te brota y brilla de la honda

<sup>65</sup> Traducción de A. Ferrer. «Empedokles, durch sein Gemüth und seine Philosophie schon längst zu Kulturhaß gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz, und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstät, leidend, blos weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, und frei und ausgebreitet, wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, blos weil er; so bald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesez der Succession gebunden ist». Véase *Introducción* 19.

tierra, y tú, con escalofriada ansia,  
te arrojas en él, en las llamas del Etna.

Así derretía en vino perlas el orgullo  
de la reina; ¡bien podía!: pero no tú,  
oh, poeta, sacrificar tu riqueza  
entera vertida al hirviente cáliz.

Y al cabo me eres sagrado, como la fuerza  
terrenal que te arrebató, valeroso  
muerto. Y hasta lo profundo, si no  
me sujetara el amor, seguiría al héroe (1984, 67).<sup>66</sup>

Con ansia fogosa de más vida, como para saciar una sed de llamas, se precipita Empédocles sobre el fuego del Etna. Es panteísmo invertido: el sujeto aspira a engullir la creación. No se expresa una función mesiánica o mediadora en el sacrificio: sólo la satisfacción de un ansia. Un único vínculo social perdura: el lamento por la inmolada vida preciosa del héroe, que Hölderlin compara a las perlas derretidas por Cleopatra en su copa. ¿Qué retiene, en la distancia autorial, al propio poeta a seguir los pasos del audaz suicida? La respuesta es susurrada en los últimos versos: «si no me sujetara el amor».

En la tragedia, sin embargo, se aventura una justificación diferente. A aquél a quien roce, aun un momento, la plenitud divina, no le es dado demorar la residencia en tierra: «A menudo la divina naturaleza se revela / divina por medio de los hombres. / Pero si el mortal cuyo corazón / llenó con sus delicias, la ha anunciado, / ¡oh, dejadla entonces romper el vaso, / a fin de que no sirva para otros usos / y lo divino no se convierta en obra humana! / Dejad morir a esos bienhadados, / antes que en lo arbitrario y lo fútil y lo ultrajante / se pierdan, dejad que los libres se inmolen / a los dioses con amor» (1997, 186).<sup>67</sup>

Se trata de una sublimación en el sentido más literal del término: la transición directa desde la plenitud hasta la eternidad, sin atravesar las latitudes de la decadencia. El héroe se asegura de que no ha de «envejecer, / ni contar los días, ni ser esclavo / de enferme-

<sup>66</sup> «Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt / Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir, / Und du in schauerndem Verlangen / Wirfst dich hinab, in des Actna Flammen. // So schmelzt' im Weine Perlen der Übermut / Der Königin; und mochte sie doch! hältst du / Nur deinen Reichtum nicht, o Dichter, / Hin in den gärenden Kelch geopfert! // Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht, / Dic dich hinwegnahm, kühner Getöteter! / Und folgen möcht' ich in die Tiefe, / Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden».

<sup>67</sup> Traducción de A. Ferrer. «Es offenbart die göttliche Natur / Sich göttlich oft durch Menschen. / Doch hat der Sterbliche, dem sie das Herz / Mit ihrer Wonne füllten, sie verkündet, / O laßt sie dann zerbrechen das Gefäß, / Damit es nicht zu anderm Brauche dien' / Und Göttliches zum Menschenwerke werde. / Laßt diese Glücklichen doch sterben, laßt, / Eh sie in Eigenmacht und Tand und Schmach / Vergehn, die Freien sich den Göttern liebend / opfern».

dades y afanes; sin ser visto / se marchó, y ninguna mano de hombre lo enterró, / y ningún ojo sabe de sus cenizas» (186).<sup>68</sup>

No se agota aquí la diversidad de fines atribuidos al suicidio. La muerte, especialmente si voluntaria, certifica la calidad del amor: «a menudo sólo tras la muerte viene reconocido el amor» (Kerner 1: 111).<sup>69</sup> Pues el amante somete a prueba su pasión, midiéndola en el banco de ensayo de la muerte y la eternidad: «sea eterno nuestro amor, tal que ninguna muerte pueda ensombrecerlo, ninguna imagen de eternidad pueda hacerlo insignificante» (Wackenroder 300).<sup>70</sup>

Reconciliación con el todo, ansia de lo ilimitado, atajo teológico, destino despiadado, búsqueda del reposo, salvación al filo del derrumbe, inmolación prometeica, expresión del verdadero amor, salto desde la cumbre: por las páginas de los románticos desfila un raudal de justificaciones para la muerte libremente elegida. La inestabilidad argumental de estos primeros vuelos de la imaginación demuestra la anchura del abismo abierto en el ocaso del Antiguo Régimen.

Los entramados justificativos que crecen en torno al suicidio en el Romanticismo alemán suscitan una relación reversible entre producción y cierre, entre texto y muerte. Por un lado, la inserción del momento auto-aniquilador origina una nutrida proliferación argumental: el futuro suicidio es un germen textual del que brota materia y estructura literaria. Inversamente, la muerte trágica ofrece al autor un instrumento de corte, merced al cual la posible laxitud de composición se ve regulada por un gesto de autoridad que cierra y remata el tejido de narración.

La constitución del drama romántico alemán es invariablemente trágica, a juzgar por las palabras de Eichendorff: «el drama es por su propia naturaleza y en su origen esencialmente trágico, pues pretende representar el conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo, la eterna lucha de los anhelos que anidan en el pecho del hombre, y la defensa de lo eterno e ilimitado frente a las barreras limitadoras de lo finito» (3: 587).<sup>71</sup> Pero no puede decirse lo mismo de la narrativa, que, debido a la multiplicación de tipos y géneros, entrelaza notas de signo muy diverso. Se dan cita en ella, en efecto, una diversidad de moldes, como el relato legendario, el cuento fantástico o la novela de formación, géneros que pese a su frecuente carácter melodramático, a menudo en sí mismos excluyen el final trágico: el *Bildungsroman*, evolución moralizante de la novela

<sup>68</sup> Traducción de A. Ferrer; «veralten sollt / Er nicht und Tage zählen, dienen nicht / Der Sorge Krankheit, ungesehen ging / Er weg, und keines Menschen Hand begrub ihn, / Und keines Auge weiß von seiner Asche».

<sup>69</sup> «Oft nach dem Tod erst wird erkannt die Liebe» (*Die lyrischen Gedichte* [1800-1854]).

<sup>70</sup> «unsre Liebe ewig sei, wie kein Tod sie beschalten könne, kein Bild der Ewigkeit sie unbedeutend machen dürfe» (*Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* [1799]).

<sup>71</sup> «Das Drama ist ferner, seiner Natur nach, in seinen ersten Anfängen durchaus tragisch, die versuchte Darstellung des Konfliktes zwischen Subjektivem und Objektivem, des unvergänglichen Kampfes der in der Menschenbrust begründeten Sehnsucht und Forderung des Ewigen und Unendlichen gegen die begrenzenden Schranken des Endlichen» (*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* [1857]).

picaresca, acumula episodios para inducir en el alma de un héroe del aprendizaje una eclosión de sabiduría y fraternidad con el cosmos. Así en el *Franz Sternbalds Wanderungen* de Tieck, en el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, o en su anátesis, el *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Pero es característica del periodo la inextricable confusión de géneros (Varela 489). Friedrich Schlegel escribe: «Una canción puede ser tan romántica como una historia. De hecho no sé imaginarme una novela de otro modo que no sea la mezcla de relato, canto y otras formas» (2: 336).<sup>72</sup> Autores como Tieck, Novalis, Hoffmann, Brentano, Eichendorff y Arnim producen sus relatos y novelas mediante la combinación de anécdotas, folclore, canciones, leyendas, poemas, cartas, teorizaciones y diálogos: el aglutinante del texto es la corriente de anhelos y persecuciones de los protagonistas, no la interacción práctica y cotidiana con que se fragua la novela realista. Ello configura la novela romántica como un almacén de géneros, una acumulación de estructura débil, cuya lógica narrativa sólo raras veces ancla al personaje, a la deriva entre continuas emergencias sensitivas. De ahí que el autor sienta tentaciones de rematar este desorden con un tajante gesto de autoridad que puede costarle la vida al personaje.

Tanto la novela como el drama romántico recurren con profusión a protagonistas solitarios, sensitivos, sumergidos en cavilaciones vagas; o criaturas audaces centrifugadas por la acción titánica: y es precisamente esta condición de los personajes la que dificulta dotar de perfiles firmes y articulados el desarrollo argumental. La individualidad romántica es siempre problemática, y en ella se confunden creación y destrucción. El héroe de la sensibilidad avanza sobre abismos, en un equilibrio precario entre sus deseos intensos y sus intuiciones devastadoras. La acción transcurre sin la firme trabazón material que asegura el realismo, interrumpida por afloramientos subjetivos, escauceos mitológicos, extravíos de la imaginación y adivinaciones cósmicas. Los moldes narrativos de novelas como *Werther* o *Hiperión* son casi inmateriales: la trama, delgadísima, se reduce al mínimo necesario para sostener las avalanchas reflexivas y emocionales del texto. En tales casos, la muerte trágica del protagonista, explícita o simbólica (aislamiento eremítico), constituye un recurso tajante, un *Deus ex machina* para ejercer poder autorial sobre un texto invertebrado.

A través del suicidio, la irreversibilidad irrumpe como campanada final, cediendo la última palabra a lo absoluto. Como señala Osborne, las formas estéticas del suicidio están diseñadas para prolongar la presencia de la voluntad más que para dejarla borrarse tras la muerte (282). Foucault consigna la muerte trágica como una de las herramientas que permiten al autor establecer un firme control sobre la proliferación de significado

<sup>72</sup> «[E]in Lied ebenso gut romantisch sein kann als eine Geschichte. Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen» (*Gespräch über die Poesie* [1800]).

(citado por Osborne 289). Al mismo tiempo, el gesto final trunca lo que en la narrativa romántica es a menudo un peligroso flirteo con la inconsistencia o la locura: la sucesión de inestabilidades ligada al extremo deambular por las emociones de sus protagonistas.

En cualquier caso, tanto la narrativa como la lírica o el drama ven sus fronteras de género amenazadas por la entronización del fragmento como fermento expresivo o metáfora directriz (Ostermann 189-205). La forma fragmentaria impide la disolución del texto en las enunciaciones del discurso filosófico, reivindicando su condición irrenunciablemente estética. Por otra parte, el cierre por truncación del fragmento supone, paradójicamente, una apertura a lo provisional, una suspensión de juicio que saca a la obra estética de su recinto restrictivo, la totalidad plástica, para abandonarla a la libre flotación del signo histórico (191). Traducido al suicidio: el todo orgánico representado por la vida completa, que consume sus ciclos cerrándose en la vejez, es reemplazado por un *todo* de signo más vasto, a través del traslado titánico del personaje hacia los nimbos históricos, teologales o naturales de lo eterno.

El abismo subjetivo, actualmente en vías de rellenado por escombros mediáticos, es en los albores del Romanticismo una brecha reciente de vertiginosa extensión. La inspiración romántica quiere acceder a una experiencia totalizadora y panorámica del vivir. La interrogación extensa al todo, la invocación desmesurada, dilatan todos los marcos y medidas de la atención humana. La exposición del romántico a la irradiación de los ensueños derrite todos los protocolos de la razón práctica; el pobre cálculo que sostiene el día a día humano es suspendido por una apelación donde se desborda la audacia: «¡Esfúmate ya, vida mortal, negocio mezquino en el que el espíritu solitario cuenta y recuenta las monedillas que va recogiendo! ¡Estamos todos llamados a la dicha de la divinidad!» (Hölderlin, 1990, 70).<sup>73</sup>

Al cierre del siglo XVIII alemán, un intenso proceso de inscripción cultural está canalizando el suicidio en el surco de una tradición remodelada —la corriente pietista, fundida con materiales de folclore nacional— y una adhesión espiritual —los clásicos—. La nostalgia de un orden feudal convive con los vientos revolucionarios, sobre los que refulge la dorada memoria de una Grecia intangible. Es una época pues de transfusión universal de valores, en la que religión, filosofía y política se combinan en audaz alquimia, convirtiendo un suceso privado, la libre muerte, en un gesto de indefinible elocuencia, vaciándola de sus contingencias anecdóticas y nutriéndola de las energías simbólicas que agigantan la figura del héroe, del mártir o del filósofo. Esta absorción cultural se produce en un contexto de extrema plastificación de los límites tempora-

<sup>73</sup> «Schwinde, schwinde, sterbliches Leben, dürftig Geschäft, wo der einsame Geist die Pfennige, die er gesammelt, hin und her betrachtet und zählt! Wir sind zur Freude der Gottheit alle berufen!» (*Hyperion* [1797-1799]).

les y geográficos, donde las operaciones de raíz abstracta impulsadas por la imaginación parecen derretir las fronteras conceptuales que apresaban en sus límites los grandes temas de la condición humana.

La naturaleza, comodín expresivo, es un fondo de inmensa y oscura significación, cámara de resonancia para los soliloquios del héroe romántico. Su ubicación inestable en el orbe simbólico determina arduas negociaciones retóricas. La vehemencia poética es una palanca con la que el romántico quiere poner en movimiento, como nuevo Arquímedes, el mundo de lo absoluto. Pero el punto de apoyo es frágil, socavado en su base por los límites de imaginación y lenguaje. Ello fuerza desenlaces trágicos, que no son sino la única salida viable ante la impotencia expresiva del autor frente a los retos de la desmesura, *hybris* rebelde a cualquier estrategia de prolongación o normalización literaria. El suicidio interviene como providencial *Deus ex machina* que devuelve al autor el control sobre la quimérica disseminación de imposibles sembrada durante el vuelo de la trascendencia.

La subjetividad romántica escancia pues con plena libertad un concentrado en el que se agitan esencias teologales, cívico-heroicas y filosóficas. El suicidio arcaico, en su dimensión inmoladora al servicio de una comunidad—terrena o celestial—, es reemplazado por una muerte voluntaria, obediente sólo a las largas y confusas deliberaciones de la melancolía. El aprovechamiento retórico de la unión con el todo flirtea con un panteísmo ambiguo que en ocasiones más parece un vértigo ante la taxativa presencia de la naturaleza y su mutismo absoluto. El suicidio literario aparece en este contexto como un recurso expresivo, que da a la vida del *héroe de la sensibilidad* el formato específicamente romántico, del fragmento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNIM, Bettina von, *Werke und Briefe. Herausgegeben von Gustav Konrad*, Vol. 1-5, Bartmann, Frechen, 1959.
- BERNSTEIN, Jay M. (editor), *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge University Press, West Nyack, New York, 2002.
- BERTAUX, Pierre, *Friedrich Hölderlin, eine Biographie*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M., 1981.
- BRENTANO, Clemens, *Werke. Herausgegeben von Friedhelm Kemp*, Vol. 1-4, Hanser, München, 1963-1968.
- BROWN, Ron M., *El Arte del Suicidio*, Síntesis, Madrid, 2002.
- CARLYLE, Thomas, *Critical and Miscellaneous Essays*, GBR: ElecBook, London, 2001.
- CHAMISSO, Adalbert von, *Sämtliche Werke. Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften. Textredaktion: Jost Perfahl*, Vol. 1-2, Winkler, München, 1975.
- CORNGOLD, Stanley, «The Aesthetic Will: Rethinking the Drive to Art from the Perspective of Hölderlin's Hyperion», *Eighteenth-Century Studies*, 35:3 (2002), pp. 497-514.
- DEMAN, Paul, «Intentional Structure of Romantic Nature Imagery», ed. Harold Bloom, *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*, Norton and Co., New York, 1970.
- , *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.
- EBISCH-BURTON, Katherine, «Wie über alles Gedachte und zu Erdenkende lieb ich Dich': Kleist's and Henriette Vogel's Todeslitanei as Poetic Figuration of the Beloved – A Reassessment of Kleist's Feminine Credentials», *German Life and Letters*, 55:3 (2002), pp. 235-247.
- EICHENDORFF, Joseph von, *Werke. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke herausgegeben von Ansgar Hillach*, Vol. 1-3, Winkler, München, 1970 y ss.
- FERRIS, David S., *Silent Urns: Romanticism, Hellenism, Modernity*, Stanford University Press, Palo Alto, California, EE. UU., 2000.
- FEUERLICHT, Ignace, «Werther's Suicide: Instinct, Reasons and Defense», *German Quarterly*, 51:4 (1978), pp. 476-492.
- FOUQUÉ, Friedrich de la Motte, *Ausgewählte Dramen und Epen. Nachdruck der Ausgabe 1810 herausgegeben von Christoph F. Lorenz*, Georg Olms AG, Hildesheim, 1996.
- GOETHE, Johan Wolfgang von: *Werke. Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe*

- in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz, C. H. Beck, München, 1981.
- GÜNDERODE, Karoline von, *Gesammelte Werke. Herausgegeben von Leopold Hirschberg. vol. 1-3*, Bibliophiler Verlag von O. Goldschmidt-Gabrielli, Berlin-Wilmersdorf, 1920-1922.
- HAYDEN-ROY, Priscilla A., *A Foretaste of Heaven: Friedrich Hölderlin in the Context of Württemberg Pietism*, Rodopi, Amsterdam, 1994.
- HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke in zwanzig Bänden*, ed. E. Moldenhauer y K. M. Michel, vol. 14, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1969.
- HOFFMANN, E. T. A., *Poetische Werke in sechs Bänden*, Aufbau, Berlin, 1963.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *El archipiélago* (estudio y traducción de Luis Díez del Corral), Alianza, Madrid, 1979.
- , *Gedichte*, Herausgegeben von Jochen Schmidt, Insel Verlag, Insel Taschenbuch 781, 1984.
- , *Hyperion. Empedokles*. Herausgegeben von Klaus Pezold. 2. Aufl., Reclam, Leipzig, 1990.
- , *Los himnos de Tübinga. Friedrich Hölderlin* (traducción y estudio introductorio de Carlos Durán y Daniel Innerarity), Hiperión, Madrid, 1991.
- , *Empédocles* (presentación, traducción y notas de Anacleto Ferrer; prólogo de Michael Knaupp), Hiperión, Madrid, 1997.
- JANKE, Wolfgang, «Fichte, Novalis, Hölderlin: die Nacht des gegenwärtigen Zeitalters (Abendvortrag)», en *Fichte und die Romantik: Hölderlin, Schelling, Hegel und die späte Wissenschaftslehre*, Wolfgang H. Schrader (ed.), Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1997.
- KÄSTNER, Alexander, «Zwischen Mitleid und Stigmatisierung — Selbstmord als Kriminaldelikt? (1773)», en Gerd Schwerhoff, Marion Völker y Stadt Bautzen (ed.), *Eide, Statuten und Prozesse. Ein Quellen- und Lesebuch zur Stadtgeschichte von Bautzen (14. – 19. Jahrhundert)*, Bautzen, 2002.
- KERNER, Justinus, *Werke. 6 Teile in 2 Bänden*, hg. von Raimund Pissin, Vol. 1 y 2, Olms, Hildesheim, New York, 1974 (= Reimpresión de la edición de Berlín: Bong 1914).
- KLEIST, Heinrich, *Werke und Briefe in vier Bänden. Herausgegeben von Siegfried Streller in Zusammenarbeit mit Peter Goldammer und Wolfgang Barthel, Anita Golz, Rudolf Loch*, Aufbau, Berlín y Weimar, 1978.
- , *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Ilse-Marie Barth u. a. Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811. Hrsg. von Klaus Müller-Salget u. Stefan Ormanns*, Dt. Klassiker Verl., Frankfurt a. M., 1997 (Bibliothek deutscher Klassiker 122).
- LEOPARDI, Giacomo, *Poesía. Edición bilingüe*. Colección Adonais (selección y estudio

- preliminar Milagros Arizmendi), Rialp, Madrid, 1998.
- LIBBERMAN, Lisa, «Romanticism and the culture of suicide in nineteenth-century France», *Comparative Studies in Society and History*, 33: 3 (1991), pp. 611-629.
- LÖWY, Michael y SAYRE, Robert, *Romanticism against the Tide of Modernity*, Duke University Press, Durham, NC, 2001.
- MÜLLER, Wilhelm, *Gedichte. Vollständige kritische Ausgabe mit Einleitung und Anmerkungen besorgt von James Taft Hatfield*, B. Behr's Verlag, Berlin, 1906 (Deutsche Literaturdenkmale, Nr. 137 = 3. Folge, Nr. 17).
- NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 1. Band: 3., nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage, 2.-4. Band: 2., nach den Handschriften ergänzte, erw. und verb. Auflage*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1977.
- , *Himnos a la noche. Edición bilingüe* (traducción de José María Valverde. Introducción de Rafael Argullol), Icaria, Barcelona, 1985.
- , *Gedichte, mit einem Nachwort von Jochen Hörisch*, Insel, 1987.
- OSBORNE, Thomas, «“Fascinated dispossession”: suicide and the aesthetics of freedom», *Economy and Society*, 34:2 (2005), pp. 280-294.
- OSTERMANN, Eberhard, «Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne», *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 1: 189 (1991), pp. 189-205.
- PLATEN, August von, *Werke in zwei Bänden*, K. Wölfel y J. Link (ed.), Winkler, München, 1982.
- SALM, Peter, «Werther and the sensibility of estrangement», *German Quarterly*, 46: 1 (1973), pp. 47-55.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung: Kritische Neuauflage*, Schöningh, München, Paderborn, Wien (Thomas, Zürich), 1958 y ss.
- SIEBERS, Tobin, «The Werther Effect: The Esthetics of Suicide», *Mosaic*, 26:1 (1993), pp. 15-34.
- THÜSEN, Joachim von der, «Das begrenzte Leben. Über das Idyllische in Goethes *Werther*», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68:3 (1994), pp. 462-489.
- TIECK, Ludwig, *Werke in vier Bänden. Nach dem Text der «Schriften» von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Herausgegeben von Marianne Thalmann*, Vol. 1-4, Winkler, München, 1963.
- VARELA, María Jesús, «Romanticismo (1795-1830)», en *La literatura alemana a través de sus textos*, Luis A. Acosta (coord.), Cátedra, Madrid, 1997.
- WACKENRODER, Wilhelm, *Werke und Briefe. Herausgegeben von Gerda Heinrich*,

Union Verlag, Berlin, 1984 (Hanser, München, 1984).

WAINWRIGHT, Steven P. y WILLIAMS, Clare: «Biography and Vulnerability: Loss, Dying and Death in the Romantic Paintings of J.M.W. Turner (1775–1851)», *Auto/Biography*, 13: (2005), pp. 16-32.

WILSON, James D., «Goethe's Werther: a Keatsian Quest for Self-Annihilation», *Mosaic*, 9:1 (1975), pp. 93-109.

WUNDERHORN: *Achim von Arnim und Clemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Studienausgabe in neun Bänden. Herausgegeben von Heinz Rölleke*, Kohlhammer, Stuttgart, 1979.