



## Espacio en movimiento: el paisaje dinámico y sintiente en la Italia de *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff

Olga Amarís Duarte<sup>1</sup>

Recibido: 11 de enero de 2017 / Aceptado: 7 de marzo de 2017.

**Resumen.** El presente artículo pretende analizar la función performativa de la palabra poética en la obra *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff. La hipótesis de la que se parte es de la existencia de una doble operación simbólica por la cual el poeta no solo crea con la palabra el espacio, el entorno natural, sino que el propio paisaje se trasmuta en texto, en textura escrita que vierte su mensaje. En este sentido, el artículo dilucidará los distintos modos discursivos que permiten la representación narrativa en *Das Marmorbild* para crear un espacio dinámico, en movimiento constante, constituyendo a su vez un espacio vivido, *erlebter Raum*, reflectante y sintiente.

**Palabras clave:** Paisaje dinámico; *erlebter Raum*; espacio vivido; sintiente.

### [en] Space in Movement: Dynamic and Sentient Landscape in the Italy of *Das Marmorbild* of Joseph von Eichendorff

**Abstract.** This article wants to analyze the performative function of the poetic word in the novel *Das Marmorbild* of Joseph von Eichendorff. The initial thesis of this paper considers a double symbolic operation by means of which the poet does not only create the space, the natural environment, by using the word, but it is indeed the landscape itself that becomes a text, a writing texture that reveals its message. In this sense, the article will elucidate the different discursive strategies that allow the narrative representation in *Das Marmorbild* to create a dynamic space, in constant movement, creating and recreating itself and thus becoming a lived-space, *erlebter Raum*, reflective and sentient.

**Keywords:** Dynamic Landscape; *erlebter Raum*; Lived-space; Sentient.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El paisaje italiano como *natura naturata* en el Romanticismo. 3. Dilucidaciones teóricas en torno al concepto de “espacios dinámicos”. 4. El paisaje en movimiento de *Das Marmorbild*. 5. Semantización del paisaje italiano: de *locus amoenus* a *locus terribilis*. 6. Conclusiones.

**Cómo citar:** Amarís Duarte, O., «Espacio en movimiento: El paisaje dinámico y sintiente en la Italia de *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff», *Revista de Filología Alemana* 26 (2018), 43-60

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España); Ludwig-Maximilians-Universität München. (Deutschland).  
E-Mail: [olga.amaris@campus.lmu.de](mailto:olga.amaris@campus.lmu.de)

## 1. Introducción

El presente artículo pretende analizar la función performativa de la palabra poética en *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff. En este sentido, se analizará de qué forma el paisaje de la obra, para hacerse reconocible, tiene que crearse antes en la operación alquímica de la escritura. Y así el poeta se convierte en una suerte de *deus artifex* capaz de dar a la naturaleza una forma antropomorfa que respira, habla y transita libre por el espacio, por el texto mensurable.

La publicación de *Das Marmorbild* en 1819 coincide con la muerte del padre del autor y con la venta forzada de las posesiones familiares; semejante concatenación de sucesos hará que esta fecha se registre para Eichendorff como un momento dialéctico de ruptura definitiva con el mundo amable de la infancia y de creación de un paisaje simbólico propio, en consonancia con los principios artísticos del Romanticismo.

Para el estudio de las características del paisaje romántico en esta novela corta de Eichendorff se retomará el planteamiento desarrollado por Richard Alewyn en *Eine Landschaft Eichendorffs* sobre el proceso dinamizador de los paisajes del autor romántico y se demostrará cómo dichos principios son aplicables también a *Das Marmorbild*.

Así mismo, a lo largo del artículo se presentarán aquellos elementos que hacen del paisaje descrito por Eichendorff el paradigma del espacio romántico transido de añoranza y de un gusto por lo tétrico, *das Unheimliche*, a veces estirado hacia lo sublime mediante una hipérbola religiosa.

## 2. El paisaje italiano como *natura naturata* en el Romanticismo

Es incuestionable el hecho de que el Romanticismo evoca siempre un paisaje cuyas características no necesitan una exhaustiva enumeración. Todo evocador sabe muy bien de cuál se trata. Se despliega así un arte paisajístico, que en el caso de la escritura podría denominarse una cuasi topo-poesía, que sirve de mecanismo idóneo para reflexionar sobre las cuestiones clave del programa artístico romántico; esto es, la idea de una naturaleza perdida y la imposibilidad de alcanzar ese estado ideal que al ser humano le fue sustraído y que, tal vez, ni siquiera con la ayuda prometeica pueda volver a recuperar.

Un apunte muy interesante al respecto aparece en *Über naive und sentimentalische Dichtung*: “Der Dichter, sagte ich, ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter” (Schiller 2002: 33). Aquí denuncia Friedrich Schiller, en concordancia con la crítica a la civilización de Jean-Jacques Rousseau, la pérdida del contacto con la naturaleza que sufre el poeta moderno, o lo que él da en llamar el “sentimentalischer Dichter”, que en todo caso supone un demérito pese a la pretendida autonomía moral e intelectual que el ilustrado cree haber obtenido con la adquisición de la cultura. La única vía de salvación posible ante semejante alienación del hombre para con su estado natural es una *Flucht in die Natur* con la esperanza de poder alcanzar de nuevo ese estado original perdido. Schiller propone no un simple regreso al lugar de origen, vuelta imposible porque los que se fueron ya no son los mis-

mos y, por lo tanto, se deberá hablar siempre, en el mejor de los casos, tan solo de un regreso diferido. Se trata, por el contrario, de un retorno trascendido, gestado por la reconciliación de la cultura con la naturaleza y que haga posible, por fin, la superación de la brecha irreductible entre conocimiento intelectual y sensible.

La siguiente cita de Heinrich von Kleist elucida a la perfección ese regreso a una naturaleza de segundo grado trascendida mediante un ejercicio epistémico de reflexión: “Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt” (Kleist 1990: 563).

El episodio del perdón original se recupera aquí mediante la ingesta de la fruta prohibida, la misma que arrastra a la perdición o, lo que es lo mismo, a la adquisición de conocimiento y de la facultad de comprensión. Pero esta vez la imprecación a morder la manzana lleva consigo una inversión del mito bíblico; el hombre moderno debe repetir el acto que propició la expulsión, la escisión con el ideal, “wieder von dem Baum der Erkenntniß essen”, para salvarse y poder recuperar el estado de la inocencia. En efecto, este regreso imposible al lugar de antes de la culpa, una vez conocido el pecado que se nos imputa, solo es posible mediante un acto de entendimiento, de reflexión que logre el armonioso concierto entre la esencia natural y la adquirida, la feliz coalescencia de *zoé* y *bios*.

De lo anteriormente explicado se colige que la representación de la naturaleza para los románticos se aleja en gran medida del simple gesto mimético preferido por Aristóteles. Por el contrario, es el imperativo de Schiller el que parece tener prioridad: “Niemals das Wirkliche, sondern immer nur das Idealische” (Schiller 1986: 134). La naturaleza se estiliza por medios artísticos, esto es, artificiales, hasta acabar convertida en una composición paisajística, en una creación cultural. En la obra de Eichendorff aquí analizada se presenta la misma concepción romántica de una *natura naturata* que va creándose de forma sucesiva por el mismo acto de ser descrita hasta llegar a configurar todo un paisaje textual. Muy importante al respecto es el apunte de Georg Simmel en *Philosophie der Landschaft* sobre la transición forzada de un concepto universal de naturaleza a una percepción más individualista, fragmentada y sincrónica del paisaje que propició el lirismo romántico (Simmel 1913: 635-644). Según Simmel, la imagen del paisaje moderno es un constructo en el que interviene de forma intencionada una mirada estética y ordenadora del espacio. En este sentido, los escritores románticos, en su prurito por poetizar la realidad, supieron manejar con gran virtuosismo la tramoya de la puesta en escena del paisaje. También los espacios de Eichendorff en *Das Marmorbild* se presentan como algo más que el resultado de la suma de sus elementos naturales; esto es, como una obra de arte en estado naciente (Simmel 1913: 635-644).

En este contexto, Italia simboliza para los escritores románticos el escenario legendario y exótico apto para poder recrear *das Idealische*, el paraíso perdido en forma de una Jerusalén romanizada. Es Italia también el espacio mágico en el que lo fantástico puede resplandecer en toda su parafernalia despertando los afectos más polarizados, desde la fascinación más alienante, hasta el pavor y rechazo ante aquello que se muestra como una amenaza incomprensible por sobrehumana. En la obra aquí analizada esta dicotomía se corporeiza a la perfección en las figuras femeninas de la novela. La joven Bianca con su pureza, inocencia y la blancura me-

tonímica de su nombre representa la Italia celestial en la que la conversión del héroe aún es posible. Por el contrario, la Venus diabólica y seductora se vincula a aquella otra Italia en sombra en la que la perdición del protagonista queda más que asegurada.

Este retroceso a la edad olímpica romana se articula a modo de una respuesta de rechazo a los principios racionalistas y lógicos de la Ilustración europea y a su prurito de *Entzauberung der Welt*, desmitificación de la realidad. Los románticos alemanes, por su parte, no dudan en revivir a dioses y monstruos para repoblar el imaginario perdido y crear un espacio para lo inesperado, lo fatídico, lo inexplicable.

Italia, *das ferne Land*, se convierte así en un constructo imaginario en el que los deseos y las esperanzas del sujeto cobran forma mediante un proceso de estilización poética. Un claro ejemplo de ello aparece en la siguiente cita extraída de *Aus dem Leben eines Taugenichts*:

Unterweges erfuhr ich, dass ich nur noch ein paar Meilen von Rom wäre. Da erschrak ich ordentlich vor Freude. Denn von dem prächtigen Rom hatte ich schon zu Hause als Kind viele wunderbare Geschichten gehört, und wenn ich dann an Sonntagsnachmittagen vor der Mühle im Grase lag und alles ringsum so stille war, da dachte ich mir Rom wie die ziehenden Wolken über mir, mit wundersamen Bergen und Abgründen am blauen Meer, und goldnen Toren und hohen glänzenden Türmen, von denen Engel in goldenen Gewändern sangen (Eichendorff 1989: 489).

La imagen de Roma resplandeciente a orillas de un mar azul deja claro que la exactitud geográfica no prima en esta descripción. La ciudad ideal, pergeñada desde la infancia mediante historias fabulosas y dudosas representaciones en la imaginación del Taugenicht, en poco o nada se corresponde con la realidad. Sin embargo, no se pretende una mimesis fiel en el esbozo de la ciudad capitolina, sino desplegar una estética de lo sublime que, a pinceladas, mediante la manipulación y el refinamiento, consiga convertir el paisaje en un escenario ideal y espiritual capaz de reflejar la experiencia religiosa que en su interior está viviendo el protagonista.

Otra de las características de la representación del paisaje italiano en el Romanticismo alemán es su carácter de palimpsesto en el que conviven lo pasado y lo presente conformando un continuo temporal y espacial sin fisuras. Tal maridaje de épocas y niveles de realidad se encuentra presente de forma indiscutible en la obra *Das Marmorbild* en la que dioses y hombres, ruinas romanas y palacios ostentosos, templos y naturaleza bullen en el mismo espacio.

### 3. Dilucidaciones teóricas en torno al concepto de espacios dinámicos

Múltiples son las aproximaciones conceptuales y aportaciones teóricas que se apilan en torno a una posible definición de los espacios dinámicos y que difieren entre sí según el énfasis que dan a una u otra característica fundamental. El presente estudio de los espacios dinámicos en la obra *Das Marmorbild* de Eichendorff se basará, como ya se apuntó con antelación, en el análisis realizado por Richard Alewyn en *Eine Landschaft Eichendorffs* cuya tesis principal sostiene que los pai-

sajes de Eichendorff no son más que la suma de sus movimientos (Alewyn 1957: 217) y que, por lo tanto, sería una aporía la descripción de un paisaje inmóvil, ya que siempre hay un elemento suelto, una onda vibrante que desgarrar la quietud. No obstante, también se considerarán aquí las definiciones elaboradas por otros autores para corroborar en qué medida se ajustan a la representación espacial en *Das Marmorbild*.

El intento de definición realizado por Christian Begemann en *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer* marca como elemento esencial la existencia de dos direcciones de movimiento en todo paisaje dinámico; el movimiento vertical, o lo que él da en llamar *seelischer Aufschwung*, y el movimiento horizontal que se corresponde en la mayoría de los casos con el viaje al extranjero, *die Reise in die Ferne*. Lo esencial de esta definición es la idea de un movimiento mutante que cambia el estado y la estancia del que lo experimenta, un “Bewegung weg vom Gegebenen” (Begemann 2006: 89-145). En el caso presente de estudio bien se puede afirmar que el protagonista de la novela, Florio, experimenta al mismo tiempo los dos tipos de movimiento. Toda la idea del viaje a Italia debe entenderse como un peregrinaje místico al modo del *itinerarium mentis in Deum* de Bonaventura que se correspondería por metáfora con el movimiento vertical definido por Begemann. Al mismo tiempo, en el nivel intradieгético de la obra se describe el movimiento horizontal del viaje del protagonista a la desconocida, aunque mil veces evocada Italia.

La misma idea de un movimiento de doble dirección se encuentra en el planteamiento esgrimido por Andreas Mahler en referencia al dinamismo del *Expansionssujet*, es decir, aquel personaje que busca de *Aneignung ursprünglich fremder Welten* (Mahler 1998: 16). La expansión del protagonista que viaja alberga un elemento subjetivo, debido al enriquecimiento personal generado por el contacto con nuevas realidades, y otro objetivo producido por la propia estela espacial que conlleva todo desplazamiento.

Una perspectiva diferente se encuentra en la contribución realizada por Michel de Certeau en *Practiques d'espace*. El autor define los espacios dinámicos como aquellos que se constituyen mediante el movimiento del desplazamiento real de la marcha y no mediante la acción estática de la contemplación (Certeau 1990: 139-142). Es decir, el espacio se hace al andar, al recorrerlo en todas sus posibilidades. El *topos* de la eterna errancia, *die ewige Wanderschaft*, es otro de los protagonistas de la paleta romántica en la que el alemán se erige como el representante por excelencia del caminante, del trotamundos, atribuyéndose así una vinculación simbólica con la diáspora del pueblo elegido. Muy interesante resulta la siguiente descripción que hace Rudolf Borchardt, autor de origen judío que vivió gran parte de su vida en el extranjero, también en Italia, y que muestra cómo esa identificación del espíritu alemán con el viaje se extiende hasta bien entrado el siglo XX: “Der Deutsche ist überall zu Haus und nicht zu Haus, ist zu Haus, wo er eben steht. Die Welt geht in ihn ein, indes er in die Welt aufgeht. Er ist der alte Wanderer seiner Geschichte, der Gast auf Erden” (Borchardt 1989: 489). Resuena aquí con toda su fuerza el discurso del huésped universal en el que la condena del *galut* se ha transformado en deber moral de enriquecer el mundo con su presencia desenraizada. La apropiación de la tradición del desarraigo hace que el alemán se convierta en el prototipo del ciudadano del mundo que, como Marco Tulio Cícero ya dijese, se siente en casa

allá donde quiera que esté; aunque el romano aporta un matiz más epicúreo al añadir la necesidad de estar bien en el lugar en el que se está: *ubi bene ibi patria*.

No obstante, el establecimiento de patrias provisionales no invalida en absoluto la persistencia de un anhelo en el romántico alemán por encontrar aquella Patria ideal e inalcanzable. En la obra de Eichendorff late siempre en primer plano esa inquietud por no poder morar en aquel otro lugar que el poeta sabe que le acogería al completo y en el que podría abandonar para siempre la condición de huésped y convertirse en dueño y señor del espacio, es decir, en anfitrión hospitalario. Muy merecida es en este sentido la denominación que le da Theodor W. Adorno a Eichendorff de “Dichter des Heimwehs” (Adorno 1963: 112).

En la obra *Das Marmorbild* se cumple a la perfección el esquema de *homo viator* que Michel de Certeau propone como requisito imprescindible para el establecimiento de espacios narrativos dinámicos. El protagonista de la obra, Florio, es un sujeto en permanente marcha, haciéndose camino, buscando el camino. El comienzo y el final de la obra nos presentan este *Bewegung des Gehens* que parece aludir a una meta real, aunque, como se verá, se trata de nuevo de una creación imaginaria. Las últimas frases que cierran el viaje de Florio para el lector atestiguan ese seguir en ruta desde Lucca a Milán: “Und so zogen die Glücklichen fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter” (Eichendorff 2008: 49).

Una sola frase no podría albergar más movimiento. Mediante el verbo de desplazamiento (*hinunterziehen*), preposiciones de lugar (*durch, in*) y prefijos preposicionales (*hinunter*) se delinea visualmente el viaje hacia el sur. Llama la atención, sin embargo, que de nuevo las coordenadas topográficas no concuerdan con las reales que corresponderían al viaje realizado entre ambas ciudades, ya que Lucca está situada al sur de Milán, y no al revés. Como ya se señaló en el ejemplo del *Taugenicht*, Eichendorff no persigue ningún rigor geográfico en la descripción del espacio, sino esbozar una suerte de cartografía espiritual en la que Milán se presenta como el lugar en el que finalizará el viaje hacia el sur del protagonista, esto es, la metáfora de su catábasis religiosa.

#### 4. El paisaje en movimiento de *Das Marmorbild*

Richard Alewyn analiza en el estudio ya indicado todos y cada uno de los elementos narrativos utilizados por el autor romántico en la conformación de un paisaje en movimiento y vivido, es decir, poblado de cuerpos vibrantes que emiten mensajes acústicos y visuales (Alewyn 1957: 223). Y, en efecto, en la obra *Das Marmorbild* nos encontramos con uno de esos paisajes antropomorfos que respiran, silban melodías lejanas y laten en ininterrumpida cadencia. El siguiente fragmento de la obra analizada pone de relieve muchas de las estrategias literarias que logran dinamizar y estetizar el paisaje natural:

Er sprang von seinem Bette und öffnete das Fenster. Das Haus lag am Ausgange der Stadt, er übersah einen weiten, stillen Kreis von Hügeln, Gärten und Tälern, vom Monde klar beschienen. Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie ein Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört.

Da konnte er der Versuchung nicht widerstehen. Er ergriff die Gitarre, die Fortunato bei ihm zurückgelassen, verließ das Zimmer und ging leise durch das ruhige Haus hinab. Die Tür unten war nur angelehnt, ein Diener lag eingeschlafen auf der Schwelle. So kam er unbemerkt ins Freie und wandelte fröhlich zwischen Weingärten durch leere Alleen an schlummernden Hütten vorüber immer weiter fort (Eichendorff 2008: 14).

El paisaje que se nos presenta aquí está en perspectiva, es decir, legitimado desde la situación espacial del observador, el sujeto cognoscible, que mira desde un punto concreto ubicado al otro lado del objeto, en el espacio cerrado enmarcado por la ventana. Toda disposición espacial es un acuerdo y este perspectivismo sitúa a los objetos en un sistema de orientación espacial determinado tan solo por la situación subjetiva del observador en un determinado momento.

La ventana y, sobre todo, el marco de la ventana, son símbolos muy apreciados en el Romanticismo y se presentan como elementos liminares que marcan la pertenencia o exclusión en un espacio determinado, así como los límites entre lo de dentro y lo de fuera. Pero, también, la ventana es lugar de tránsito, de intercambio, cavidad porosa y permeable que permite que se filtren sonidos, olores y esencias desde lo público a lo privado. Su cuadratura la configura, además, como umbral, convirtiendo la imagen en una puesta en escena que se presta a ser contemplada por el espectador, tal y como lo haría el marco de un cuadro. Georg Simmel en su análisis *Der Bildrahmen* habla de esa doble función del marco para con la obra de arte que por un lado la separa de lo circundante y, por otro, la posiciona en un escenario concreto (Simmel 2001: 101-108)<sup>2</sup>. Traspasada esta afirmación de Simmel al fragmento presentado de *Das Marmorbild*, resulta evidente que la posición del protagonista junto a la ventana no solo consolida una determinada perspectiva que relativiza la visión del objeto natural, puesto que invalida todos los demás ángulos posibles de visión, sino que, además, la ventana hace las veces aquí de borde, de barrera que aun permitiendo el intercambio de dentro hacia afuera y viceversa, crea a su vez una distancia infranqueable que demarca la posición del observador y del observado. Las posibles difusiones por exósmosis o endósmosis de las que habla Simmel siempre se producen de forma controlada bajo el dintel de la ventana, sin permitir que el desborde lleve a la disolución de esencias disímiles. Para que exista el equilibrio, el mundo natural y el civilizado deben permanecer en contacto epidérmico, pero sin trastocar los espacios ni alterar las posiciones.

Resulta interesante que la casa del protagonista también está situada “am Ausgang der Stadt”, en el lugar intermedio, de tránsito entre la ciudad que acaba y el incipiente reino natural. Sin embargo, pese a su posición descentrada y marginal en contacto directo con la naturaleza, la casa sigue siendo un producto de la civilización que establece el margen, la supremacía de lo humanamente construido. En consonancia con este argumento se encuentra la relación indisoluble que Martin Heidegger establece entre *das Wohnen* y *das Bauen*, en la cual es imposible diluci-

<sup>2</sup> El texto original en alemán dice así: “So bedeuten seine Grenzen etwas ganz anderes, als was man an einem natürlichen Dinge Grenzen nennt: bei diesem sind sie nur der Ort fortwährender Exosmose und Endosmose mit allem Jenseitigen, dort aber jener unbedingte Abschluss, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in einem Akte ausübt. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, dass er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt”.

dar cuál de las dos actividades es anterior, puesto que etimológicamente derivan de un mismo significado: “Was heißt nun Bauen? Das althochdeutsche Wort für bauen, ‘buam’, bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten” (Heidegger 1994: 139-140). La necesidad de morar y de construir un lugar para vivir son para el pensador alemán consecuencias de la condición existencial del hombre como ser arrojado al mundo. Más aún, la construcción de una casa significa un intento humano de hacer del mundo, de la naturaleza dada, un lugar donde poder permanecer.

Al hilo de los elementos intermediarios de la obra, Florio es también el personaje *daimon* con acceso a dos niveles de realidad, por lo general separados, que a su vez se concretizan en dos espacios totalmente diferenciado. Para poder analizar en su debida manera este carácter intersticial del protagonista, se debe aplicar la semántica narrativa desarrollada por Juri Lotman según la cual todo texto literario alberga una oposición inmanente a modo de dialéctica hegeliana que constituye su razón de ser. Lotman le da a esta oposición un valor topográfico a razón del cual el territorio textual se divide en dos espacios contrapuestos separados por una barrera en la mayoría de los casos infranqueable. En la cita anteriormente expuesta de *Das Marmorbild*, esta escisión semántica está definida a la perfección por la oposición binaria de *Innen* y *Außen*. Como ya se adelantó, es Florio el que se convertirá en el elemento revolucionario y, por ende, en el dinamizador de la acción narrativa por seguir con la terminología de Lotman, que osará traspasar la frontera que separa un espacio cerrado del otro abierto (Lotman 1993: 339). Pero en ningún caso dicha frontera se presenta como una mera imposibilidad física, sino sobre todo como una demarcación entre dos realidades semánticas polarizadas: la civilización y la naturaleza y, por anagogía, la religión frente a lo pagano, simbolizado este último ámbito por la diosa Venus. Al final de la obra, sin embargo, Florio tendrá que decantarse por uno de los espacios al entender que la doble ciudadanía nunca está exenta de peligros a veces mortales.

Resulta aquí necesario volver a la doble función de la ventana —como punto de encuentro controlado entre dos espacios, entre dos esencias, la del observador y la del observado, así como creadora de la distancia necesaria que permita al observador la contemplación desde un lugar seguro—, para poder analizar con exactitud la actitud diletante de Florio frente a la belleza del paisaje, dejándose extasiar por la otredad que le llega desde fuera. Para que sea posible esta actitud receptiva en su totalidad, es necesario, sin embargo, contar con el resguardo de la ventana, con su función de barrera que neutraliza cualquier riesgo potencial proveniente de lo desconocido. Muy al caso viene la siguiente afirmación de Christian Begemann: “Das Erhabene [steht] unter der Bedingung der Sicherheit” (Begemann 2006: 89-145). Se necesita el impulso de la distancia para que el sujeto de conocimiento pueda deleitarse con lo sublime sabiéndose privilegiado, superior a lo observado por su capacidad de abstracción y de razonamiento. Los héroes románticos contemplan la magnificencia de los cataclismos naturales siempre al socaire de las adversidades, desde la cumbre en la que su superioridad como especie se hace más evidente y los convierte, de alguna manera, en dueños de lo que descubren. Esto es, según los postulados racionalistas, en creador de realidades por el solo hecho de pensarlas, ergo de contemplarlas.

Digno de mención es el hecho de que las ventanas en torno a Florio siempre permanecen abiertas, a lo sumo entornadas: “Ein Fenster war oben geöffnet”, “das

Fenster in seinem Zimmer stand offen”. El contacto con la naturaleza siempre se da *a priori* sin que sea necesario ningún acto de voluntad o de deseo por parte del observador. Podría decirse que la naturaleza se descubre a sí misma en un gesto de donoso impudor, es decir, es actora y propicia el primer movimiento de encuentro. No ocurre lo mismo, sin embargo, cuando el contacto entre el espacio interior y el exterior tiene que ser interrumpido de improviso. Es entonces el propio Florio quien, en pleno acto consciente y volitivo, cierra la ventana bloqueando así el flujo de intercambio: “Er schloß das Fenster fast erschrocken”.

A continuación, se analizarán con detenimiento aquellos elementos de la cita de *Das Marmorbild* antes expuesta que contribuyen a constituir lo que en el apartado teórico se ha definido como espacios dinámicos. En las últimas frases de dicha cita se recrea de forma evidente este espacio que no solo se constituye por el propio movimiento, sino que él mismo permanece dinámico, fluctuante, en incesante vaivén:

Er ergriff die Gitarre, die Fortunato bei ihm zurückgelassen, verließ das Zimmer und ging leise durch das ruhige Haus hinab. Die Tür unten war nur angelehnt, ein Diener lag eingeschlafen auf der Schwelle. So kam er unbemerkt ins Freie und wandelte fröhlich zwischen Weingärten durch leere Alleen an schlummern-den Hütten vorüber immer weiter fort (Eichendorff 2008: 14).

La materialización del dinamismo en las siguientes líneas se consigue de forma narrativa mediante la acumulación de verbos de movimiento que denotan un cambio de emplazamiento (*verließ, ging, kam, wandelte*), de preposiciones de lugar (*durch, zwischen, unter, in*), de prefijos preposicionales (*zurück, hinab, vorüber*) así como de adverbios (*weiter fort*) que introducen una variedad en el movimiento, lo perfilan, lo esculpen en el aire en forma de una espiral, primero descendente y posteriormente en fuga, abriéndose energética hacia el espacio libre.

Uno de los aspectos más interesantes del análisis de Alewyn sobre el dinamismo en el paisaje eichendorffiano es la afirmación de que este se constituye por la suma de *Bewegungen ohne Körper* (Alewyn 1957: 218). También en el caso que nos ocupa, la luz y el sonido son parte de esa constelación incorpórea, ilimitada e imperceptible en sí, que solo mediante su vibrante movimiento se hace latente. Se configura así un espacio que Alewyn formula no como el resultado de “*Bewegungen von Körpern, sondern Verkörperungen von Bewegung*” (Alewyn 1957: 217).

En este sentido, la cita expuesta nos presenta dos de estos elementos incorpóreos que contribuyen a la creación de espacios dinámicos y vividos en la obra. Por un lado, la luz de la luna y sus rutilaciones y, por otro, la reverberación del sonido perdiéndose en la lejanía, “*das Verhallen*” y “*das Nachhallen*”. La luz de la luna, cuyo foco no aparece en ningún momento ubicado espacialmente, sino que se presenta trashumante, guiado por leyes misteriosas a la par que arbitrarias, ilumina los objetos del paisaje dándoles forma, haciéndolos visibles y, por lo tanto, inteligibles. La luna es, en efecto, un elemento dinamizador que con su propio movimiento arrastra en cascada luminosa a todo aquello sobre lo que se derrama. “*Hügeln, Gärten und Tälern*” centellean en la noche bajo una misma estela plateada. Es importante hacer notar que los objetos iluminados siempre se enumeran en plural, como

si la vibración lumínica los hiciese múltiples y su pluralidad ayudase a expandir el paisaje fuera de sus límites.

Lo mismo acontece en el caso del eco que resuena por toda la explanada del paisaje italiano de *Das Marmorbild*, “überall in den Bäumen und Strömen”. De nuevo aparecen en la descripción los sustantivos en plural para indicar la amplitud del espacio por el que se repite de forma incesante el sonido reflectado. El adverbio “überall” marca la imprecisión y la inconmensurabilidad del espacio, el cual, sin embargo, se encuentra de inmediato constreñido por la preposición “in” que lo encaja en un paisaje determinado, porque, para que algo sea perceptible por el observador, según los principios gnoseológicos kantianos, es necesario que se inscriba en unas coordenadas espaciales mensurables. Aun así, el paisaje se nos describe como uno extenso, surcado por sonidos híbridos y retazos de melodías de origen también incierto. El lector sinestésico tiene la sensación de que las oscilaciones acústicas que vienen del otro lado, de la lejanía inubicable, se hacen de repente visibles, ora creando espacio, ora ocupándolo.

El zumbido continuo del paisaje en la obra de Eichendorff nos revela a su vez que se trata de una naturaleza alerta, insomne, presta a entonar en todo momento las notas de su partitura hermética para aquel que, si bien no podrá descifrarla, al menos sí que se dejará seducir por ella, a veces hasta perderse en la desorientación acústica más completa: en el canto de sirenas de la naturaleza.

Según Alewyn, la antropomorfización y la personificación de la naturaleza son otros elementos dinamizadores característicos de los paisajes de Eichendorff (Alewyn 1957: 207). En *Das Marmorbild* se suceden con prolijidad los ejemplos de personificación de los elementos naturales. En la siguiente cita, el amanecer, es decir, el advenimiento de la mañana, adquiere una personalidad socarrona y vivaracha que con su vozarrón va rodando ladera abajo despertando al resto de elementos de un paisaje todavía en duermevela: “Der Morgen, sagte Fortunato lustig, ist ein recht kerngesunder, wildschöner Gesell, wie er so von den höchsten Bergen in die schlafende Welt hinunterjauchzt und von den Blumen und Bäumen die Tränen schüttelt und wogt und lärmt und singt” (Eichendorff 2008: 17).

El clarecer de la mañana pone en movimiento el paisaje, sacude de él los restos nocturnos y le da una nueva apariencia. De nuevo el movimiento es luz que se expande, pero también es sonido, melodía que vivifica, que yergue el paisaje.

Digna de mención es también la inusual concepción temporal de la novela. En un principio se le hace saber al lector que la historia comienza en una tarde de verano y que su final acontece, de igual manera, en la época estival. Hasta aquí nada anómalo. Sin embargo, entre medias se ensalzará sin interrupción la primavera como si el suceder normal de las estaciones se hubiese suspendido. Una posible clave para dilucidar tal paradoja la encontramos en la concepción del cronotopo de Michail Bachtin, en la que la estructura temporal y la espacial se supeditan una a otra. En *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela* el autor ruso define el aspecto temporal de la *Prüfungsroman* como un “tiempo vacío” (Bachtin 1989: 12) o tiempo nulo que representa el hiato dramático de inclusión del héroe en el mundo desconocido. Bachtin asegura que el tipo de aventuras de las novelas de iniciación necesitan “espacio, mucho espacio” (Bachtin 1989: 24), y las estrategias de ralenti-

zación temporal y de prórroga indefinida de la primavera contribuyen sin duda al ensanchamiento necesario del espacio<sup>3</sup>.

Por otra parte, la eterna primavera de la novela presenta un fuerte simbolismo puesto que Florio, el que florece, solo puede hacerlo bajo los auspicios de dicha estación. Tampoco hay que olvidar que, como ya se ha indicado, las creaciones del Romanticismo siempre esconden algún que otro trampantojo que recuerde al lector el carácter ficcional y relativo de lo presentado. En este sentido, la ironía romántica, heredera de la socrática, advierte de los peligros de creer en todo aquello que se percibe.

## 5. Semantización del paisaje italiano: de *locus amoenus* a *locus terribilis*

En este apartado se reflexionará sobre la intensa semantización de la naturaleza en *Das Marmorbild* que la configura a modo de una topografía epifánica en la que el protagonista va descubriendo, uno a uno, los significados ocultos a modo de emblema. Percibir la imagen que se presenta sin ambages al conocimiento sensible implica poder, más tarde, descifrar la palabra salvífica encubierta. Florio, al identificarse con el medio natural, adquiere un conocimiento más profundo que le ayudará finalmente a llegar al momento cumbre de la revelación<sup>4</sup>. En este sentido, podemos decir que el paisaje se presenta en clave panteísta en la que todo lo presente es manifestación directa de la palabra sagrada. Muy adecuada resulta aquí la expresión spinoziana “Deus sive natura” en la que el paisaje es pura inmanencia de lo numinoso que mana con toda elocuencia. Se da así un momento de unión espiritual entre el personaje y la naturaleza que hace que el paisaje se convierta en teofanía, en *Seelenlandschaft*<sup>5</sup> que posibilita la conversión de Florio.

De este modo, también Georg Simmel en *Philosophie der Landschaft* sostiene la idea de que la naturaleza siempre se presenta dotada de un tipo de emoción determinada, “*Stimmung der Landschaft*” (Simmel 1913: 653-644), que se trasmite al observador por contagio afectivo. Los estados de ánimo de la naturaleza los entiende Simmel como una realidad objetiva e independiente del observador, pero que necesitan, no obstante, la mano artífice del artista para hipostasiarse<sup>6</sup>. En el caso de la obra de Eichendorff, el paisaje italiano está impregnado de un fuerte carácter teológico que ejerce una influencia en todos los personajes que transitan en él. La

<sup>3</sup> Se cumple así la distinción establecida por los pensadores griegos entre Cronos, el dios del tiempo cuantitativo que devora el presente reduciéndolo a lo ya acontecido, y su nieto Kairós que representa, por el contrario, el tiempo cualitativo y propiciatorio para que se geste la ocasión. A este respecto, también el filósofo Hans Jonas afirma que el “tiempo de la decisión” se caracteriza por su suspensión: “Al hacer que el tiempo quede flotando inmóvil en el aire, en el umbral de la acción, y no en calidad de una pausa que el tiempo tomase para descansar, el instante deja nuestro ser expuesto a lo intemporal y le hace saltar hacia delante en obra y tiempo con el giro que supone la decisión” (Jonas 2000: 311).

<sup>4</sup> La novela *Das Marmorbild* se inscribe dentro del género de la *Prüfungsroman* o *Bildungsroman* en el que el protagonista, en este caso Florio, el que florece, experimentará un despertar religioso durante su viaje a Italia y acabará con su perfeccionamiento, *Läuterung*, y su transición definitiva a la vida adulta.

<sup>5</sup> Es indudable que el viaje a Italia forma parte de un ritual de iniciación del protagonista cuya máxima aspiración es el encuentro con la propia identidad, o, como el mismo Florio lo formula, un renacer: “Ich bin wie neu geboren” (Eichendorff 2008: 49).

<sup>6</sup> También Alewyn coincide con Simmel acerca de la objetividad del “estado de ánimo” del paisaje en Eichendorff. Solo en contadas ocasiones puede decirse que un paisaje determinado se presenta unido de forma indisoluble con una acción o con la situación anímica de un personaje (Alewyn 1957: 206).

siguiente cita sirve de claro ejemplo para demostrar el *ethos* religioso del paisaje en *Das Marmorbild*:

Wie da draußen alle Arbeit rastet und Wälder und Felder so geschmückt aussehen zu Gottes Ehre, als zögen Engel durch das Himmelblau über sie hinweg – so still, so feierlich und gnadenreich ist diese Zeit!» – Donati stand in Gedanken am Fenster, und Florio glaubte zu bemerken, daß er heimlich schauderte, wie er so in die Sonntagsstille der Felder hinaussah (Eichendorff 2008: 24-25).

En efecto, la imagen se pincela a modo de una alegoría beatífica del reino celestial. El motivo del descanso merecido tras un día de trabajo recuerda al momento de paz infinita retratado por Jean-François Millet en su obra *L'Angelus* (1857-1859). También en la cita parece que todo el paisaje está presto a entonar a coro la oración devocional del ángelus en respuesta a los misterios de la creación. El repertorio religioso rescatado es a su vez numeroso: El “Engel[n] durch das Himmelblau”, que tiene una referencia directa al ángel de la anunciación, así como una ristra de epítetos que contribuyen a la retórica laudatoria: “still, so feierlich und gnadenreich”, sin faltar la imagen de un dios providente y nutricio que agasaja a su prole con la abundante cosecha. Se trata, en todo caso, de un paisaje, una naturaleza domesticada y manipulada por el hacer del hombre. Esta matización es necesaria para entender más tarde, por oposición, los peligros que se agazapan en la naturaleza salvaje.

Es importante aquí hacer notar que la emoción o el sentimiento que el paisaje emana no es único ni absoluto, sino que encuentra resonancias dispares dependiendo del observador. De esta forma se podría indicar que, junto a la carga afectiva, se introduce también un componente moral. Y así se explica que solo aquellos que han trabajado en pro de la obra divina pueden disfrutar de la gracia del merecido descanso. Donati, sin embargo, el fiel ayudante de Venus, y que por lo tanto posee una naturaleza demoníaca, se estremece en su interior, “heimlich schauderte”, demostrando una reacción de repulsa ante lo que ve. Florio, por el contrario, de una naturaleza más propensa al rapto místico, sí que se deja embriagar por la imagen celestial.

Respecto a la *Stimmung der Landschaft*, hay que aclarar que no es siempre el entorno natural el que muda por contagio el humor del espectador. En la novela se encuentran varios ejemplos en los que se cumple el proceso inverso; esto es, es el propio estado anímico del protagonista el que urge proyectarse en un determinado escenario acorde con su disposición emocional. Un ejemplo esclarecedor se encuentra en la escena cumbre de la trama que relata el último encuentro entre Florio y Venus. Justo antes de ser rescatado por la melodía de Fortunato que disolverá el poder maléfico de la diosa, Florio presencia cómo todo lo circundante se desmorona y cómo él mismo se encuentra en el vórtice del derrumbe, a un paso del abismo:

Das Gewitter schien indes immer näher zu kommen, der Wind, zwischen dem noch immerfort einzelne Töne des Gesanges herzerreißend heraufzogen, strich pfeifend durch das ganze Haus und drohte die wild hin und her flackernden

Kerzen zu verlöschen. Ein langer Blitz erleuchtete soeben das dämmernde Gemach (Eichendorff 2008: 40).

No es casual que la escena que marca el momento peripéptico de la obra se acompañe del aparato cósmico más estremecedor. La angustia vital del protagonista, el miedo y la ansiedad al creerse perdido deben encontrar la superficie de proyección capaz de recibir tamaña intensidad de sensaciones. Y lo hacen configurando de nuevo un espacio dinámico, vibrante y eléctrico en el que se cierne la amenaza de una tormenta aún lejana, pero que ya hace titilar el resplandor de las velas. También es este un espacio sonoro en el que se entremezclan sinfonías discordes; por un lado, la letanía redentora de Fortunato y, por otro, el silbo de un viento antropomorfo que invade la estancia. En resumen, el espacio se constituye en un “erlebter Raum” (Bollnow 1960), un paisaje sintiente en el que el protagonista pueda experimentar con libertad la panoplia de sus emociones.

Tras haber introducido con antelación la semantización del espacio en la obra *Das Marmorbild* con claro signo religioso que lo configura a modo de un *locus amoenus*, se analizará ahora aquella otra faceta más en brumas del paisaje italiano que representa las fuerzas oscuras y misteriosas del imaginario pagano. Como ya se adelantó, el reino indómito de Venus despliega con todo fasto sus ruinas y sus continuas reminiscencias al mundo antiguo en aquel otro lado. La diosa Venus se escoge aquí como representante de una pléyade de “diosas negras”, entre las que militan Isis, Ceres, Cibeles y Hécate, vinculadas al culto a la tierra primitiva y a la fuerza genesiaca que destruye y crea en el mismo impulso.

En referencia a la presencia de las ruinas en la Italia de Venus resulta aclaratoria la propuesta de Walter Benjamin desarrollada en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* que sostiene que toda ruina representa un equilibrio precario entre naturaleza e historia, pasado y presente, creando un “Urlandschaft der Vergängnis”<sup>7</sup> (Benjamin 1993: 353-357) en el que la presencia no hace más que las veces de un heraldo de la ausencia que fuerza a la rememoración. En otras palabras, la irrealidad metafórica de la ruina la convierte en significante de una realidad ya pasada, una época dorada en la que la embriaguez dionisiaca y el sentido trágico de la vida campaban a sus anchas. Pero el despertar de una época ya clausurada supone un riesgo y unos peligros que la “estética de la ruina” puesta en práctica por Eichendorff logra manifestar con exactitud.

La zona de acción de Venus y de su sirviente Donati se describe, a menudo, como salpicada de ruinas y de una naturaleza exuberante que trae a la memoria la visión de un paraíso sumergido en el pasado. De ahí, tal vez, ese cierto toque indomesticado y salvaje que rezuma todo, como si hiciese ya mucho tiempo desde la última vez que alguien se adentrase en aquel espacio. Y en este contexto nos dice el narrador heterodiegético respecto a Florio: “Da konnte er der Versuchung nicht widerstehen”, lo que confirma la vinculación que subyace en toda la obra entre la naturaleza salvaje y lo prohibido. La presencia del protagonista en los dominios de

<sup>7</sup> La tematización de la ruina también se encuentra en el poema de Schiller “Die Antike” (1795) en donde vuelve a establecerse la diferencia entre “naive Antike” y “sentimentalische Moderne” (Schiller 1827: 209). La gran tragedia de la modernidad se presenta aquí como la imposibilidad de llegar a las cimas alcanzadas por la Antigüedad clásica.

la diosa aumenta el peligro de caer de nuevo en el pecado, una recaída que supondría la doble expulsión del paraíso de la que ya se habló con anterioridad. Sin embargo, el paraíso de Venus no muestra su amenaza a primera vista. Se necesita una mirada avezada para sacar a la luz, de uno en uno, todos sus artificios. La siguiente cita servirá de guía para esclarecer la ambivalencia del paisaje:

Hohe Buchenhallen empfangen ihn da mit ihren feierlichen Schatten, zwischen denen goldene Vögel wie abgewehrte Blüten hin und wieder flatterten, während große, seltsame Blumen, wie sie Florio niemals gesehen, traumhaft mit ihren gelben und roten Glocken in dem leisen Winde hin und her schwankten (Eichendorff 2008: 20).

La primera impresión del palacio y del jardín de Venus nos remite al marco bucólico de la Arcadía áurea de Virgilio en la que el hombre y la naturaleza vivían en armoniosa interacción, y en cuyo catálogo no podían faltar la sombra, el trinar de los pájaros, la brisa revitalizadora y un sinnúmero de flores exóticas. Sin embargo, esta primera mirada ingenua empieza enseguida a reconocer elementos invertidos que delatan la presencia de una realidad travestida, pura ilusión, en la que nada es lo que parece. Y así, en media ensoñación, Florio cree entrever unos pájaros dorados que luego son flores y unas flores bicolors que se convierten en campanas azuzadas por el viento. El paisaje se nos presenta como un mundo al revés, ficcional, en el que las reglas lógicas conocidas pierden toda validez y en el que, por lo tanto, el protagonista no solo pone en riesgo su integridad física, sino, sobre todo, la espiritual.

Otro aspecto fundamental en la descripción del paisaje pagano en *Das Marmorbild* es la introducción de una atmósfera onírica e inquietante que refuerza el elemento fantástico en la obra. Tzvetan Todorov en su obra *Introduction à la littérature fantastique* describe lo fantástico como aquello que aun pudiéndose explicar por argumentación lógica, no deja de parecer increíble, extraordinario, chocante, singular, inquietante, insólito y, lo que es más importante, produce una reacción del mismo signo en el sujeto (Todorov 1970: 51-52). Dentro del género de lo fantástico, es el subgénero de lo extraño, siguiendo con la terminología de Todorov, lo que domina en la obra de Eichendorff, y por extensión en toda obra romántica. La creación de una atmósfera inquietante que vela los contornos y que genera un sentimiento de ambigüedad y desconcierto en el observador (Todorov 1970: 49) es la fuerza motriz que articula las atmósferas fantásticas del Romanticismo. Un ejemplo de ello son los paisajes sumidos en niebla de David Friedrich en los que formas imprecisas se divisan en la lejanía, supervivientes ingravidos de un naufragio nunca acontecido.

En la siguiente cita se analizará la reacción del protagonista ante el encuentro con el lado salvaje y fantástico de la naturaleza. Como ya se comentó en la primera cita aquí analizada de *Das Marmorbild*, Florio se siente en un principio impelido a abandonar el refugio de la casa, el espacio conocido y controlado, al no poder resistirse a la atracción del paisaje natural. Más tarde, sin embargo, se describirá el movimiento contrario; esto es, la huida de Florio de un entorno adverso e incivilizado hacia la ciudad. Para poder entender con rigor la cita es necesario retomar la formulación implícita de lo fantástico como una experiencia del límite que produce

ciertas reacciones en el personaje, sobre todo respuestas de miedo y de desorientación (Todorov 1970: 52-53). En este caso, el sentimiento de pavor de Florio debe entenderse como el resultado de una pérdida de las facultades normales de discernimiento, así como de una creciente sensación de inseguridad y de amenaza inminente:

Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe –Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling. Er verließ schnell den Ort, und immer schneller und ohne auszuruhen eilte er durch die Gärten und Weinberge wieder fort, der ruhigen Stadt zu (Eichendorff 2008: 16).

El escenario está repleto de elementos que lo configuran a modo de un *locus terribilis* en el que se cumplen las condiciones fundamentales que justifican la definición de lo fantástico extraño según Todorov: la luz de la luna que en intermitencias desdibuja a su capricho las formas y contornos, velando y desvelando, impidiendo así cualquier tipo de percepción real y fidedigna del entorno; el viento que fragmenta en ondas la imagen reflejada en la superficie del estanque y que indica de nuevo que las leyes de la percepción deben permutarse y, por último, la quiescencia de una Venus marmórea dispuesta a ponerse en movimiento en cualquier momento. Todos estos elementos inquietantes crean un sentimiento de terror en el protagonista y en el lector, aunque a este último se le aclare de antemano que la extrañeza es solo aparente, falaz, y que tiene una explicación racional lógica.

En lo que respecta a la presencia de la noche y de la luna como elementos esenciales en la puesta en escena de lo fantástico y tenebroso en la obra de Eichendorff, resulta imprescindible la remisión al pensamiento de Otto Friedrich Bollnow en *Das romantische Weltbild bei J.v. Eichendorff*. Dicho autor sostiene que la presencia de lo divino se hipostasia de manera preferente en una noche clara tachonada de estrellas. Por el contrario, lo demoníaco se manifiesta casi siempre en aquellas noches torvas de plenilunio (Bollnow 1953: 227-259). Y, en efecto, como se ha apuntado con antelación, la luna se presenta a modo de un foco de luz engañoso bajo el cual es imposible distinguir las siluetas concretas y reconocibles de los objetos. Este paisaje se convierte así en una trampa perceptual para Florio, quien no puede hacer uso de su orientación racional, y lo condena a los mismos tormentos que sufren los prisioneros del mito platónico de la caverna. En otras palabras, la razón de Florio en sombras, adormecida, produce monstruos que rielan a sus anchas por un paisaje sensorial e imaginario.

La pregunta lícita que surge en este contexto versa sobre el fin último que se persigue en la introducción del contrapunto de *das Schreckliche* y *das Unheimliche* en el paisaje italiano. Para su resolución se seguirá la propuesta de Wolfgang Riedel en relación con el tratamiento de la naturaleza en la obra de Friedrich Schiller, y que puede aplicarse con igual validez en la creación literaria de Eichendorff. Riedel en *Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller* aclara que la estética utilizada por Schiller en la descripción de la naturaleza salvaje y temible busca despertar en el espectador un “delightful horror” o “terrible joy” (Riedel 1989: 100) con efecto catártico: “Ohne Zweifel

haben wir es hier mit einer Landschaft zu tun, die, nach der ästhetischen Typologie des achtzehnten Jahrhunderts, Furcht und Grauen erweckt und also zum Erhabenen tauglich ist” (Riedel 1989: 96). Esta afirmación retoma los principios básicos expuestos por Schiller en *Ueber das Erhabene*. La teoría de lo sublime en Schiller, según Riedel, debe entenderse como una filosofía de vida que salva al individuo de la amenaza constante de las fuerzas telúricas y convulsas de la naturaleza. En un momento de peligro extremo, toda persona es capaz de accionar el resorte de la trascendencia al recuperar la dignidad de su ser racional y moral (Riedel 1989: 97). En otras palabras, las bases filosófico-estéticas planteadas por Schiller parten de la primacía de la subjetividad inteligible con respecto a la naturaleza caótica y sensorial. Lo sublime, en este caso, debe entenderse como el acto de reconocimiento de la propia superioridad moral frente a aquello que se presenta como simple apariencia a los sentidos (Riedel 1989: 98).

La naturaleza indómita de Italia en *Das Marmorbild* es, de igual manera, “zum Erhabenen tauglich” al lograr suscitar el sentimiento de pavor necesario para la conversión religiosa y el crecimiento espiritual que marcan la culminación del viaje iniciático. Justo en el momento perentorio en el que Florio se encuentra acorralado por Venus y por los peligros de una naturaleza desafiante, el canto de Fortunato logra rescatar en él la consciencia de una supremacía moral y religiosa. El despertar a lo sublime significa, además, recuperar la capacidad de discernimiento que hasta entonces había permanecido inhabilitada por el artificio sensorial de lo fantástico. En este sentido, es muy esclarecedor el clamor del protagonista hacia el final de la obra: “Herr Gott, laß mich nicht verloren gehen in der Welt!” (Eichendorff 2008: 40). Aquí el abandono implica el cese de la capacidad racional de reflexión imprescindible para poder dominar el entorno natural. La búsqueda vital de Florio culmina al encontrar aquella senda que marca el camino adecuado que le alejará para siempre del yerro moral e intelectual. No perderse en el mundo, implica, de nuevo ajustándonos al pensamiento de Martin Heidegger, hacer del entorno dado un lugar habitable en el que poder desarrollar *in extenso* nuestra existencia. En otras palabras, acabar con la errancia hacia lo desconocido y permanecer como moradores en la gran casa del mundo: “Was heißt dann: ich bin? Das alte Wort bauen, zu dem das ‘bin’ gehört, antwortet: ‘ich bin’, ‘du bist’ besagt: ich wohne, du wohnst. Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Buan, das Wohnen” (Heidegger 1994: 140).

## 6. Conclusiones

Tras haber analizado los elementos narrativos utilizados por Eichendorff para dinamizar el paisaje italiano en *Das Marmorbild* es dable afirmar que la textura del paisaje se va consolidando en los actos orales o escritos que lo definen en vibración múltiple. En consonancia con el estudio de Richard Alewyn se ha podido constatar que en la obra aquí analizada también se cumplen los principios paisajísticos de Eichendorff; esto es, el encuentro de elementos imprecisos e impredecibles, como la luz y el movimiento, cuyas órbitas, al chocar, acaban generando el espacio (Alewyn 1957: 204). El paisaje, al adquirir movimiento propio puede comunicarse, se hace audible, ergo apto para ser escrito y surge la textura del texto en una suerte

de metamorfosis poética en la que las palabras se van tejiendo hasta formar un tapiz sonoro en plena onda.

“Der Wald will sprechen”, nos informa el narrador de la novela aquí analizada, afirmación que presupone la existencia de un receptor capaz de escuchar el mensaje apremiador que el bosque quiere decir. Y es justo Florio, el personaje intermedio de la novela, el traductor, quien logra, al final del viaje, descifrar la palabra mágica del libro de la naturaleza escrito en aquellos tiempos prebabilónicos en los que el hombre y la naturaleza moraban en comunicación armoniosa. El paisaje italiano se inserta así en el ámbito de lo fantástico en el que la personificación de la naturaleza mediante el acto de habla no solo contribuye a generar una atmósfera irreal, sino, como ya se explicó con antelación, a crear un espacio acústico dinámico en el que el movimiento configura el paisaje.

Y así las hojas trémulas de los chopos y la hierba cimbreante en *Das Marmorbild* no son sino palabras escritas que el viento susurra haciendo que la enunciación y la creación concurren de nuevo para generar el mundo *ex nihilo*, desde la nada de la hoja en blanco.

## 7. Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1963.
- Alewyn, R., «Eine Landschaft Eichendorffs», *Euphorion* 51 (1957), 203-223.
- Bachtin, Michail M., *Formen der Zeit in Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Kowalski, E. / Degner, M. (eds.), Frankfurt am Main: Fischer 1989.
- Begemann, C., «Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), 89-145.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. Vol. I. Tiedemann R. y Schweppenhäuser H. (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- Bollnow, O. F., «Das romantische Weltbild bei J.v. Eichendorff», en: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*. Stuttgart: 8 Essays 1953, 227-259.
- Bollnow, O. F., «Der erlebte Raum», *Universitas* 15, 8 (1960), 397-412.
- Borchardt, R., *Der Deutsche in der Landschaft*. Berlín: Insel Verlag 1989.
- Certeau, M., «Pratiques d'espace», en: *L'invention du quotidien*. París: U.G.E 1990, 139-142.
- Eichendorff, J. (von), *Das Marmorbild*. Stuttgart: Reclam 2008.
- Eichendorff, J. (von), «Aus dem Leben eines Taugenichts», en: *Werke in fünf Bänden*. Vol. II. Frühwald W / Schillbach H. / Schultz H. (eds.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1989, 489.
- Heidegger, M., «Bauen, Wohnen Denken», en: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Neske 7 1994, 139-156.
- Jonas, H., «La inmortalidad y el concepto actual de existencia», en: *El principio de vida. Hacia una biología filosófica*. Madrid: Trotta 2000, 311.
- Kleist, H. (von), «Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft», en: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Barth, I. / Müller-Salget, K. / Ormanns, S., / C. Seeba, H., (eds.), Vol. 3. Frankfurt am Main: Bibliothek deutscher Klassiker 51 1990, 563.
- Lotman, J. M., *Die Struktur literarischer Texte*. Múnich: Wilhelm Fink 1993.

- Mahler, A., «Welt Modell Theater. Sujetbildung und Sujetwandel im englischen Drama der frühen Neuzeit», *Poetica* 30 (1998), 1-45.
- Riedel, W., *Der Spaziergang. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1989.
- Ritter, J. (ed.), «Landschaft zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», en: *Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, 141-163.
- Schiller, F., *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart: Reclam 2002.
- Schiller, F., «Brief an Körner vom 25. Dezember 1788», en: *Schillers Briefe*, Streitfeld, E. / Zmegac, V., (eds.). Frankfurt am Main / Berlín: Ullstein-Werkausgaben 1986, 134.
- Schiller, F., «Die Antike an den nordischen Wanderer», en: *F. Schillers sämtliche Werke*. Vol II. Stuttgart / Tübingen: J. G. Cotta 1827, 209.
- Simmel, G., «Aufsätze und Abhandlungen» (1901-1908), en: *Georg Simmel Gesamtausgabe*. Rammstedt, O., (ed.) Vols. 7 y 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Simmel, G., «Philosophie der Landschaft», *Die Guldenkammer* II (1913), 653-644.
- Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil 1970.