Stefan Zweig



La lucha con el Demonio

ELEJANDRIA


Stefan Zweig
La lucha con el Demonio
ELEJANDRIA

LIBRO DESCARGADO EN WWW.ELEJANDRIA.COM, TU SITIO WEB DE OBRAS DE DOMINIO PÚBLICO
¡ESPERAMOS QUE LO DISFRUTÉIS!

LA LUCHA CON EL DEMONIO

STEFAN ZWEIG

PUBLICADO: 1925
FUENTE: HTTPS://PROJEKT-GUTENBERG.ORG
TRADUCCIÓN: ELEJANDRÍA

AL PROFESOR SIGMUND FREUD, ESPÍRITU PENETRANTE, CREADOR INCITANTE, ESTE ACORDE DE TRES VOCES DE UN MISMO EMPEÑO PLASMADOR.

Prólogo

Cuanto más penosamente se libera un hijo de la tierra,
tanto más poderosamente conmueve nuestra humanidad.

Conrad Ferdinand Meyer

En la presente obra se reúnen de nuevo, como en la trilogía precedente, *Tres maestros*, tres retratos de poetas en el sentido de una comunidad interior; pero esta unidad interior no ha de ser más que un encuentro en la parábola. No busco fórmulas de lo espiritual, sino que plasmo formas del espíritu. Y si en mis libros aproximo siempre conscientemente varias de estas imágenes, ello ocurre únicamente a la manera de un pintor que busca de buen grado para sus obras el espacio adecuado, donde luz y contraluz fluyan la una contra la otra en su efecto, y donde, por parejas, se manifieste la analogía del tipo, hasta entonces oculta y ahora ya patente. La comparación me parece siempre un elemento fecundo, más aún, un elemento plasmador, y la amo como método porque puede aplicarse sin violencia. Enriquece en la misma medida en que la fórmula empobrece, realza todos los valores al crear esclarecimientos mediante reflejos inesperados y al tender una profundidad de espacio, como un marco, en torno al retrato ya desprendido. Este secreto plástico lo conoció ya el primer retratista de la palabra, Plutarco, quien en sus *Vidas paralelas* configura siempre a la vez un carácter griego y otro romano en representación análoga, para que tras la personalidad se destaque mejor su sombra espiritual, el tipo. Algo semejante a lo que el ilustre antepasado intentó en el campo biográfico-histórico, intento yo alcanzarlo en el elemento

espiritualmente vecino de lo literario-caracterológico, y estos dos volúmenes no han de ser sino los primeros de una serie en formación, que quiero llamar *Los constructores del mundo, una tipología del espíritu*. Pero nada está más lejos de mi ánimo que querer construir con ello un sistema rígido en el mundo del genio. Psicólogo por pasión, plasmador por voluntad plasmadora, no llevo mi arte de retratista sino adonde él me lleva, solo al encuentro de las figuras a las que me siento vinculado en lo más hondo. Así, desde dentro mismo, se pone ya un límite a toda pretensión de completitud, y no lamento en absoluto esta limitación, pues lo necesariamente fragmentario solo asusta a quien cree en sistemas en lo creador y presume con soberbia poder circunscribir en redondo el mundo del espíritu, el infinito: a mí, en cambio, me seduce de este vasto plan precisamente la duplicidad de que roce lo infinito y, sin embargo, no se ponga a sí mismo límites. Y así voy construyendo, lenta y apasionadamente a la vez, con mis manos todavía curiosas de sí mismas, el edificio comenzado por azar, elevándolo hacia ese pequeño trozo de cielo que es el tiempo, y que pende inseguro sobre nuestra vida.

Las tres figuras heroicas de Hölderlin, Kleist y Nietzsche tienen ya en su destino vital externo una comunidad evidente: están, por así decirlo, bajo el mismo aspecto horoscópico. Los tres son arrastrados por un poder desmedido, en cierto modo ultramundano, desde su propio ser cálido hacia un ciclón devastador de la pasión, y acaban prematuramente en un terrible trastorno del espíritu, en una embriaguez mortal de los sentidos, en la locura o en el suicidio. Desligados de su tiempo, incomprendidos por su generación, se lanzan meteóricamente, con una luz breve y radiante, hacia la noche de su misión. Ellos mismos no conocen su camino ni su sentido, porque solo navegan de lo infinito hacia lo infinito: apenas rozan el mundo real en la caída y el ascenso repentinos de su ser. Algo sobrehumano actúa en ellos, un poder por encima de su propio poder, al que se sienten enteramente entregados: no obedecen (lo reconocen con espanto en los escasos minutos de vigilia de su yo) a

su propia voluntad, sino que son siervos, son —en el doble sentido de la palabra— poseídos por un poder superior, el demoníaco.

Demoníaco: la palabra ha recorrido tantos sentidos e interpretaciones desde que llegó hasta nuestros días partiendo de la visión primigenia mítico-religiosa de la Antigüedad, que resulta necesario imprimirle una interpretación personal. Llamo demoníaca a la inquietud originaria y esencialmente innata en todo hombre, que lo empuja desde sí mismo, más allá de sí mismo, hacia lo infinito, hacia lo elemental, como si la naturaleza hubiese dejado en cada alma, procedente de su antiguo caos, una parte inalienable e inquieta que, con tensión y pasión, quisiera regresar al elemento sobrehumano, suprasensible. El demonio encarna en nosotros el fermento, la levadura que se hincha, atormenta y tensa, y que empuja al ser por lo demás sosegado hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, el éxtasis, la enajenación de sí, la autodestrucción; en la mayoría, en los hombres medios, esta parte del alma, preciosa y peligrosa a un tiempo, es pronto absorbida y consumida; solo en instantes raros, en las crisis de la pubertad, en los momentos en que, por amor o por impulso de procreación, el cosmos interior entra en ebullición, este salir-fuera-del-cuerpo, este desbordamiento y esta enajenación de sí recorren, presintientes, incluso la existencia burguesa más trivial. Pero, por lo demás, los hombres mesurados ahogan en sí el impulso fáustico, lo cloroforman con la moral, lo aturden con el trabajo, lo contienen con el orden: el burgués es siempre el enemigo primordial de lo caótico, no solo en el mundo, sino también en sí mismo. En el hombre superior, en cambio, y en especial en el productivo, la inquietud sigue actuando creadoramente como una insatisfacción ante las obras del día; le crea ese «corazón más alto que se atormenta» (Dostoievski), ese espíritu interrogante que, más allá de sí mismo, tiende un anhelo hacia el cosmos. Todo lo que nos empuja, más allá de nuestro propio ser y de nuestros intereses personales, husmeando y aventurándose hacia el peligro de la pregunta, se lo debemos a la parte demoníaca de nuestro yo. Pero este demonio solo es un poder amistoso y propicio mientras lo dominamos, mientras nos sirve para

la tensión y la intensificación: su peligro comienza allí donde esta tensión saludable se convierte en sobretensión, donde el alma sucumbe al impulso sedicioso, al vulcanismo de lo demoníaco. Pues el demonio solo puede alcanzar su patria, su elemento, el infinito, destruyendo sin piedad lo finito, lo terreno, es decir, el cuerpo en el que habita: comienza ensanchando, pero tiende a la explosión. Por eso, en quienes no saben domarlo a tiempo, colma a las naturalezas demoníacas de una espantosa inquietud, les arranca de las manos, con fuerza irresistible, el timón de su voluntad, de modo que, arrastrados sin voluntad propia, se tambalean ya en la tormenta y contra los escollos de su destino. La inquietud vital es siempre el primer signo atmosférico de lo demoníaco: inquietud de la sangre, inquietud de los nervios, inquietud del espíritu (por lo cual también se llama demoníacas a aquellas mujeres que difunden a su alrededor inquietud, destino, trastorno). Siempre envuelve a lo demoníaco un cielo de tormenta, de peligro y de riesgo para la vida, una atmósfera trágica, un aliento de destino.

Así, todo hombre espiritual, todo hombre creador, cae inevitablemente en la lucha con su demonio, y esta es siempre una lucha heroica, siempre una lucha de amor: la más magnífica de la humanidad. Algunos sucumben a su ardiente acometida como la mujer al hombre, se dejan violar por su fuerza desmedida, se sienten dichosamente penetrados y desbordados por el elemento fecundo. Otros lo doman e imponen a su ardiente y palpitante naturaleza su voluntad viril, fría, decidida, orientada a un fin: a lo largo de toda una vida perdura a menudo un abrazo así, hostil y ardiente, amoroso y forcejeante. En el artista, y en su obra, este magnífico forcejeo se hace, por así decirlo, imagen: hasta en el último nervio de su creación tiembla el aliento cálido, la vibración sensual de la noche de bodas del espíritu con su seductor eterno. Solo en el creador logra lo demoníaco abrirse paso, desde la sombra del sentimiento, hacia el lenguaje y la luz, y es en aquellos que sucumben a él donde reconocemos con mayor claridad sus rasgos apasionados, en el tipo del poeta derribado por el demonio, para el cual he elegido aquí, como las más representativas del mundo

alemán, las figuras de Hölderlin, Kleist y Nietzsche. Pues cuando el demonio impera soberano en un poeta, surge también, en una intensificación que se eleva como llama, un tipo particular de arte: el arte de la embriaguez, la creación exaltada, febril, los impulsos espasmódicos y desbordantes del espíritu, el espasmo y la explosión, el orgiasmo y la ebriedad, la μανία de los griegos, el sagrado frenesí que de ordinario solo habita en lo profético, en lo pítico. Lo desmesurado, lo superlativo, es siempre el primer signo infalible de este arte, el eterno afán de superarse a sí mismo hasta un último extremo, hasta esa infinitud hacia la cual lo demoníaco tiende como hacia su propia patria, su naturaleza primigenia. Hölderlin, Kleist y Nietzsche pertenecen a esa estirpe prometeica que rompe ígneamente los límites de la vida, que atraviesa rebelde las formas y se autodestruye en el exceso del éxtasis: en sus ojos centellea visiblemente la extraña mirada febril del demonio, y él habla desde sus labios. Sí, habla incluso, cuando esos labios ya han enmudecido y su espíritu se ha apagado, todavía desde su cuerpo destruido: en ninguna parte se hace más perceptible a los sentidos el terrible huésped de su ser que cuando su alma, desgarrada por una tensión desmedida, se rasga, y uno mira entonces, como a través de una grieta, hasta la más íntima quebrada donde mora el demonio. Precisamente en el ocaso de su espíritu, el poder demoníaco, de ordinario oculto en la sangre, se revela de pronto plásticamente en los tres.

Para hacer del todo patente esta misteriosa esencia del poeta avasallado por el demonio, para hacer patente lo demoníaco mismo, he opuesto, fiel a mi método de la comparación, un antagonista invisible a los tres héroes trágicos. Pero el verdadero antagonista del poeta demoníacamente alado no es, en modo alguno, el poeta no demoníaco: no existe gran arte sin demonia, sin la palabra susurrada desde la música primigenia del mundo. Nadie lo ha atestiguado de forma más válida que el archienemigo de todo lo demoníaco, quien también en vida se enfrentó con dura resistencia a Kleist y a Hölderlin: Goethe, cuando dice a Eckermann sobre lo demoníaco: «Toda productividad del más alto rango, todo aperçu importante…

no está en poder de nadie y se halla por encima de todo poder terreno.» No hay gran arte sin lo inspirativo, y todo lo inspirativo fluye, a su vez, de un más allá inconsciente, de un saber que trasciende la propia vigilia. Como verdadero antagonista del poeta exaltado, del que se arranca a sí mismo por su propio desbordamiento, del divinamente desmesurado, veo al señor de su medida, al poeta que doma el poder demoníaco que le ha sido concedido con la voluntad que le ha sido otorgada en lo terreno, y le da un fin. Pues lo demoníaco, aunque sea la fuerza más magnífica y la madre primigenia de toda creación, carece por completo de dirección: apunta únicamente hacia lo infinito, de vuelta al caos del que procede. Y surge un arte elevado, sin duda no inferior al de los demoníacos, cuando un artista domina humanamente este poder primigenio, cuando le da medida en lo terreno y dirección según su voluntad, cuando «comanda» la poesía en el sentido de Goethe y transforma lo «inconmensurable» en espíritu plasmado. Cuando se convierte en señor del demonio y no en su siervo.

Goethe: con esto queda ya pronunciado el nombre del tipo polar cuya presencia recorre simbólicamente este libro. Goethe no fue solo, como naturalista, como geólogo, «enemigo de toda vulcanidad»: también en el arte antepuso lo evolutivo a lo eruptivo, y combatió todo lo violentamente espasmódico, todo lo volcánico, en suma, todo lo demoníaco, con una decisión en él infrecuente y casi encarnizada. Y en nada revela con mayor claridad que también para él la lucha con el demonio fue el problema existencial decisivo de su arte, sino en este encarnizamiento de su defensa. Pues solo quien se ha topado con el demonio en medio de su vida, quien le ha mirado, estremecido, en el ojo de medusa, quien lo ha experimentado en todo su peligro, solo ese puede sentirlo como un enemigo tan terrible. En algún lugar de la espesura de su juventud, Goethe debió de encontrarse una vez cara a cara con lo peligroso, en una decisión entre la vida y la muerte: el *Werther* lo atestigua, en el cual plasmó proféticamente, apartándolos de sí, el destino de Kleist y de *Tasso*, el de Hölderlin y de Nietzsche! Y de aquel encuentro terrible le quedó a Goethe, durante toda una vida, un temor reverencial

encarnizado, un miedo no disimulado ante la fuerza mortal de su gran adversario. Con mirada mágica reconoce al enemigo de sangre en toda figura y metamorfosis: en la música de Beethoven, en la *Pentesilea* de Kleist, en las tragedias de Shakespeare (que al final ya no es capaz de abrir: «me destruiría»), y cuanto más se orienta su sentido hacia la plasmación y la autoconservación, tanto más solícita, tanto más temerosamente lo esquiva. Sabe cómo termina uno cuando se entrega al demonio, y por eso se defiende, por eso advierte en vano a los demás: Goethe gasta tanta fuerza heroica en conservarse como los demoníacos en despilfarrarse. También a él, en este forcejeo, le va una libertad suprema: lucha por su medida contra lo desmedido, por su plenitud, mientras que aquellos luchan únicamente por lo infinito.

Solo en este sentido, y no en el de una rivalidad (existente, ciertamente, en la vida), he opuesto la figura de Goethe a los tres poetas y siervos del demonio: creí necesitar una gran voz contraria, para que lo exaltativo, lo hímnico, lo titánico, que venero al representar en Kleist, Hölderlin y Nietzsche, no apareciese como el único arte, o como el más sublime, en el sentido de un valor. Precisamente su contrapartida me parece un problema de polaridad espiritual del más alto rango: así pues, no será superfluo que exponga con claridad esta antítesis inmanente en algunas de sus relaciones. Pues este contraste se prolonga de un modo casi matemáticamente formulario, desde la forma abarcadora hasta los episodios más pequeños de su vida sensible: solo la comparación entre Goethe y sus antagonistas demoníacos, como comparación de las formas de valor más altas del espíritu, arroja luz hasta el fondo del problema.

Lo que primero se hace evidente en Hölderlin, Kleist y Nietzsche es su desligamiento del mundo. A quien el demonio tiene agarrado en su puño lo arranca de lo real. Ninguno de los tres tiene mujer ni hijos (como tampoco sus hermanos de sangre Beethoven y Miguel Ángel), ninguno tiene casa ni hacienda, ninguno profesión duradera, cargo seguro. Son naturalezas nómadas, vagabundos por el mundo, marginados, extravagantes, menospreciados, y llevan una existencia

completamente anónima. No poseen nada en lo terreno: ni Kleist, ni Hölderlin, ni Nietzsche tuvieron jamás cama propia, nada les pertenece, se sientan en sillón alquilado y escriben en mesa alquilada, y vagan de una habitación ajena a otra. En ninguna parte echan raíces; ni siquiera Eros logra atar de manera duradera a quienes se han desposado con el celoso demonio. Sus amistades se vuelven quebradizas, sus posiciones se disgregan, su obra queda sin fruto: siempre están en el vacío y crean hacia el vacío. Así, su existencia tiene algo de meteórico, algo de estrellas que giran inquietas y caen, mientras que la de Goethe traza una órbita clara y cerrada. Goethe echa raíces firmes, cada vez más hondas, cada vez más amplias se extienden sus raíces. Tiene mujer e hijos y nietos, mujeres florecen en torno a su vida, un número pequeño pero seguro de amigos rodea cada una de sus horas. Vive en una casa amplia y acomodada que se llena de colecciones y rarezas, vive en la gloria cálida y protectora que envuelve su nombre durante más de medio siglo. Tiene cargo y dignidad, es consejero íntimo y excelencia, todas las condecoraciones de la tierra relucen sobre su ancho pecho. En él crece la gravedad terrena en la misma medida en que en aquellos crece la fuerza de vuelo espiritual, y así su ser se vuelve, con los años, cada vez más sedentario, más seguro (mientras que aquellos se hacen cada vez más fugaces, más inestables, y corren por la tierra como animales acosados). Allí donde él se encuentra está el centro de su yo y, a la vez, el centro espiritual de la nación: desde un punto firme, sosegado y activo a la vez, abarca el mundo, y su vinculación se extiende mucho más allá de los hombres, alcanza hasta la planta, el animal y la piedra, y se desposa creadoramente con el elemento.

Así, el señor del demonio se yergue, al final de su vida, poderoso en el ser (mientras que aquellos son desgarrados como Dionisos por su propia jauría). La existencia de Goethe es una única y estratégica conquista del mundo, mientras que aquellos, en luchas heroicas pero nunca planeadas, son rechazados de la tierra y huyen hacia lo infinito. Ellos tienen que arrancarse violentamente de lo terreno para unirse con lo ultramundano; Goethe no necesita abandonar la tierra

ni un solo paso para alcanzar lo infinito: lo atrae hacia sí lenta, pacientemente. Su método es, de este modo, absolutamente capitalista: cada año reserva, ahorrando, una parte mesurada de experiencia como ganancia espiritual, que al final del año registra ordenadamente, como comerciante cuidadoso, en sus «diarios» y «anales»; su vida rinde interés como el campo fruto. Aquellos, en cambio, administran como jugadores: siempre arrojan, con una magnífica indiferencia hacia el mundo, todo su ser, toda su existencia, a una sola carta, ganando lo infinito, perdiendo lo infinito; lo lento, lo semejante a una hucha en la ganancia, es odioso para el demonio. Las experiencias que para un Goethe significan lo esencial de la existencia no tienen para ellos ningún valor: así, de sus sufrimientos no aprenden nada más que un sentimiento intensificado, y se pierden a sí mismos como exaltados, como sagrados extraños. Goethe, en cambio, es el eternamente aprendiz, el libro de la vida es para él una tarea incesantemente abierta que quiere ser resuelta, concienzudamente, línea a línea, con aplicación y perseverancia: se siente eternamente como un escolar, y solo tarde se atreve a pronunciar la misteriosa palabra:

He aprendido a vivir; concededme, dioses, tiempo.

Ellos, en cambio, no encuentran la vida ni aprendible ni digna de ser aprendida: su presentimiento de un ser superior vale para ellos más que toda apercepción y experiencia sensible. Lo que el genio no les regala no les es dado. Solo toman su parte de la plenitud radiante de este, solo desde dentro, desde el sentimiento enardecido, se dejan intensificar y tensar. Así el fuego se convierte en su elemento, la llama en su hacer, y este ardor que los eleva les consume la vida entera. Kleist, Hölderlin, Nietzsche están más abandonados, más ajenos a la tierra, más solos al final de su existencia que al principio, mientras que en Goethe, a cada hora, el último instante es el más rico. En ellos solo se hace más fuerte el demonio, solo lo infinito los invade más: hay pobreza de vida en su belleza, y belleza en su pobreza de dicha.

De esta orientación absolutamente polar hacia la vida se deriva, pese a su parentesco más íntimo en el genio, su distinta relación de valor con la realidad. Toda naturaleza demoníaca desprecia la realidad como una insuficiencia; siguen siendo —Hölderlin, Kleist, Nietzsche, cada uno a su manera— rebeldes, sediciosos e insurrectos contra el orden existente. Prefieren quebrarse antes que ceder; llevan su intransigencia inquebrantable hasta lo mortal, hasta la aniquilación. Por ello se convierten en (magníficos) caracteres trágicos, su vida en una tragedia. Goethe, en cambio —¡qué claro era consigo mismo!—, confía a Zelter que no se siente nacido para trágico, «porque su naturaleza es conciliadora». No quiere, como aquellos, la guerra eterna; quiere —como la «fuerza conservadora y avenidora» que es— equilibrio y armonía. Se subordina, con un sentimiento que no puede llamarse de otro modo que piedad, a la vida como poder superior, como poder supremo, que venera en todas sus formas y fases («sea como sea, la vida es buena»). Nada resulta más ajeno a estos atormentados, acosados, empujados, a estos arrastrados por el demonio a través del mundo, que otorgar a la realidad un valor tan alto, o cualquier valor en absoluto: solo conocen lo infinito, y como único camino para alcanzarlo, el arte. Por eso colocan el arte por encima de la vida, la poesía por encima de la realidad; se abren camino a martillazos, como Miguel Ángel, a través de los mil bloques de piedra, ciegamente furiosos, con sombrío ardor, en una pasión cada vez más fanática, a través de la galería oscura de su existencia, hacia la piedra centelleante que sienten muy hondo, en sus sueños; mientras que Goethe (como Leonardo) siente el arte solo como una parte, como una de las mil formas bellas de la vida, que le es tan querida como la ciencia, como la filosofía, pero solo una parte, una pequeña parte activa de su vida. Por eso las formas de los demoníacos se hacen cada vez más intensivas, las de Goethe cada vez más extensivas. Ellos transforman su ser cada vez más en una magnífica unilateralidad, en una incondicionalidad radical; Goethe, el suyo, en una universalidad cada vez más abarcadora.

Por este amor a la existencia, todo, en el antidemoníaco Goethe, apunta a la seguridad, a la sabia autoconservación. Por este desprecio de la existencia real, todo, en los demoníacos, empuja al juego, al peligro, a una expansión violenta de sí mismos, y termina en la autodestrucción. Así como en Goethe todas las fuerzas se recogen centrípetamente, es decir, desde el exterior hacia el centro, en aquellos el afán de poder actúa centrífugamente, empujando hacia afuera desde el círculo interior de la vida y desgarrándolo inevitablemente. Y este desbordarse —este querer rebosar hacia lo informe, hacia el espacio cósmico— se sublima de la manera más visible en su inclinación hacia la música. Allí logran derramarse en su elemento de manera del todo ilimitada, del todo informe: precisamente en el ocaso caen Hölderlin y Nietzsche, e incluso el duro Kleist, bajo su magia. El entendimiento se disuelve por completo en éxtasis, el lenguaje en ritmo: siempre (también en Lenau) la música ruge en torno al derrumbe del espíritu demoníaco. Goethe, en cambio, mantiene una «actitud cautelosa» hacia la música: teme su fuerza seductora, capaz de sustraer la voluntad hacia lo inesencial, y la contiene con violencia en sus horas fuertes (incluso frente a Beethoven): solo en la hora de la debilidad, de la enfermedad, del amor, se abre a ella. Su verdadero elemento, en cambio, es el dibujo, es la plástica, todo lo que ofrece formas fijas, lo que pone barreras contra lo vago, lo informe, todo lo que frena el disolverse, el deshacerse, el desbordarse de la materia. Si aquellos aman lo que libera, lo que conduce a una libertad, de vuelta al caos del sentimiento, su sabio instinto de autoconservación se aferra, en cambio, a todo lo que favorece la estabilidad del individuo: al orden, a la norma, a la forma y a la ley.

Con cien parábolas podría uno seguir variando este fecundo contraste entre el señor y los siervos del demonio: elijo solo, además, la geométrica, por ser siempre la más clara. La fórmula vital de Goethe forma el círculo: línea cerrada, redondez plena y abarcadora de la existencia, eterno retorno a sí mismo, igual distancia hacia lo infinito desde un centro inamovible, crecimiento por todos los lados desde dentro. Por eso no hay en su existencia un

verdadero punto culminante, ninguna cima de la producción: en todo tiempo, hacia todos los lados, su ser crece igual de redondo y pleno hacia lo infinito. La forma de los demoníacos, en cambio, la indica la parábola: ascenso rápido, impetuoso, en una única dirección, en dirección hacia lo alto, hacia lo infinito, curva escarpada y caída súbita. Su punto culminante (poéticamente y como momento vital) está justo antes del derrumbe: es más, se funde misteriosamente con él. Por eso el ocaso de los demoníacos, el de Hölderlin, el de Kleist, el de Nietzsche, es también parte integrante de su destino. Solo él completa su retrato del alma, tal como la caída de la parábola completa la figura geométrica. La muerte de Goethe, en cambio, no es más que una partícula imperceptible en el círculo consumado; no añade nada esencial a la imagen de su vida. En efecto, tampoco muere, como aquellos, una muerte mística, heroico-legendaria, sino una muerte en la cama, una muerte de patriarca (a la que en vano la leyenda popular quiso añadir, con una invención —¡Más luz!—, algo profético, simbólico). Una vida así solo tiene un final, porque se cumplió en sí misma; la de los demoníacos, un ocaso, un destino llameante. La muerte les compensa la pobreza de la existencia y da a su morir todavía un poder místico: quien vive la vida como tragedia, tiene la muerte de un héroe.

Entrega apasionada hasta la disolución en lo elemental, conservación apasionada en el sentido de la propia plasmación: ambas formas de la lucha con el demonio exigen, sin embargo, el heroísmo supremo del corazón, ambas otorgan gloriosas victorias en el espíritu. La plenitud vital goethiana y el ocaso creador de lo demoníaco: ambas cumplen, aunque cada tipo en un sentido plasmador distinto, la misma, la única tarea del individuo espiritual: plantear a la existencia exigencias inconmensurables. Si aquí he enfrentado sus caracteres el uno al otro, no fue sino para hacer visible en un símbolo la duplicidad de su belleza, y no para provocar una decisión, y menos aún para favorecer aquella interpretación clínica, todavía corriente y por completo banal, según la cual Goethe representaría la salud, y aquellos otros la enfermedad; Goethe lo

normal, y aquellos lo patológico. La palabra «patológico» solo vale en lo improductivo, en el mundo inferior: pues una enfermedad que crea lo imperecedero ya no es enfermedad, sino una forma de sobresalud, de la salud suprema. Y aunque lo demoníaco se sitúe también en el borde extremo de la vida, y se incline ya más allá, hacia lo intransitable y lo no transitado, es, sin embargo, sustancia inmanente de lo humano, y está enteramente dentro del círculo de la naturaleza. Pues también ella misma, la naturaleza, ella, que desde hace milenios cuenta invariablemente al grano de la semilla su tiempo de crecimiento, y al niño en el seno materno su plazo, también ella, el arquetipo de todas las leyes, conoce esos instantes demoníacos, también ella tiene erupciones y desbordamientos en que —en la tormenta, en los ciclones, en los cataclismos— tensa peligrosamente sus fuerzas y las empuja hasta el extremo de la autodestrucción. También ella interrumpe a veces —raramente, sin duda, tan raramente como esos hombres demoníacos se aparecen a la humanidad— su curso apacible, pero solo entonces, solo por su exceso, cobramos conciencia de su medida plena. Solo lo raro ensancha nuestro sentido, solo ante el estremecimiento de una fuerza nueva crece nuestro sentimiento. Por eso lo extraordinario es siempre la medida de toda grandeza. Y siempre —también en las configuraciones más confusas y más peligrosas— lo creador sigue siendo un valor por encima de todos los valores, un sentido por encima de nuestros sentidos.

Salzburgo, 1925

HÖLDERLIN

La cohorte sagrada

Pues con dificultad reconoce el
mortal a los puros

La muerte de Empédocles

... se haría de noche y haría frío
sobre la tierra, y en la angustia se consumiría
el alma, si de cuando en cuando no enviaran
los dioses buenos a tales jóvenes,
para refrescar la vida marchita de los hombres.

La muerte de Empédocles

El nuevo siglo, el siglo diecinueve, no ama a su juventud. Ha surgido una generación ardiente: fogosa y audaz, empuja a la vez desde todos los puntos cardinales, desde los terrones removidos de Europa, hacia la aurora de una nueva libertad. La fanfarria de la Revolución ha despertado a estos jóvenes, una bienaventurada primavera del espíritu, una fe nueva enciende sus almas. Lo imposible parece haberse acercado de pronto, el poder y la gloria de la tierra, presa de cualquier atrevido, desde que un joven de veintitrés años, desde que Camille Desmoulins, con un solo gesto audaz, hizo pedazos la Bastilla; desde que el abogado de Arras, delgado como un muchacho, Robespierre, hace temblar a reyes y emperadores; desde que el pequeño teniente corso, Bonaparte, traza con la espada las fronteras de Europa a su antojo y ciñe con manos de aventurero la corona más espléndida del mundo. Ha llegado ahora su hora, la hora de la juventud: como el primer verdor

tierno después de la lluvia primaveral, brota de repente esta simiente heroica de jóvenes luminosos y entusiastas. En todos los países se alzan a la vez, la mirada puesta en las estrellas, y se precipitan sobre el umbral del nuevo siglo como sobre su reino más propio. El siglo dieciocho, sienten ellos, perteneció a los ancianos y a los sabios, a Voltaire y Rousseau, a Leibniz y Kant, a Haydn y Wieland, a los lentos y pacientes, a los grandes y a los eruditos: ahora, en cambio, valen la juventud y la audacia, la pasión y la impaciencia. Poderosamente se hincha, la ola que se encrespa: Europa no vio, desde los días del Renacimiento, un oleaje más puro del espíritu, una generación más hermosa.

Pero el nuevo siglo no ama a esta su audaz juventud, siente temor ante su plenitud, un estremecimiento receloso ante su desbordamiento. Y con guadaña de hierro siega despiadadamente su propia siembra primaveral. A cientos de miles tritura a los más valientes la guerra napoleónica; durante quince años su molino mortífero de pueblos machaca a los más nobles, a los más audaces, a los más gozosos de todas las naciones, y la tierra de Francia, de Alemania, de Italia, hasta los campos de nieve de Rusia y los desiertos de Egipto, queda abonada y empapada por su sangre palpitante. Pero como si no quisiera matar solo a la juventud, a la juventud combativa, sino al espíritu mismo de la juventud, esta furia suicida no se detiene ante los guerreros, ante los soldados: también contra los soñadores y los cantores, casi muchachos todavía, que apenas han cruzado el umbral del siglo, también contra los efebos del espíritu, contra los cantores bienaventurados, contra las figuras más sagradas, alza el hacha el exterminio. Nunca en tan corto espacio de tiempo se ofrendó una hecatombe tan espléndida de poetas, de artistas, como en aquel cambio de época que Schiller, ajeno todavía a su propio destino cercano, saludó aún con himno resonante. Nunca el destino celebró una vendimia más aciaga de figuras puras y transfiguradas antes de tiempo. Nunca tanta sangre divina regó el altar de los dioses.

Múltiple es su muerte, pero en todos prematura, en todos decretada en la hora de la exaltación más íntima. Al primero, a

André Chénier, aquel joven Apolo en quien Francia había hecho renacer una nueva helenidad, lo arrastra la última carreta del Terror hacia la guillotina: un día más, un solo día, la noche del ocho al nueve de Termidor, y habría sido salvado del tajo sangriento y devuelto a su canto de pureza antigua. Pero el destino no quiere perdonarlo, ni a él ni a los demás: con voluntad airada abate siempre, como una hidra, a toda una generación. En Inglaterra vuelve a nacer, tras siglos, un genio lírico, un joven elegíaco y soñador, John Keats, aquel bienaventurado heraldo del universo: a los veintisiete años el destino le arranca el último aliento del pecho sonoro. Un hermano del espíritu se inclina sobre su tumba, Shelley, a quien la naturaleza había escogido como mensajero de sus más bellos secretos: conmovido, entona al hermano de espíritu el más hermoso canto fúnebre que jamás poeta alguno dedicara a otro, la elegía *Adonais* —, pero apenas unos años después, una tormenta insensata arroja su propio cadáver a la playa tirrena. Lord Byron, su amigo, el heredero más amado de Goethe, acude presuroso y enciende para el muerto, como Aquiles para Patroclo, la pira en el mar del sur: entre llamas asciende la envoltura mortal de Shelley al cielo de Italia —, pero él mismo, Lord Byron, arde pocos años después, en la fiebre, en Missolonghi. Una sola década, y la más noble flor lírica que Francia, que Inglaterra habían dado, queda aniquilada. Pero tampoco a la joven generación de Alemania se le muestra más suave esta mano dura: Novalis, que había penetrado místico y devoto hasta el último secreto de la naturaleza, se apaga demasiado pronto, consumiéndose gota a gota como la luz de una vela en celda oscura; Kleist se destroza el cráneo en súbita desesperación; Raimund lo sigue pronto en una muerte igualmente violenta; a Georg Büchner lo arrebata, a los veinticuatro años, una fiebre nerviosa. A Wilhelm Hauff, el narrador más fantasioso, este genio no florecido del todo, lo entierran a los veinticinco años, y Schubert, el alma hecha canción de todos estos cantores, se derrama antes de tiempo en su última melodía. Con todas las mazas y venenos de la enfermedad, con el suicidio y el homicidio, exterminan a la joven generación: Leopardi, el noble y triste, se marchita en sombría consunción; Bellini, el cantor de *Norma*, muere

en un comienzo mágico; a Griboyédov, el espíritu más luminoso de la Rusia que despertaba, lo apuñala en Tiflis un persa. Con su carro fúnebre se cruza por azar, en el Cáucaso, Alexander Pushkin, este nuevo genio de Rusia, su aurora espiritual. Pero no tiene mucho tiempo para llorar al que había caído temprano: unos pocos años más, y la bala lo alcanza mortalmente en un duelo. Ninguno de todos ellos llega a los cuarenta años, los menos entre ellos a los treinta: así queda tronchada de la noche a la mañana la primavera lírica más embriagadora que Europa jamás conociera, destrozada y dispersada la cohorte sagrada de los jóvenes que en todas las lenguas a la vez habían cantado el himno de la naturaleza y del mundo bienaventurado. Solitario como Merlín en el bosque encantado, ajeno al tiempo, medio ya olvidado, medio ya leyenda, está sentado Goethe, el sabio y el anciano, en Weimar: solo de aquellos labios antiquísimos se forma todavía, en hora rara, un canto órfico. Antepasado y heredero a la vez de la nueva generación, a la que sobrevive con asombro, guarda él en urna de bronce el fuego sonoro.

Uno solo, un único de la cohorte sagrada, el más puro de todos, permanece todavía largo tiempo sobre la tierra desposeída de dioses: Hölderlin, aunque con él el destino ha obrado del modo más extraño. Todavía le florece el labio, todavía su cuerpo que envejece tantea su camino sobre la tierra alemana, todavía sus ojos azules miran desde la ventana hacia el amado paisaje del Neckar, todavía puede alzar los párpados con mirada piadosa hacia el «padre Éter», hacia el cielo eterno: pero su mente ya no está despierta, sino envuelta en nubes de un sueño infinito. Como a Tiresias, el vidente, los dioses celosos no mataron a quien los había escuchado a escondidas, sino que solo le cegaron el espíritu. Un velo ha oscurecido sus palabras y su alma: de sentido confuso, el «vendido al cautiverio celestial» vive todavía sordas décadas, perdido para el mundo como para sí mismo, y solo el ritmo, la ola sorda y sonora, se precipita en sonidos pulverizados y desbordantes desde su boca temblorosa. En torno a él florecen y se marchitan sus amadas primaveras, y él ya no las cuenta. En torno a él decaen y mueren los

hombres, y él ya no lo sabe. Schiller y Goethe y Kant y Napoleón, los dioses de su juventud, hace tiempo que lo precedieron; rutas bramantes atraviesan su Germania soñada, se aglomeran ciudades, se alzan países —nada de todo esto alcanza su corazón ensimismado. Poco a poco comienza a encanecerle el cabello, y, sombra tímida y fantasmal de una antigua gracia, va tanteando su paso por las calles de Tubinga, escarnecido por los niños, mofado por los estudiantes, que tras la máscara trágica no sospechan el espíritu extinguido, y hace tiempo ya que ningún vivo piensa en él. Una vez, a mediados del nuevo siglo, oye Bettina que él (a quien un día ella saludó como a un dios) lleva todavía su «vida de serpiente» en casa del honrado carpintero, y se asusta como ante un enviado del Hades —tan ajeno cuelga ya en el tiempo, tan apagado suena su nombre, tan olvidada está su gloria. Y cuando un día se tiende suavemente y muere, este silencioso hundimiento no provoca en el mundo alemán un eco más fuerte que el vaivén de una hoja de otoño que se deja caer al suelo. Unos artesanos lo llevan, vestido con ropas raídas, hasta la fosa; los millares de hojas que había escrito se pierden o se guardan con descuido, y luego se cubren de polvo durante decenios en las bibliotecas. Sin leer, sin recibir, queda para toda una generación el mensaje heroico de este último, de este más puro de la cohorte sagrada.

Como una estatua griega en el regazo de la tierra, así se oculta la imagen espiritual de Hölderlin bajo los escombros del olvido, durante años, durante decenios. Pero cuando por fin un esfuerzo amoroso desentierra el torso de la oscuridad, una nueva generación siente, con estremecimiento, la incorruptible pureza de esta figura marmórea de joven. Con medidas espléndidas, el último efebo de la helenidad alemana, se yergue de nuevo su retrato; hoy florece el entusiasmo, como antaño, sobre su labio que canta. Todas las primaveras que él anunció parecen, por así decirlo, eternizadas en su única figura: y con la frente radiante del iluminado, sale de la oscuridad, como de una patria misteriosa, de vuelta a nuestro tiempo.

Infancia

Desde la casa silenciosa envían a menudo los dioses
por breve tiempo a los seres queridos hacia tierra extraña,
para que, al recordarla, con la noble
imagen se alegre el corazón de los mortales.

La casa de Hölderlin se alza en Lauffen, un pueblecito de aire monacal y antiguo a orillas del Neckar, a solo unas horas de camino de la tierra natal de Schiller. Este mundo rural y suabo es el paisaje más suave de Alemania, su Italia: los Alpes ya no oprimen con su aspereza, pero se presienten cercanos; los ríos fluyen en arco de plata a través de los viñedos, y la jovialidad de las gentes atempera la aspereza de la estirpe alamana y gusta de disolverla en canto. La tierra es rica sin exuberancia, la naturaleza es apacible, pero sin prodigalidad: el oficio artesano se enlaza casi sin transición con el mundo campesino. Allí, donde la naturaleza apacigua con facilidad al hombre, tiene su patria la poesía del idilio, y hasta el poeta arrojado a las tinieblas más profundas piensa en el paisaje perdido con ánimo suavizado:

¡Ángeles de la patria! ¡Oh vosotros, ante quienes el ojo, aunque sea fuerte, y la rodilla se quiebran al hombre solitario, de modo que ha de sostenerse en los amigos y rogar a los seres queridos que carguen con él toda esa carga dichosa, tened, oh benévolos, gracias!

¡Qué suave, qué elegíaco y tierno se torna el desbordamiento del melancólico cuando canta a esta Suabia, a este su cielo entre los cielos eternos; qué sosegado refluye el oleaje del sentimiento

extático hacia un ritmo acompasado en cuanto roza estos recuerdos! Huido de su patria, traicionado por su Grecia, aniquiladas sus esperanzas, construye una y otra vez, con tierna memoria, esa única imagen del mundo de la infancia:

¡Tierra bienaventurada! En ti no crece colina alguna sin la vid, y en otoño la fruta llueve sobre la hierba exuberante. Alegres bañan en la corriente el pie los montes encendidos, coronas de ramas y musgo refrescan su cabeza soleada. Y, como los niños suben al hombro del espléndido antepasado, trepan por la oscura montaña fortalezas y cabañas.

Durante toda su vida anhela regresar a esta patria como al cielo de su corazón: la infancia es el tiempo más verdadero, más despierto y más feliz de Hölderlin.

Una naturaleza apacible lo protege, mujeres apacibles lo crían: ningún padre está allí (fatalmente) para enseñarle disciplina y dureza; a diferencia de lo que ocurre con Goethe, ningún sentido pedantescamente disciplinador impone tempranamente al que se está formando el sentimiento de la responsabilidad. Solo la piadosidad le enseñan la abuela y la madre, más indulgente aún, y muy pronto el ánimo soñador huye hacia el primer infinito de toda juventud: la música. Pero el idilio tiene un final prematuro. A los catorce años, el joven de alma sensible ingresa como alumno interno en la escuela conventual de Denkendorf, después en el monasterio de Maulbronn, y a los dieciocho años en el Seminario de Tubinga, que no abandonará hasta finales de 1792: casi una década entera queda esta naturaleza de vuelo libre encerrada tras muros, en una celda claustral, en una opresiva convivencia forzosa. El contraste es demasiado vehemente para no resultar doloroso, incluso destructor: de la desenvoltura de los juegos libres y meditabundos junto a la orilla y el campo, de la blandura de un cuidado femenino y maternal, se le fuerza a vestir el hábito negro monacal; la disciplina claustral lo atornilla a horas concretas de actividad mecánicamente ordenada. Para Hölderlin los años de escuela conventual son lo que para Kleist los años de cadete: represión del sentimiento hacia lo sensitivo,

preparación y sobreexcitación de la más fuerte tensión interior, resistencia contra el mundo real. Algo en su interior queda entonces herido y quebrado para siempre: «Quiero decirte», escribe una década después, «que conservo un rastro de mis años de muchacho, de aquel corazón de entonces, que es aún el que más quiero —era una blandura de cera... pero precisamente esa parte de mi corazón fue la más maltratada mientras estuve en el monasterio.» Cuando cierra tras de sí el pesado portón del Seminario, el impulso más noble, el más secreto de la fe de su vida, ya está prematuramente enfermo y medio marchito antes de salir al sol del día libre. Y ya flota en torno a su frente de mancebo, todavía clara —aunque solo como un tenue hálito floral—, esa leve melancolía del extravío en el mundo que, cada vez más oscura y más densa con los años, irá ensombreciendo el alma hasta velar finalmente la mirada para toda alegría.

Aquí, pues, ya tan pronto, en el crepúsculo de la infancia, en los años decisivos de su formación, comienza aquella grieta incurable en el interior de Hölderlin, aquella cesura despiadada entre el mundo y su propio mundo. Y esta grieta jamás vuelve a cicatrizar: le queda para siempre el sentimiento del niño desterrado a tierra extraña, para siempre este anhelo de una bienaventurada patria perdida tempranamente. Sin cesar se siente el eternamente menor de edad arrancado con violencia de los cielos —de su juventud, de su primer presentimiento, de un mundo primigenio desconocido— y arrojado a la tierra dura, a una esfera que le repugna; y desde aquel primer y duro encuentro con la realidad supura en su alma herida el sentimiento de enemistad con el mundo. Hölderlin sigue siendo un hombre incapaz de aprender de la vida, y todo cuanto ocasionalmente gana en falsa alegría y desengaño, en dicha y decepción, ya no logra alterar la actitud defensiva, fijada de modo inmutable, frente a la realidad. «Ay, el mundo ha ahuyentado mi espíritu hacia dentro de mí desde la más temprana juventud», escribe una vez a Neuffer, y en efecto nunca más entra con él en vínculo ni relación: se convierte paradigmáticamente en lo que la psicología llama un «tipo introvertido», uno de esos caracteres que

se mantienen recelosamente cerrados a todo estímulo exterior y desarrollan su plasmación espiritual solo desde dentro, a partir de los gérmenes primigeniamente implantados. La mitad de sus poemas varía de ahora en adelante un único motivo: el contraste irresoluble entre la infancia creyente y despreocupada y la vida hostil, desengañada y práctica, la «existencia temporal» frente al ser espiritual. Ya con veinte años titula, dolido, un poema «Antaño y ahora», y en el himno «A la naturaleza» resuena luego, ligada en estrofas, esta, su eterna melodía vivencial, magníficamente:

Cuando aún jugaba en torno a tu velo, cuando aún, como una flor, pendía de ti, cuando aún sentía tu corazón en cada sonido que envolvía mi corazón tiernamente estremecido. Cuando aún, con fe y con anhelo, rico como tú, me erguía ante tu imagen, cuando aún hallaba un lugar para mis lágrimas, un mundo para mi amor;

Cuando mi corazón aún se volvía hacia el sol, como si este oyera sus sonidos, y llamaba hermanos a las estrellas y a la primavera melodía de Dios, cuando en el hálito que agitaba la arboleda aún tu espíritu, tu espíritu de alegría, se movía en la callada ola del corazón, entonces me envolvían días dorados.

Pero a este himno a la infancia responde ya, en sombrío tono menor, la enemistad con la vida del que tan pronto quedó decepcionado:

Muerta está ya la que me crió y me acalló, muerto está ya el mundo juvenil; este pecho, que antaño un cielo colmaba, muerto y yermo como un rastrojo; ¡ay!, la primavera aún canta a mis pesares, como antaño, una amistosa canción de consuelo, pero se ha ido la mañana de mi vida, la primavera de mi corazón está marchita.

Eternamente ha de padecer hambre el amor más querido, lo que amamos no es más que una sombra; cuando murieron los sueños dorados de la juventud, murió para mí la amable naturaleza; no supiste, en los días alegres, que tan lejos yace de ti la patria; pobre corazón, nunca la hallarás preguntando, si no te basta con un sueño de ella.

En estas estrofas (que se repiten en innumerables variantes a lo largo de toda su obra) queda ya completamente fijada la actitud romántica de Hölderlin ante la vida: la mirada eternamente vuelta hacia atrás, hacia la «nube mágica en la que el buen espíritu de mi infancia me envolvía, para que no viera demasiado pronto lo mezquino y lo bárbaro del mundo que me rodeaba». Ya el menor de edad se cierra hostilmente a todo flujo de vivencia: hacia atrás y hacia arriba son las únicas direcciones a las que apunta su alma, jamás apunta su voluntad hacia dentro de la vida, siempre más allá de ella. Como el azogue frente al fuego y el agua, su elemento propio se resiste a toda ligadura y toda fusión. Por eso lo ciñe fatalmente una soledad invencible.

El desarrollo de Hölderlin queda, en rigor, concluido cuando abandona la escuela. Aún se ha intensificado en el sentido de la intensidad, pero no se ha desplegado en el sentido de la asimilación, del enriquecimiento material y sensible. No quiso aprender nada, no quiso admitir nada de la esfera cotidiana, que le resultaba absurda; su instinto incomparable de pureza le prohibía toda mezcla con la materia mixta de la vida. Pero con ello se convierte al mismo tiempo —en el sentido más alto— en un transgresor de la ley del mundo, y su destino es, en espíritu antiguo, la expiación de una hibris, de una arrogancia heroica y sagrada. Pues la ley de la vida se llama mezcla, y no tolera ningún estar-afuera en su eterno ciclo: quien se niega a sumergirse en esa marea cálida, muere de sed en la orilla; quien no participa, tiene su vida destinada a permanecer un eterno afuera, una soledad trágica. La pretensión de Hölderlin de servir solo al arte y no a la existencia, solo a los dioses y no a los hombres, contiene —repito, en el sentido más alto, en el sentido trascendental— como la de su Empédocles, una exigencia irreal, una exigencia soberbia. Pues solo a los dioses les está concedido reinar enteramente en lo puro, en lo no mezclado, y así resulta solo una venganza necesaria que la vida se vengue de quien la desprecia con sus fuerzas más bajas, con la vulgar necesidad del pan, que empuje precisamente a quien no quiere servirla de ninguna forma, una y otra vez, hacia las formas más mezquinas de la servidumbre. Precisamente porque

Hölderlin no quiere compartir, se le quita todo; porque su espíritu no quiere dejarse encadenar, su vida cae en la sujeción. La belleza de Hölderlin es al mismo tiempo la culpa trágica de Hölderlin: de la fe en el mundo superior, el más alto, se convierte en rebelde contra el mundo inferior, el terrenal, del que no puede huir de otro modo que en las alas de su poema. Y solo cuando el incapaz de aprender reconoce el sentido de su destino —el ocaso heroico—, se adueña de su destino; solo un breve lapso entre la salida y la puesta del sol le pertenece, pero este paisaje de una juventud es heroico: sierra rocosa del espíritu porfiado, rodeada del rumor de la ola espumeante de lo infinito, vela dichosa perdida en la tempestad y ardiente travesía de nubes.

Retrato en Tubinga

Las palabras de los hombres nunca las entendí.
En brazos de los dioses crecí.

Como un fugaz rayo de sol entre nubarrones pesados brilla, en el único retrato temprano conservado, la figura de Hölderlin: un joven esbelto, el cabello rubio ondeando hacia atrás en suave onda desde una frente clara, radiante como la mañana. Clara también la boca, y suave como de mujer la mejilla (que fácilmente se imagina uno enrojecida por un ardor que aflora con rapidez), claro el ojo bajo las cejas negras y bellamente arqueadas; en ninguna parte anida en este rostro delicado un rasgo secreto que denote dureza o soberbia, sino más bien una timidez de muchacha, una oculta y tierna ola de sentimiento. También Schiller, ya desde el primer encuentro, le elogia el «decoro y la gentileza», y bien puede uno imaginarse al esbelto joven rubio de caderas estrechas en el severo hábito del magíster protestante, recorriendo pensativo los corredores del claustro con su traje negro sin mangas y su gorguera blanca. Parece un músico, algo semejante a un retrato temprano del joven Mozart, y así lo describen también, con predilección, sus compañeros de cuarto. «Tocaba el violín; los rasgos regulares de su rostro, la expresión suave de su semblante, su hermosa estatura, su vestimenta cuidada y pulcra, y aquella expresión inconfundible de lo superior en todo su ser, han permanecido siempre presentes para mí.» En esa boca suave no se puede imaginar palabra alguna grosera, en ese ojo soñador ningún deseo impuro, en esa frente de noble curva ningún pensamiento bajo, aunque tampoco una

verdadera jovialidad en la aristocrática y delicada reserva de estos rasgos; y así, del todo replegado en sí mismo, tímidamente contenido, lo describen también sus compañeros: que nunca se mezclaba en la sociabilidad menor, que solo en el refectorio leía con los amigos, entusiasmado, los versos de Ossian, Klopstock y Schiller, o descargaba en música su anhelante desbordamiento. Sin ser orgulloso, crea a su alrededor una distancia imperceptible: cuando, esbelto, erguido, como yendo al encuentro de algo superior e invisible, sale de su celda entre los demás, les parece «como si Apolo cruzara la sala». Incluso al poco amigo de las musas, al pequeño hijo del pastor y futuro pastor él mismo que anotó esta frase, el ser de Hölderlin le recuerda inconscientemente a Hélade, a la secreta patria griega.

Pero solo por un instante emerge, así de luminoso, como iluminado por un rayo de sol de la mañana espiritual, su rostro de entre las nubes de su destino, divino desde lo divino. De los años de madurez no se nos ha legado ningún retrato más, como si el destino quisiera mostrarnos a Hölderlin solo en su flor, dejarnos conocer únicamente el rostro radiante del eterno mancebo, nunca al hombre (que jamás llegó verdaderamente a ser), y finalmente, de nuevo —medio siglo después—, la máscara hueca y reseca del anciano convertido en niño. Aquella «gentileza» que Schiller elogia en él como llamativa se congela pronto en una coacción espasmódica, la timidez en una angustia misantrópica ante los hombres: con la raída levita de preceptor doméstico, el último en la mesa y ya cerca de la librea asalariada de los criados, ha de aprender el gesto servil del oprimido: tímido, atemorizado, atormentado y consciente, solo con impotente sufrimiento, del poder de su espíritu, pronto pierde el paso libre y sonoro con el que su ritmo caminaba como por encima de las nubes, y también por dentro se rompe la suspensión, el equilibrio anímico. Hölderlin se vuelve pronto desconfiado y vulnerable, «una palabra, una fugaz, podía ofenderlo»; lo precario de su posición lo vuelve inseguro y empuja su ambición herida e impotente de regreso al pecho cerrado. Cada vez más aprende a ocultar su rostro interior ante la brutalidad de la plebe espiritual a la

que se ve obligado a servir, y poco a poco esta máscara servil se le adhiere a la carne y a la sangre. Solo la locura, que como toda pasión saca a la luz todo lo silenciado, hace espantosamente manifiesta la deformación interior: aquella servilidad tras la cual, como preceptor, ocultaba su propio mundo se ha convertido en manía patológica de autodegradación, aquel gesto horrendo que saluda a todo extraño innumerables veces con genuflexiones y reverencias exageradas y le colma, borbotando (siempre lleno de temor a ser reconocido), de títulos: «¡Su Santidad! ¡Su Excelencia! ¡Su Merced!». También el rostro se hunde, cansado y sin tensión, en sí mismo; poco a poco se ensombrece el ojo que antaño se alzaba tan soñador hacia lo alto: a veces ya centellea, chillón y peligroso, sobre los párpados el relámpago del demonio al que su alma ha sucumbido. Finalmente, también en los años del olvido se fatiga la elevada figura, se dobla —¡símbolo terrible!— hacia delante, hundiéndose bajo el peso de la cabeza, y cuando, cincuenta años más tarde, medio siglo después del retrato juvenil, un dibujo a lápiz vuelve a mostrar por primera vez, sensiblemente, al «vendido al cautiverio celestial», vemos, conmovidos, a aquel Hölderlin de antaño convertido en un anciano flaco y desdentado que avanza a tientas con su bastón y pronuncia, con la mano solemnemente alzada, versos hacia el vacío, hacia un mundo insensible. Solo la armonía natural de los rasgos se burla de la destrucción interior, y la frente permanece aún abovedada en medio del derrumbe del espíritu: como una estatua, tersa bajo la maraña del cabello gris y revuelto, opone al mirar conmovido una pureza eterna, no desfigurada. Con estremecimiento contemplan los escasos visitantes la máscara espectral de Scardanelli y buscan en vano reconocer en ella al anunciador del destino, que proclamó como nadie, con reverencia, la belleza y los peligrosos estremecimientos de las potencias. Pero ese está «lejos, ya no presente». Solo la sombra de Hölderlin sigue avanzando a tientas por la tierra, en la oscuridad, durante cuarenta años: el poeta mismo ha sido llevado por los dioses en el retrato del eterno mancebo. Su belleza sigue brillando, pura, conservada e intemporal, en otra esfera: en el espejo irrompible de su canto.

La misión del poeta

Creen en lo divino
solo aquellos que ellos mismos lo son.

La escuela había sido para Hölderlin una cárcel: lleno de inquietud y, sin embargo, lleno de un miedo quedo y presentido, sale ahora al encuentro del mundo, de ese mundo que le es eternamente ajeno. Cuanto había que enseñar de ciencia exterior lo ha recibido en el Seminario de Tubinga, domina por completo las lenguas antiguas, el hebreo, el griego, el latín; con Hegel y Schelling, sus compañeros de cuarto, ha cultivado con ahínco la filosofía, y por sello y por carta se le certifica además que no ha estado ocioso en lo teológico, que «studia theologica magno cum successu tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit». Así pues, ya sabe predicar bien a la protestante, y un vicariato con esclavina y birrete le estarían asegurados al estudiante. El deseo de la madre está cumplido, el camino está abierto hacia una profesión burguesa o eclesiástica, hacia el púlpito o la cátedra.

Pero el corazón de Hölderlin, desde la primera hora, jamás pregunta por una profesión mundana o eclesiástica: solo sabe de su vocación, de su misión de un anuncio superior. Ya en el pupitre de la escuela ha escrito —«literarum elegantiarum assiduus cultor», como floreando barrocamente reza el certificado— poemas, elegíaco-imitativos primero, después tanteando fogosamente el ímpetu de Klopstock y, por fin, aquellos «Himnos a los ideales de la humanidad» en el ritmo arrebatado de Schiller. Una novela, *Hiperión*, está comenzada: desde la primera hora el exaltado vuelve

resueltamente el timón de su vida hacia lo infinito, hacia la playa inalcanzable en la que ha de estrellarse. Nada puede desviarlo de seguir esta llamada invisible con una fidelidad autodestructiva.

Desde un principio Hölderlin rechaza todo compromiso de profesión, todo contacto con la vulgaridad de un oficio práctico; se niega a «perecer en la indignidad», a tender puente alguno, por estrecho que sea, entre la prosa de una posición burguesa y la elevación de la vocación interior:

Vocación mía es ensalzar lo más alto; por eso el dios puso en mi corazón el habla y la gratitud

proclama orgulloso. Quiere permanecer puro en la voluntad y cerrado en su forma de ser. No quiere la realidad «destructora», sino que busca eternamente el mundo puro, busca con Shelley

some world Where music and moonlight and feeling Are one

donde no son necesarios los compromisos ni las mezclas con lo bajo, donde el espíritu puede afirmarse puro en el elemento puro, sin mezcla. En esta fanática inconmovibilidad, en esta magnífica inconciliación frente a la existencia real se revela, más fuerte que en cualquier poema aislado, el espléndido heroísmo de Hölderlin: sabe desde el principio que con semejante pretensión renuncia a toda seguridad, a casa y hogar, a toda burguesía; sabe que sería fácil «ser feliz con un corazón somero»; sabe que ha de permanecer eternamente «un profano en la alegría». Pero no quiere su vida como un honrado resguardo, sino como un destino de poeta: con la mirada fija hacia lo alto, inquebrantable el alma en el cuerpo mísero, privado el cuerpo en el vestido pobre, se presenta ante el altar invisible, del que será a un tiempo sacerdote y víctima.

Esta voluntad de entregarse solo a la totalidad de la vida con el alma entera es la fuerza más verdadera y más eficaz de Hölderlin, de este tierno y humilde mancebo. Sabe que la poesía no puede alcanzar lo infinito con una parte, una porción desprendida y fugaz del corazón y del espíritu: quien quiera anunciar lo divino ha de consagrarse a ello, ha de sacrificarse a ello. La concepción que

Hölderlin tiene de la poesía es sacra: el verdadero, el llamado, debe ofrendarlo todo, cuanto la tierra reparte a los demás, a cambio de la gracia de poder estar cerca de lo divino; ha de habitar, servidor de los elementos, entre ellos mismos, en la sagrada incertidumbre y en el peligro purificador. Desde la primera hora el ánimo de Hölderlin capta la necesidad de lo incondicional: aún antes de dejar el Seminario, está decidido a no ser pastor, a no ligarse jamás de forma duradera a la existencia terrena, sino a ser únicamente «guardián de la llama sagrada». No conoce el camino, pero conoce su meta. Y consciente, con maravillosa fortaleza de espíritu, de todos los peligros de su debilidad vital, se dirige a sí mismo el más bienaventurado consuelo:

¿Acaso no te son parientes todos los seres vivos, no te nutre la Parca misma a su servicio? Así pues, marcha tan solo, indefenso, adelante por la vida, ¡y no temas nada! Lo que suceda, que todo te sea bendecido.

Y así se adentra resuelto bajo el cielo de su destino.

De esta resolución de pura preservación de sí mismo crece el destino y la fatalidad que Hölderlin mismo se ha querido. Pero la tragedia y la angustia vital interior le tocan tempranamente porque este combate heroico no ha de librarlo primero contra el mundo opuesto de su odio, es decir, contra el mundo brutal, sino —la más terrible congoja del corazón para quien siente— precisamente contra las personas que más ama y que más le aman a él. Los verdaderos adversarios de su voluntad heroica en la lucha por la vida como poesía son la familia que tiernamente lo ama y a la que tiernamente ama, madre y abuela, sus seres más próximos, a quienes no quiere herir en sus sentimientos y a quienes, sin embargo, tarde o temprano se ve obligado a decepcionar dolorosamente: como siempre, lo heroico de un hombre no tiene adversario más peligroso que precisamente los tiernamente bienintencionados, los íntimamente bondadosos, que quieren apaciguar amablemente toda tensión y sofocar con aliento solícito el «fuego sagrado» hasta reducirlo a la llama doméstica del hogar. Y esto es ahora admirable y

conmovedor de ver: cómo —fortiter in re, suaviter in modo— inquebrantable en lo más hondo y, sin embargo, suave en las formas, este humilde entretiene durante todo un decenio a sus seres queridos con evasivas, los consuela y se disculpa agradecido por no cumplir su deseo más querido: que se hiciera pastor. Hay un indescriptible heroísmo del silencio y del cuidado en esta lucha invisible, pues lo que en lo más profundo lo anima y lo templa, su vocación de poeta, Hölderlin lo mantiene oculto con pudor, casi con timidez. De sus versos habla siempre solo como de «tentativas poéticas», y lo máximo que promete de éxito a su madre no suena más orgulloso que «espera mostrarse alguna vez digno de su modo de pensar». Jamás alardea de sus tentativas, de sus éxitos; al contrario, siempre da a entender que apenas está en los comienzos. «Tengo la profunda conciencia de que la causa por la que vivo es noble, y de que será saludable para los hombres en cuanto llegue a una recta expresión y formación.» Pero la madre y la abuela sienten desde lejos, tras las palabras humildes, siempre solo el hecho de que él, sin casa ni posición, vacío y ajeno, anda en el mundo persiguiendo fantasmas sin sentido. Las dos viudas se sientan día tras día en su pequeño cuarto de Nürtingen; durante años y años han ahorrado las pequeñas monedas de plata en comida, ropa y astillas de resina, para poder hacer estudiar al muchacho despierto. Dichosas leen sus cartas respetuosas desde la escuela, se alegran con él de sus progresos y elogios, comparten su orgullo por los primeros versos impresos. Y esperan que, terminados sus estudios, será pronto vicario, tomará esposa, una muchacha rubia y dulce, y podrán venir y escuchar orgullosas cómo él, en alguna pequeña ciudad suaba, pronuncia los domingos la palabra de Dios desde el púlpito. Pero Hölderlin sabe que debe destruir ese sueño, solo que no lo quiebra duramente en sus queridas manos: con suavidad, aunque con insistencia, va apartando todo recordatorio de esa posibilidad. Sabe que ante ellas, a pesar de todo su amor, está bajo sospecha de holgazán, y trata de explicarles su vocación, les escribe «que en tal ocio no está ocioso, ni tampoco se procura a costa de otros un estado cómodo». Siempre subraya, en la forma más solemne, frente a su sospecha, la seriedad y la moralidad de su

proceder: «Créame usted» —escribe a su madre respetuosamente—, «que no tomo a la ligera mi relación con usted y que a menudo me causa bastante inquietud tratar de conciliar mi plan de vida con todos sus deseos.» Se afana por convencerla de que «sirve a los hombres con mi ocupación actual tanto como con el ministerio de predicador», y sabe, sin embargo, en lo más íntimo, que jamás podrá convencerla. «No es terquedad» —gime desde el fondo del corazón—, «lo que mi naturaleza y mi situación actual me determinan. Es mi naturaleza y mi destino, y estas son las únicas potencias a las que jamás se puede negar la obediencia.» Pero tampoco las viejas y solitarias mujeres lo abandonan: suspirando, envían al incorregible sus ahorros, le lavan camisas y le tejen calcetines: muchas lágrimas y cuidados secretos están tejidos en cada prenda. Pero a medida que pasan los años, y su hijo, siempre errante y de ocupación en ocupación, se pierde ante sus ojos en lo inasible, vuelven de nuevo, quedamente —también en ellas está el modo tierno e insistente del hijo—, a insistirle con el viejo deseo. No quieren apartarlo de su afición poética, insinúan muy tímidamente, pero podría, sin embargo, conciliarla con una parroquia: presintiendo, le ofrecen la resignación e idilio del hondamente afín Mörike, el reparto de la vida entre el mundo y la poesía. Pero aquí se toca la potencia primordial de Hölderlin, la fe en la indivisibilidad del servicio sacerdotal, y como un estandarte despliega su convicción más íntima: «Ha habido quien» —escribe a su madre en respuesta a su advertencia—, «acaso más fuerte que yo, ha intentado ser a la vez un gran hombre de negocios o un erudito en su cargo y poeta. Pero siempre ha acabado sacrificando lo uno a lo otro, y eso nunca ha sido bueno... pues si sacrificaba su cargo, obraba deshonestamente con los demás, y si sacrificaba su arte, pecaba contra su tarea natural dada por Dios, y eso es tan pecado, y aún más, que pecar contra el propio cuerpo.» Pero a esta misteriosa y magnífica certeza de la misión no responde jamás el éxito más modesto; Hölderlin cumple veinticinco años, cumple treinta, y todavía tiene que agradecerles, como un muchacho, mísero magister y comensal de mesa ajena, el «Wämmesle» enviado, los pañuelos y los calcetines, y sigue oyendo el reproche quedo, cada año más

doloroso, de las decepcionadas. Lo oye entre tormentos y gime desesperado a su madre: «Quisiera que tuviera usted, alguna vez, tranquilidad respecto a mí», pero siempre ha de volver a llamar a la única puerta que le queda abierta en el mundo hostil, y siempre ha de conjurarlas de nuevo: «Tenga usted paciencia conmigo.» Al final se derrumba en el umbral como un pecio destrozado. Su lucha por la vida en la idealidad le ha costado la vida.

Este heroísmo de Hölderlin es tan inefablemente espléndido precisamente porque carece de orgullo, de confianza en la victoria: solo siente la misión, la llamada invisible, cree en la vocación, no en el éxito. Jamás se siente, él, el infinitamente vulnerable, como el Sigfrido de piel de cuerno en el que han de estrellarse todas las lanzas del destino, jamás se ve a sí mismo como el victorioso, el triunfador. No se confunda, pues, la fe innominada de Hölderlin en la poesía como el sentido supremo de la vida con una certeza propia, es decir, personal, como poeta: por muy fanáticamente que confiara en la misión, así de humilde y pío era respecto de su propio talento. Nada le es más ajeno que la confianza en sí mismo, viril y casi enfermiza, de un Nietzsche, por ejemplo, que se fijó como divisa de vida la palabra: Pauci mihi satis, unus mihi satis, nullus mihi satis; una palabra fugaz puede desanimarlo, un rechazo de Schiller trastornarlo durante meses. Como un muchacho, como un colegial, se inclina ante los más pobres versificadores, ante un Conz, ante un Neuffer; pero bajo esta modestia personal, bajo esta suavidad extrema de su ser, se yergue, duro como el acero, la voluntad de poesía, la disposición al servicio hasta el sacrificio. «Oh, amigo mío» —escribe a un amigo—, «¿cuándo se reconocerá entre nosotros que la fuerza más alta es, en su manifestación, al mismo tiempo la más modesta, y que lo divino, cuando surge, nunca puede darse sin cierta humildad y cierta tristeza?» Su heroísmo no es el de un guerrero, heroísmo de la violencia, sino un heroísmo de mártir, la gozosa disposición a sufrir por algo invisible y a dejarse destruir por su fe, por su idea.

«Sea como te parezca, oh destino» —con esta palabra se inclina piadoso el inquebrantable ante la fatalidad que él mismo se ha

creado. Y no conozco sobre la tierra forma más alta de heroísmo que esta única, que no está manchada de sangre ni de la vulgar codicia de poder: el valor más noble del espíritu es siempre un heroísmo sin brutalidad, no la resistencia sin sentido, sino la entrega inerme a la necesidad todopoderosa y reconocida como sagrada.

El mito de la poesía

No fueron los hombres quienes me lo enseñaron,
me empujó, amando infinitamente, un corazón sagrado
al encuentro de lo infinito.

Ningún poeta alemán ha creído jamás tan intensamente en la poesía y en su origen divino como Hölderlin. Por extraño que suene, este tierno aspirante a pastor protestante de Suabia tiene una actitud absolutamente antigua ante lo invisible, ante los poderes: cree mucho más fervientemente en el «Padre Éter» y en el destino imperante que sus hermanos de generación, Novalis y Brentano, en su Cristo. La poesía es para él lo que para aquellos el Evangelio: revelación de la verdad última, el misterio embriagador, hostia y vino, que consagra el cuerpo, el cuerpo demasiado terrenal, y lo une ardientemente a lo infinito. Incluso para Goethe la poesía no es más que una parte de la vida; para Hölderlin es, sin condición, el sentido de la vida; para aquel, una necesidad meramente personal; para él, en cambio, una necesidad suprapersonal, religiosa. En la poesía reconoce, temeroso, el aliento de lo divino, la única armonía en la que la escisión eternamente originaria del ser se disuelve y se distiende por instantes bienaventurados. Como el éter es el reino intermedio entre el cielo y la tierra, así la poesía colma la brecha entre lo alto y lo bajo del espíritu, entre los dioses y los hombres. La poesía —lo repito— no es para Hölderlin, como para aquellos, un mero aderezo musical de la vida, un simple ornamento en el cuerpo espiritual de la humanidad, sino el principio supremo, dotado de fin y de sentido, el principio que todo lo conserva y todo lo plasma:

consagrarle la vida es, por ello, el único acto de sacrificio valioso y digno. Solo de esta grandeza de la visión se explica la grandeza del heroísmo de Hölderlin.

Hölderlin ha plasmado incesantemente este mito del poeta en su poesía: y hay que reconstruirlo para comprender la pasión de su responsabilidad. Para él, el piadoso creyente en los «poderes», el mundo está escindido en dos por completo, en sentido griego, en sentido platónico. Arriba «los celestiales caminan dichosos en la luz», inaccesibles y sin embargo compasivos. Abajo, en cambio, reposa y se afana la masa sorda de los mortales en la insensata noria del quehacer diario:

Camina en la noche, habita como en el Orco, sin nada divino, nuestra estirpe. A su propio ajetreo están forjados tan solo, y en el estruendoso taller cada cual solo se escucha a sí mismo, y mucho trabajan los salvajes con brazo poderoso, incansables, pero siempre, siempre, estéril, como las Furias, sigue siendo el esfuerzo para los pobres.

Como en el poema del Diván de Goethe, el mundo se escinde en noche y luz, antes de que la aurora «se apiade del tormento», antes de que aparezca un mediador entre ambas esferas. Pues este cosmos seguiría siendo doble soledad, soledad de los dioses y soledad de los hombres, si no surgiera entre ellos un vínculo fugaz y dichoso, si el mundo superior no se reflejara en el inferior y este, a su vez, en el elevado. Tampoco los dioses de arriba, los que «caminan dichosos en la luz», son felices: no se sienten a sí mismos mientras no son sentidos:

Siempre necesitan, en efecto, como los héroes la corona, los elementos consagrados, para su gloria, el corazón de los hombres sensibles.

Así lo de abajo empuja hacia arriba, lo de arriba hacia abajo, el espíritu hacia la vida y la vida hacia lo alto, hacia el espíritu: todas las cosas de la naturaleza inmortal carecen de sentido mientras no son conocidas por los mortales, mientras no son amadas

terrenalmente. La rosa solo llega a ser verdaderamente rosa cuando una mirada la contempla y la bebe en sí; el arrebol del ocaso, solo esplendor, cuando resplandece en la retina de un ojo humano. Así como el hombre necesita de lo divino para no perecer, así también lo divino necesita del hombre para ser verdaderamente. Por eso se crea testigos de su poder, la boca que le cante alabanzas, el poeta, que es quien verdaderamente lo convierte en dios.

Esta idea primigenia de la visión de Hölderlin puede ser —como casi todas sus ideas poéticas— un préstamo, algo tomado en préstamo del «espíritu colosal» de Schiller. ¡Pero cuán ampliado está el frío conocimiento schilleriano!:

Sin amigos estaba el gran Señor del mundo, sintió carencia; por eso creó espíritus, dichosos espejos de su bienaventuranza.

frente a la visión órfica de Hölderlin sobre el despertar del poeta:

E inefable sería y solitario, en vano, en su oscuridad, quien, sin embargo, tiene en su poder señales de sobra y llamas de tormenta y torrentes, como pensamientos, el santo Padre, y en ninguna parte se reencontraría verdadero entre los vivos, si para el canto no tuviese la comunidad un corazón.

No es, pues, por un duelo, por un ocioso tedio, como en aquel, que lo divino se crea al poeta —en Schiller sigue rigiendo siempre la idea del arte como una suerte de sublime «juego»—, sino por una necesidad: lo divino no *es* sin el poeta, solo *llega a ser* por él. La poesía —aquí se toca el núcleo primigenio del círculo de ideas de Hölderlin— es una necesidad del mundo, no es una mera creación dentro del cosmos, sino la creación del cosmos mismo. Los dioses no envían al poeta por instinto de juego, sino por necesidad: lo necesitan a él, el «enviado de la palabra torrencial»:

Mas con su propia inmortalidad les basta a los dioses, y los celestiales sí necesitan de algo: son los héroes y los hombres y los demás mortales. Pues como los bienaventurados nada sienten por sí mismos, debe, si es lícito decirlo así, en nombre de los dioses, sentir compasivamente otro: a ese lo necesitan.

Lo necesitan, los dioses, y de igual modo necesitan los hombres a los poetas, que son

los sagrados vasos, en los que el vino de la vida, el espíritu de los héroes, se conserva.

En ellos confluyen ambas cosas, lo de arriba y lo de abajo; resuelven la disonancia en la armonía necesaria, en lo común, pues

Los pensamientos del espíritu común terminan silenciosos en el alma del poeta.

Así surge, escogida y maldita, entre soledad y soledad, esta figura del poeta, terrenalmente engendrada y divinamente penetrada, llamada a contemplar divinamente lo divino y a hacérselo sensible a los terrenales en retrato terrenal. De los hombres viene, por los dioses es reclamado: su existencia es una misión, es el peldaño sonoro por el que «escalonadamente desciende lo celestial». En el poeta, la humanidad sorda vive simbólicamente lo divino: como en el misterio del cáliz y de la hostia, gozan en su palabra del cuerpo y de la sangre de lo infinito. Por eso la invisible cinta sacerdotal en torno a su frente y el voto inquebrantable de pureza.

Este mito del poeta es el centro espiritual del mundo de Hölderlin: a lo largo de toda su obra jamás perdió esta inquebrantable fe en la misión cultual de la poesía, de ahí también lo absolutamente sacro, lo solemne de su actitud ética. Quien quiere ser «voz de los dioses», «heraldo del héroe» o, como dice en otra ocasión, «lengua del pueblo», necesita la elevación del discurso, la altura de la actitud, la pureza del anunciador de dios, que habla desde invisibles gradas de templo a una invisible multitud, a un pueblo de ensueño, a una nación de ensueño que solo ha de surgir de la terrenal, pues «lo que permanece, lo fundan los poetas». Desde que los dioses callan, hablan ellos en su nombre y en su espíritu, plasmadores de lo eterno en la labor cotidiana terrenal. Por eso también sus versos resuenan solemnemente elevados como vestidura sacerdotal y visten de blanco sin adorno. Por eso él mismo habla en el poema, por así decirlo, una lengua superior. Y esta elevada consciencia de la misión,

o más bien del ser-enviado, Hölderlin no la desaprendió con las experiencias de los años: solo una cosa se le fue haciendo, poco a poco, más oscura, más velada y más trágicamente consciente en su mito: que ya no sentía la misión, como en el temprano fulgor de la juventud, como un mero y dichoso ser-elegido, sino como un destino heroico. Lo que al joven se le apareció originalmente como una suave gracia, lo reconoce el hombre maduro como el horrendamente hermoso pender sobre el abismo—

Pues ellos, que nos prestan el fuego celestial, los dioses, nos regalan también sagrado sufrimiento.

Reconoce: estar llamado al sacerdocio significa estar excluido de la dicha. El elegido está marcado, como un árbol en el bosque infinito, con la señal roja del hacha: la poesía auténtica reclama un destino. Solo quien está dispuesto a vivir él mismo lo trágico-heroico que anuncia, quien sale de la segura casa burguesa hacia la tormenta en la que hablan los dioses, solo ese se convierte en héroe. Ya lo dice Hiperión: «Rinde homenaje una vez al genio, y él te desgarrará todos los lazos de la vida» —pero solo Empédocles, solo el ensombrecido Hölderlin, cobra consciencia de la tremenda maldición que los dioses lanzan sobre aquel que los «contempla divinamente en lo divino»:

mas su juicio es que aquel destruya su propia casa y llame enemigo a lo más amado, y padre e hijo queden sepultados bajo los escombros, si alguien, como ellos, quiere ser y no tolera la desigualdad, el exaltado.

El poeta, por tocar los poderes primigenios, los descomunalmente poderosos, incurre en un peligro constante: es como el pararrayos, donde una única punta delgada y elevada recoge en sí la fulgurante descarga de lo infinito, pues él, el mediador, ha de «envuelto en el canto» entregar a los terrenales «el fuego celestial». Con magnífico desafío se enfrenta él, el eternamente solitario, a los poderes peligrosos, y su plenitud atmosférica, con su fogosidad comprimida, es casi mortalmente violenta. Pues ni puede encerrar en sí, silenciosa, la llama despertada, la ardiente profecía,

se consumiría, y se volvería contra sí mismo, pues jamás soporta el cautiverio el fuego celestial—

ni tampoco puede decir del todo lo indecible: callar lo divino sería tan sacrilegio del poeta como la expresión completa, la traición total en la palabra. Debe buscar eternamente lo divino, lo heroico, entre los hombres, y sufrir con ello su bajeza, sin por eso desesperar de la humanidad; debe glorificar a los dioses y anunciarlos como magníficos, aunque ellos lo dejen a él, al anunciador, solitario en su miseria terrena. Pero tanto el hablar como el callar se le convierten en sagrada necesidad: los consagrados están marcados.

Hölderlin tiene, pues, plena consciencia de su destino trágico: como en Kleist y en Nietzsche, el presentimiento trágico del ocaso se cierne ya tempranamente sobre su vida y proyecta su sombra, elocuente, una década por delante. Pero este tierno y endeble nieto de pastor que fue Hölderlin tiene, como aquel hijo de pastor, como Nietzsche, el valor antiguo, más aún, el gusto prometeico de medirse con lo infinito. Jamás intentó, como Goethe, contener, exorcizar o refrenar lo demoníacamente desbordante de su ser: mientras que Goethe está eternamente huyendo de su destino para salvar el ingente tesoro de vida que siente confiado a su custodia, Hölderlin, de alma férrea y sin embargo desarmado, se enfrenta a la tormenta sin más arma que su propia pureza. Intrépido y piadoso a la vez (este magnífico contraste de su ser resuena a través de todo su destino como en cada uno de sus poemas), alza la voz en himno para recordar a todos los hermanos y mártires de la poesía la fe sagrada, el heroísmo de la más alta responsabilidad, el heroísmo de su misión:

No debemos renegar de nuestra nobleza, del impulso que hay en nosotros de plasmar lo informe conforme a lo divino que llevamos dentro.

El precio, el ingente, no quiere ser secretamente defraudado por la pequeñez del ánimo, por la mezquindad con la dicha cotidiana. La poesía es un desafío al destino. Piedad y audacia a un tiempo: quien

mantiene diálogo con los cielos no puede rehuir sus rayos ni el fatum inevitable:

Mas a nosotros nos corresponde, ¡oh poetas!, bajo las tormentas de Dios, permanecer con la cabeza descubierta, asir con la propia mano el rayo del Padre, él mismo, y entregar al pueblo, envuelto en el canto, el don celestial. Pues si somos de corazón puro, como niños, si son inocentes nuestras manos, el rayo del Padre, el puro, no las abrasa. Y hondamente conmovido, compadeciendo el sufrimiento de un dios, el corazón eterno permanece, con todo, firme.

Faetón o el entusiasmo

Oh entusiasmo, así hallamos
en ti una tumba dichosa,
hondo en tus olas nos hundimos
quedamente jubilosos, hacia abajo,
hasta que oímos la llamada de las Horas
y, despiertos con nuevo orgullo,
como las estrellas, regresamos
a la breve noche de la vida.

Para una misión tan heroica como la que el mito hölderliniano asigna al poeta, el joven exaltado aporta en realidad —¿por qué negarlo artificialmente?— tan solo un escaso don poético. Nada en la actitud espiritual ni en el ductus poético del muchacho de veinticuatro años anuncia de modo elocuente una personalidad propia: las formas de sus primeros poemas, e incluso imágenes, símbolos y aun palabras sueltas, están tomados, con una semejanza casi ilícita, de los maestros de su época escolar en Tubinga, de las odas de Klopstock, de los himnos sonoramente arrolladores de Schiller, de la prosodia alemana de Ossian. Sus motivos poéticos son pobres; solo el fuego juvenil con que los repite en variaciones cada vez más intensificadas disimula la estrechez de su horizonte espiritual. Su fantasía, por su parte, se recrea en un mundo vago y, sin embargo, informe: los dioses, el Parnaso, la patria forman ahí el eterno círculo del sueño, e incluso las palabras, los epítetos «celestial, divino», retornan con una monotonía preocupante. Todavía menos desarrollado está su pensamiento, absolutamente

dependiente de Schiller y de los filósofos alemanes: solo más tarde se oscurece, desde el fondo de la noche de la razón, una misteriosa sentencia, como la palabra de un vidente que no es de su propio espíritu, sino, en cierto modo, discurso órfico del espíritu universal. Faltan, incluso como simple indicio, los elementos más importantes de la plasmación: mirada sensorial, humor, conocimiento de los hombres, en suma, todo lo que procede del ámbito terrenal, y como Hölderlin, por instinto tenaz, rechaza toda mezcla con la vida, esta ceguera vital innata se acrecienta hasta un estado de sueño absoluto, hasta una ideología ideal del mundo. Sal y pan, variedad y color faltan por completo en la sustancia de su poesía, que permanece irremediablemente etérea, transparente, ingrávida, y a la que incluso los años más sombríos solo confieren el ser misteriosamente inmaterial de las nubes, algo flotante, alusivo y presentido. También su productividad es bastante escasa, frecuentemente obstaculizada por un agotamiento del sentimiento, una sorda melancolía, un trastorno de los nervios. Junto a la originaria y jugosa plenitud de Goethe, en cuyos versos todas las fuerzas y jugos de la vida están mezclados en germen y preñados, junto a este fecundo campo que, arado activamente por una mano fuerte, absorbe en sí, como un terreno abierto, sol y lluvia, todos los elementos del cielo, el patrimonio poético de Hölderlin aparece del todo pobre: acaso jamás en la historia del espíritu alemán haya llegado a ser, a partir de tan pocos elementos poéticos primigenios, un poeta tan grande. Su «material» —como se dice del cantor— era insuficiente. Su interpretación, todo. Era más débil que cualquier otro: pero en su alma crecía la fuerza hacia el mundo superior. Su talento tenía escaso peso específico, pero un empuje ascensional infinito: el genio de Hölderlin no es, en el fondo, tanto genio del arte como más bien un milagro de pureza. Su genio era el entusiasmo, el ala invisible.

Por eso el talento originario de Hölderlin no es mensurable filológicamente, ni en el sentido de la amplitud ni en el de la plenitud: Hölderlin es, ante todo, un problema de intensidad. Su figura poética aparece (en comparación con las otras,

poderosamente y musculosamente construidas) del todo endeble; se yergue junto a Goethe, junto a Schiller, los sapientes y multiformes, los torrenciales y fuertes, tan cándidamente sencillo y aparentemente débil como Francisco de Asís, el manso e ignorante santo, junto a los enormes pilares de la Iglesia, junto a Tomás de Aquino, San Bernardo, Loyola, junto a estos grandes arquitectos de la catedral medieval. Como aquel, no tiene por elemento más que la ternura angelicalmente clara, el sentimiento fraterno extático, pero también la fuerza eminentemente franciscana, la fuerza sin lucha del entusiasmo. Como aquel, se hace artista sin arte, solo por la fe evangélica en el mundo superior, solo por un gesto de entrega igualmente heroico que el del joven Francisco en la plaza del mercado de Asís.

No es, pues, una fuerza parcial, un don poético aislado, lo que predestina a Hölderlin a ser poeta, sino la capacidad de reunir toda el alma en un estado intensificado, aquella fuerza única de fuga de la tierra, de perderse en lo infinito. Hölderlin no poetiza desde la sangre, desde la simiente, desde los nervios, desde lo sensual, desde la vivencia personal y privada, sino desde un entusiasmo espasmódico innato, un anhelo primigenio de un arriba inalcanzable. Para él no hay una ocasión aislada de lo poético, porque él ve poéticamente el universo entero. El mundo entero se le aparece como un inmenso poema heroico, y lo que de él capta al describir —paisaje, río, hombre y sentimiento— se heroiza al instante, inconscientemente. El éter es para él tanto «Padre» como para Francisco el sol es «hermano»; la fuente y la piedra se le abren, como a los griegos, como labio respirante y melodía cautiva. Incluso lo más prosaico que toca con palabra sonora adquiere misteriosamente la esencia de aquel mundo platónico, se vuelve al instante transparente, vibra melódicamente en una luminosidad del lenguaje que solo comparte los vocablos con la del habla objetiva de cada día: un nuevo brillo recae sobre su palabra como el rocío matinal sobre un prado, una intocada pureza ante toda mirada humana. Jamás en la literatura alemana, ni antes ni después de él, fue el poema tan enteramente alado, tan elevado por encima de la

tierra. Por eso todos los seres aparecen en él como se los ve en sueños, misteriosamente desligados de su gravedad, como si fueran las almas de su ser: jamás aprendió Hölderlin (esta es su grandeza y su límite) a ver el mundo. Siempre lo único que hizo fue poetizarlo.

Esta magnífica capacidad de elevación interior es la fuerza más propia y única de Hölderlin; jamás cae en lo inferior, lo mezclado, en lo cotidianamente terrenal de la vida, sino que se impulsa aladamente hacia un mundo superior (que para él es su patria). No posee la realidad, pero posee una esfera propia, su sonoro más allá. Siempre apunta hacia arriba:

¡Oh melodías sobre mí, vosotras infinitas, hacia vosotras, hacia vosotras!

siempre se impulsa, como una flecha del arco tenso, hacia lo celestial, hacia lo invisible. Que una naturaleza así hubiera de estar constantemente tensa, incluso en un peligroso estado de sobretensión idealista, lo atestiguan ya los testimonios más tempranos. Schiller observa enseguida, más censurando que admirando, esta violencia de los arrebatos y lamenta la falta de constancia, de solidez. Pero para Hölderlin aquellos «entusiasmos innominados, en los que la vida terrena está muerta y el tiempo ya no existe y el espíritu desencadenado se hace dios», estos estados espasmódicos de arrobamiento de sí mismo, son elemento primigenio. «Eterno flujo y reflujo»: solo con toda la fuerza anímica reunida puede ser poeta. Sin inspiración, en las horas prosaicas de su vida, Hölderlin es el más pobre, el más atado, el más sombrío de los hombres; en el entusiasmo, el más dichoso, el más libre de todos.

Este entusiasmo de Hölderlin es, en realidad, propiamente carente de sustancia: su contenido es, por así decirlo, el estado mismo. Solo cae en entusiasmo cuando canta el entusiasmo. Es para él sujeto y objeto a la vez, informe por ser suma plenitud, sin contorno por proceder de lo eterno y refluir a lo eterno: incluso en Shelley, el espíritu lírico más afín a él, el entusiasmo aparece aún más ligado a lo terrenal. En él, todavía se identifica con ideales sociales, con la fe

en la libertad humana, en un desarrollo del mundo. Pero el entusiasmo de Hölderlin se eleva, como el humo, hacia el cielo, enteramente hacia lo efímero; se describe a sí mismo al gozarse, y se goza a sí mismo mediante la descripción. Por eso Hölderlin representa incesantemente este único estado propio; su poesía es un himno ininterrumpido a la productividad, una desgarradora queja sobre la esterilidad, pues —«los dioses mueren cuando muere el entusiasmo». La poesía permanece para él indisolublemente ligada al entusiasmo, así como el entusiasmo no puede redimirse de otro modo que en el canto: por eso es la redención del individuo como de la humanidad entera. «¡Oh lluvia del cielo, oh entusiasmo! Tú nos traerás de nuevo la primavera de los pueblos», se exalta ya su Hiperión, y su Empédocles no revela otra cosa que el inaudito contraste entre el sentimiento divino (es decir, productivo) y el terrenal (es decir, sin valor). Su modo enteramente propio de inspiración se puede leer con claridad en aquel poema trágico. El estado primigenio de toda productividad es el sentimiento crepuscular, sin dicha, sin sufrimiento, de la contemplación interior, del sueño meditativo:

El que nada necesita camina en su propio mundo; en quedo reposo divino va entre sus flores, y las brisas temen turbar al dichoso.

No siente el entorno: solo de él mana la fuerza secreta del impulso ascensional:

Para él calla el mundo, y de sí mismo crece, en placer ascendente, el entusiasmo, hasta que de la noche del embeleso creador salta, como una chispa, el pensamiento.

No es, pues, a partir de una vivencia, de una idea, de una voluntad, como se enciende en Hölderlin el impulso poético: «de sí mismo crece» el entusiasmo. No se enciende por fricción con un objeto determinado: «inesperado», «divino», estalla en llama, el instante incomprensible en que

inolvidable, el inesperado genio sobre nosotros, el creador, vino divinamente, de modo que mudo se nos quedó el sentido y, como tocado por el rayo, se estremeció el esqueleto.

La inspiración es encendido desde arriba, inflamación por el rayo. Y ahora Hölderlin describe el propio y magnífico estado del resplandecer, la consumición de todo recuerdo terrenal en las llamas extáticas:

Aquí se siente él, como un dios, en sus propios elementos, y su placer es canto celestial.

La fragmentación del individuo queda abolida, el «cielo del hombre» alcanza la unidad del sentimiento («Ser uno con todo, esa es la vida de la divinidad, ese es el cielo del hombre», dice su Hiperión). Faetón, la figura simbólica de su vida, ha alcanzado las estrellas con el carro de fuego, ya lo envuelve el rumor de la música de las esferas: en estos segundos productivamente extáticos alcanza Hölderlin la cima de su existencia.

Pero en este sentimiento de bienaventuranza se mezcla ya, premonitoriamente, el presentimiento de la caída, el eterno sentimiento del ocaso. Sabe que semejante permanencia en lo ígneo, esta mirada en el secreto de Dios, este banquete en la mesa de los inmortales, solo fugazmente les está permitido a los mortales. Consciente de su destino, pronuncia su destino:

Solo por temporadas soporta el hombre la plenitud divina. Sueño de ellos es luego la vida.

Necesariamente ha de seguir —¡el final de Faetón!— a la arrebatada carrera en el carro del sol, la caída al abismo.

Pues parece que los dioses no aman nuestra impaciente plegaria.

Y ahora el genio, el luminoso y bienaventurado, muestra a Hölderlin su otro rostro, la tenebrosa oscuridad del demonio. Hölderlin, desde la poesía, cae siempre destrozado de vuelta a la vida; cae, como Faetón, no ya solo a la tierra, a su patria, sino más hondo aún, a un mar infinito de melancolía. Goethe, Schiller, todos

ellos vuelven de la poesía como de un viaje, de otro país, cansados a veces, pero con el sentido recogido y el alma intacta: Hölderlin se precipita desde el estado poético como desde un cielo, y queda herido, quebrantado, un misterioso proscrito en el mundo de las cosas. Su despertar del entusiasmo es siempre una suerte de muerte del alma; el que cae de vuelta siente inmediatamente de nuevo la vida real como sorda y vulgar, «los dioses mueren cuando muere el entusiasmo. Pan está muerto, cuando muere Psique». La vida despierta no merece ser vivida; fuera del éxtasis, todo es insulso y sin alma.

Aquí, pues —contrapuesta contrapuntísticamente a la fuerza de exaltación sin igual del organismo hölderliniano—, arraiga esa melancolía tan peculiar de Hölderlin, que no era propiamente pesadumbre ni una tenebrosidad patológica del espíritu. También ella fluye y se nutre, como el éxtasis, únicamente de sí misma; también ella recibe poco aporte de la vivencia (¡no se sobrestime el episodio de Diotima!). Su pesadumbre no es otra cosa que su estado de reacción ante el éxtasis, y necesariamente improductivo: si allí, remontándose, se siente emparentado con lo infinito, en el estado improductivo cobra conciencia de su tremenda extrañeza ante la vida. Y así quisiera yo llamar a su pesadumbre: un innominado sentimiento de extrañeza, el duelo de un ángel perdido por sus cielos, una añoranza infantil y quejumbrosa de la patria invisible. Jamás intenta Hölderlin extender esta pesadumbre, más allá de sí mismo, hasta un pesimismo universal, como Leopardi, como Schopenhauer, como Byron («Enemigo soy de la enemistad hacia los hombres»); jamás osa su piedad negar como carente de sentido parte alguna del sagrado universo: solo a sí mismo se siente extraño en la vida real, en la vida práctica. No tiene otro lenguaje verdadero hacia los hombres que el canto: en la palabra sencilla, en la conversación, no logra hacer comprensible nada de su ser; solo desde lo alto, como vuelo de ángel, puede el espíritu sobrevenirle. Pero sin el éxtasis vaga, «herido de ceguera», por el mundo despojado de sus dioses. «Pan está muerto para él cuando Psique muere», la vida un gris montón de escoria sin la llama de fuego del

«espíritu floreciente». Pero su duelo carece de poder contra el mundo, su pesadumbre está sin música: poeta de la aurora, permanece mudo en el crepúsculo.

Quien mejor lo conocía, y que lo había visto a menudo en los días de espíritu oscurecido, Waiblinger, lo llamó Faetón en una novela. Faetón: así plasmaron los griegos al hermoso joven que en el carro de fuego del canto se remonta hacia los dioses. Lo dejan acercarse, una franja de luz resuena en su vuelo sonoro a través de los cielos —luego lo precipitan, sin piedad, hacia la oscuridad. Los dioses castigan a quienes se atreven a acercárseles demasiado: les destrozan el cuerpo, les ciegan la mirada y arrojan a los osados al abismo del destino. Pero al mismo tiempo aman a los temerarios que arden hacia ellos, y colocan luego su nombre, a modo de sagrado ejemplo de veneración, como pura imagen, entre sus estrellas eternas.

Partida hacia el mundo

A menudo duerme, cual noble grano de simiente,
el corazón de los mortales en cáscara muerta,
hasta que ha llegado su hora.

Como si entrara en un país hostil, Hölderlin pasa de la escuela a la vida. Todavía en el coche de postas que rueda escribe —¡harto simbólico!— aquel himno «El destino», a la «madre de los héroes, la férrea necesidad». En la hora de la partida, el hombre mágicamente presago está ya pertrechado para el ocaso.

En verdad, todo está dispuesto para él de la mejor manera. Nada menos que Schiller, cuando el candidato a vicario se negó rotundamente al deseo materno de hacerse pastor, lo propuso como preceptor doméstico en casa de Charlotte von Kalb; difícilmente podría el exaltado de veinticuatro años esperar hallar, en ninguna de las treinta provincias de la Alemania de entonces, una casa donde el entusiasmo poético fuera tan honrado, y la sensibilidad nerviosa y la timidez del corazón tan comprendidas, como en la de Charlotte, que ella misma era una «mujer incomprendida» y que, como antigua amante de Jean Paul, debía de tener pleno entendimiento para una naturaleza sentimental. El comandante lo recibe con amabilidad, el niño con entrañable apego, las horas de la mañana quedan enteramente libres para su producción poética, los paseos y las cabalgadas conjuntas le permiten sentir de nuevo cercana la naturaleza amada y tan largo tiempo echada en falta, y en las excursiones a Weimar y a Jena la previsora dama lo introduce en el más noble de los círculos: se le permite conocer a Schiller y a

Goethe. Un sentimiento libre de prejuicios no puede vacilar en reconocer que Hölderlin no habría podido estar mejor amparado. Sus primeras cartas rebosan también de entusiasmo, incluso de una serenidad gozosa desacostumbrada: bromeando, escribe a su madre que «desde que ya no tiene preocupaciones ni manías, empieza a engordar», elogia la «solícita complacencia» de sus amigos, que entregan los primeros fragmentos del apenas comenzado *Hiperión* a manos de Schiller y, con ello, al público. Por un instante parece como si Hölderlin tuviese, al fin, un hogar en el mundo.

Pero pronto se alza en él la inquietud demoníaca, aquel «terrible espíritu de desasosiego» que lo empuja «como marea de aguas hacia la cumbre de los montes». En las cartas empieza a hablar un leve ensombrecimiento, quejas sobre la «dependencia», y de pronto estalla la causa: quiere marcharse. Hölderlin no puede vivir en un cargo, en una profesión, en un círculo: toda existencia que no sea poética le resulta imposible. Puede que aún no sea consciente, en esta primera crisis, de que solo una demonia interior le hace insostenible, celosamente, todo vínculo mundano; todavía denomina con causas externas lo que es la inmanente inflamabilidad de su voluntad instintiva: esta vez es la obstinación del niño, su vicio secreto, que no logra domeñar. Adviértase en esto toda la incapacidad de Hölderlin para la vida: un niño de nueve años es más fuerte de voluntad que él. Así abandona el puesto. Charlotte von Kalb, que lo ve partir con la más plena comprensión, escribe a la madre (para consolarla) la verdad más profunda: «Su espíritu no puede rebajarse a este mezquino esfuerzo... o, mejor dicho, su ánimo se ve demasiado afectado por él.»

Así pues, Hölderlin destruye desde dentro todas las formas de vida que se le ofrecen: nada hay, por ello, psicológicamente más falso que la habitual concepción sentimental de los biógrafos, según la cual Hölderlin habría sido humillado y ofendido en todas partes. En realidad, siempre y en todas partes se procuró tratarlo con consideración. Pero su piel era demasiado fina, su sensibilidad estaba sobreexcitada: «su ánimo se veía demasiado afectado». Lo que Stendhal dijo una vez de su trasunto Henri Brulard: «Ce qui ne

fait qu'effleurer les autres me blesse jusqu'au sang», vale para él y para todos los seres sensibles. La realidad la sentía ya, de por sí, como hostilidad; el mundo, como brutalidad; la dependencia, como servidumbre. Solo el estado poético puede hacerlo feliz; fuera de esta esfera, la respiración de Hölderlin no logra sosegarse: se debate y se ahoga con el aire terrenal como quien se asfixia. «¿Por qué soy pacífico y bueno como un niño cuando, sin ser molestado, me entrego con dulce ocio a la más inocente de todas las ocupaciones?», se asombra él mismo, aterrado por el eterno conflicto que lo asalta en cada encuentro. Todavía no sabe que su ineptitud para la vida es incurable; todavía cree que la «libertad», que la «poesía» podrían vincularlo al mundo. Así se aventura a una existencia sin ataduras: esperanzado por la obra ya comenzada, Hölderlin lo intenta con la libertad. Con gozo paga con amarga privación la vida en el espíritu. En invierno pasa días enteros en la cama para ahorrar leña, nunca se permite más de una comida al día, renuncia al vino y a la cerveza, al más modesto de los placeres. De Jena apenas ve más que la cátedra de Fichte; a veces Schiller le concede una hora en su compañía; por lo demás, vive solo en un mísero camastro (apenas puede llamarse cuarto). Pero su alma viaja con Hiperión a Grecia, y podría llamarse dichoso si no le estuvieran destinados, una y otra vez, desde dentro, el desasosiego y la partida eterna.

Encuentro peligroso

¡Ay, ojalá no hubiera entrado nunca en vuestras escuelas!

Hiperión

Lo primero en la decisión de Hölderlin hacia la libertad es el pensamiento de lo heroico de la vida, la voluntad de buscar lo «grande». Pero antes de atreverse a descubrirlo en su propio pecho, quiere ver «a los grandes», a los poetas, la esfera sagrada. No es el azar lo que lo empuja precisamente a Weimar: allí están Goethe y Schiller y Fichte, y junto a ellos, como los satélites luminosos en torno al sol, Wieland, Herder, Jean Paul, los Schlegel, todo el firmamento espiritual de Alemania. Su ánimo, que aborrece con verdadera hostilidad todo lo antipoético, anhela respirar esa atmósfera intensificada: aquí espera aspirar néctar de aire antiguo y, en esta ágora del espíritu, en este coliseo de la lucha poética, poner a prueba sus propias fuerzas.

Pero antes de esa lucha quiere prepararse, pues el joven Hölderlin no se siente, espiritualmente, ni se siente, en el pensamiento y en el sentido de la formación, a la altura de la mirada abarcadora de Goethe sobre el mundo, ni del espíritu «colosal» de Schiller, que obra en gigantescas abstracciones. Así cree —¡el eterno error alemán, siempre imperante!— que debe «formarse» sistemáticamente, «matricularse» en cursos de filosofía. Exactamente igual que Kleist, violenta también él su naturaleza del todo espontánea y exaltada con el intento obsesivo de explicarse metafísicamente sus propios cielos, de sustentar con doctrinas sus

planes poéticos. Temo que jamás se haya dicho con la franqueza necesaria cuán funesto fue entonces, no solo para Hölderlin, sino para toda la producción poética alemana, el encuentro con Kant, la ocupación con la metafísica.

Y aunque la doctrina literaria tradicional siga celebrando todavía como cumbre gloriosa que los poetas alemanes de entonces acogieran apresuradamente las ideas de Kant en sus dominios poéticos, una mirada libre debe atreverse por fin a constatar los daños funestos de esa invasión dogmático-cavilosa. Kant —expreso aquí una convicción estrictamente personal— frenó infinitamente la pura productividad de la época clásica, a la que sometió con la maestría constructiva de su pensamiento, y causó un daño infinito a la sensibilidad, a la alegría del mundo, al libre curso de la fantasía en todos los artistas, al desviarlos hacia un criticismo estético. Inhibió de forma duradera, en lo puramente poético, a todo poeta que se le entregara, y ¿cómo podría un puro cerebro, un puro espíritu, semejante bloque de hielo gigantesco, fecundar jamás la fauna y la flora reales de la fantasía; cómo podría ese hombre rígido, el más carente de vida, que se había despersonalizado hasta convertirse en autómata del pensamiento, ese varón que jamás tocó a una mujer, que jamás traspasó el contorno de su ciudad de provincias, que dejó girar automáticamente cada diente del engranaje de su jornada a la misma hora durante cincuenta, no, durante setenta años —cómo podría, pregunto yo, semejante no-naturaleza, un espíritu tan carente de espontaneidad, convertido él mismo en un sistema rígido (cuya genialidad reside precisamente en esa fanática capacidad constructiva), fomentar jamás al poeta, al hombre sensual, alado por el sagrado azar de la ocurrencia, empujado sin cesar por la pasión hacia lo inconsciente? El influjo de Kant aparta a los clásicos de su pasión más originaria y los conduce, imperceptiblemente, hacia un nuevo humanismo, hacia una poesía de eruditos. ¿O no fue, en definitiva, una pérdida de sangre infinita para la poesía alemana que Schiller, el plasmador de las figuras alemanas más plásticas, se afanara con gravedad en el juego del pensamiento por escindir la poesía en categorías, en ingenua y sentimental, y que Goethe

disertara con los Schlegel sobre lo clásico y lo romántico? Sin saberlo, los poetas se desembriagan ante el exceso de claridad del filósofo, a la fría luz racionalista que emana de ese espíritu sistemático, cristalinamente legisferante; justo cuando Hölderlin llega a Weimar, Schiller ha perdido ya la fuerza embriagadora de su inspiración temprana, de su inspiración demoníaca, y Goethe (cuya naturaleza sana reaccionaba activamente con un instinto de hostilidad primigenio contra todo lo sistemáticamente metafísico) ha vuelto su interés principal hacia la ciencia. En qué esferas racionalistas giraban sus pensamientos lo atestigua todavía hoy su correspondencia, ese documento espléndido de una aprehensión consumada del mundo, pero, con todo, mucho más la correspondencia de dos filósofos o estetas que una confesión poética: lo poético, en el instante mismo en que Hölderlin se acerca a los Dioscuros, se ha apartado, bajo la constelación magnética de Kant, del centro de su personalidad y ha sido desplazado a la periferia exterior. Ha comenzado una época de humanismo clásico, solo que, en funesto contraste con Italia, los espíritus más poderosos de la época no huyen, como Dante y Petrarca y Boccaccio, del frío mundo de la erudición hacia la esfera poética, sino que Goethe y Schiller se retiran de su mundo divino de la plasmación hacia el más frío de la estética y la ciencia durante años (irrecuperables).

Así crece también en todos los más jóvenes que alzaron la vista hacia aquellos como maestros el funesto engaño de que debían «formarse», debían estar «instruidos filosóficamente». Novalis, ese espíritu angélicamente abstracto, Kleist, ese hombre de instintos exultantes, ambas naturalezas a las que la fría concreción del espíritu de Kant y de todos los especulativos que le siguieron se oponía de forma absolutamente contrapuntística, se arrojan, por un sentimiento de inseguridad —no por instinto—, al elemento que les es hostil. Y también Hölderlin cree sentirse obligado a hablar la jerga estético-filosófica de la época, y todas las cartas de la etapa de Jena están llenas de insulsas disquisiciones conceptuales, de aquellos esfuerzos conmovedoramente infantiles por querer filosofar, tan

contrarios a su saber más profundo, a su presentimiento infinito. Pues Hölderlin es sencillamente el tipo mismo de un espíritu ilógico, incluso poco intelectual; sus pensamientos, a menudo magníficos, cayendo como relámpagos desde algún cielo de la genialidad, permanecen absolutamente incapaces de emparejarse: su caos mágico se resiste a toda ligadura y entretejimiento. Lo que él dice del «espíritu que plasma»:

Solo lo que florece reconozco, lo que él medita no lo reconozco,

eso revela, con presentimiento, su límite: solo es capaz de expresar el presentimiento del devenir, no de plasmar los esquemas, los conceptos del ser. Las ideas de Hölderlin son meteoros —piedras del cielo, y no bloques de una cantera terrena que, con las aristas pulidas, se apilan en un muro rígido (todo sistema es un muro). Yacen libres en él, tal como caen; no necesita formarlas ni pulirlas; y lo que Goethe dice una vez de Byron se aplica mil veces mejor a Hölderlin: «Solo es grande cuando poetiza. Cuando reflexiona, es un niño». Pero este niño se sienta en Weimar en el pupitre de Fichte, en el de Kant, y se atraganta tan desesperadamente con doctrinas que el propio Schiller ha de advertirle: «Huya usted, en lo posible, de las materias filosóficas, son las más ingratas...; manténgase más cerca del mundo sensible, así correrá menos peligro de perder la sobriedad en medio del entusiasmo». Y pasa mucho tiempo antes de que Hölderlin reconozca el peligro de la sobriedad justamente en el laberinto de la lógica; solo el barómetro más fino de su naturaleza, la producción menguante, le indica que él, el hombre del vuelo, ha entrado en una atmósfera que oprime sus sentidos. Solo entonces aparta de sí, violentamente, la filosofía sistemática: «Durante mucho tiempo no supe por qué el estudio de la filosofía, que de ordinario recompensa con sosiego la aplicación tenaz que exige, me hacía, cuanto más incondicionalmente me entregaba a él, tanto más desasosegado, incluso apasionado. Y ahora me lo explico porque me alejé, en mayor medida de lo necesario, de mi inclinación más propia».

Pero la segunda decepción, la más peligrosa, viene de los poetas. Le habían parecido, desde lejos, mensajeros del desbordamiento, sacerdotes que elevaban el corazón hacia el dios: esperaba de ellos un entusiasmo acrecentado, de Goethe y en especial de Schiller, a quien había leído noche tras noche en el Seminario de Tubinga y cuyo «Carlos» había sido la «nube mágica de su juventud». Ellos debían darle a él, al inseguro, lo único que transfigura la vida: el vuelo hacia lo infinito, un fuego acrecentado. Pero aquí empieza el eterno error de la segunda y la tercera generación frente a los maestros: olvidan que las obras permanecen eternamente jóvenes, que el tiempo pasa junto a lo consumado como el agua junto al mármol, sin enturbiarlo, pero que los hombres que las crearon envejecen entretanto. Schiller se ha convertido en consejero áulico, Goethe en consejero privado, Herder en consejero consistorial, Fichte en catedrático: todos están ya presos en su obra, anclados en la vida, y nada le es quizá tan ajeno al ser olvidadizo que es el hombre como su propia juventud. Así el malentendido queda ya predestinado por los años: Hölderlin quiere de ellos entusiasmo, y ellos le enseñan circunspección; anhela inflamarse más intensamente en su cercanía, y ellos lo atenúan hasta una luz más suave. Quiere ganar de ellos la libertad, la existencia espiritual, y ellos se afanan en procurarle un puesto burgués. Quiere animarse para la descomunal lucha con el destino, y ellos lo persuaden (con la mejor intención) hacia una paz barata. Él quiere sentirse ardiente, y ellos lo quieren templado: así, pese a toda afinidad espiritual y simpatía personal, se desconocen mutuamente la sangre encendida y la sangre enfriada que corren por sus venas.

Ya el primer encuentro con Goethe es simbólico. Hölderlin visita a Schiller, encuentra allí a un caballero de más edad que le dirige, con frialdad, una pregunta que él responde con indiferencia —solo al atardecer se entera, sobresaltado, de que había visto a Goethe por primera vez. No reconoció a Goethe —ni entonces ni jamás en sentido espiritual—, y Goethe nunca lo reconoció a él: salvo en la correspondencia con Schiller, Goethe no lo menciona jamás con una sola línea en casi cuarenta años. Y Hölderlin, por su parte, se sintió

tan unilateralmente atraído hacia Schiller como Kleist hacia Goethe: ambos dirigen su amor solo hacia uno de los Dioscuros y desatienden, con la injusticia innata de la juventud, al otro. No menos desconoce Goethe, a su vez, a Hölderlin, cuando escribe que en sus poemas se expresa «un tender suave, que se disuelve en la moderación», y malinterpreta la pasión más profunda de Hölderlin, el menos moderado de todos, cuando alaba en él «cierta amabilidad, intimidad, mesura» y le sugiere, a él, el creador del himno alemán, que «haga sobre todo poemas breves». El extraordinario olfato para lo demoníaco falla aquí por completo en Goethe, y por eso su relación con Hölderlin carece también de la violencia habitual del rechazo: se queda en una benevolencia suave e indiferente, un rozarse frío sin mirada profunda, que hirió tan hondamente a Hölderlin que incluso el hombre ya hundido desde hacía tiempo en las tinieblas (que en la locura aún distinguía, sordamente, entre la antigua simpatía y la antipatía) se apartaba con ira cuando algún visitante pronunciaba el nombre de Goethe. Había vivido la misma decepción que todos los poetas alemanes de la época, aquella decepción que Grillparzer, más frío de sentimiento y más habituado a ocultarse, formuló al fin con claridad: «Goethe se ha vuelto hacia la ciencia y, en un magnífico quietismo, solo exigía lo moderado y lo inoperante, mientras en mí chisporroteaban todas las antorchas incendiarias de la fantasía». Ni siquiera el más sabio fue lo bastante sabio para comprender, ya viejo, que juventud no es sino otra palabra para desbordamiento.

La relación de Hölderlin con Goethe es, pues, del todo orgánicamente inconexa: solo habría podido volverse peligrosa si Hölderlin hubiera seguido los consejos de Goethe y se hubiera atemperado dócilmente hacia lo idílico, hacia lo bucólico: su resistencia frente a Goethe es, por tanto, salvación de sí mismo en el más alto sentido. Trágica, en cambio, y tempestad hasta las raíces mismas de su ser, es la relación con Schiller, pues aquí el amante ha de afirmarse contra el ser más amado, la criatura contra su creador, el discípulo contra el maestro. La veneración por Schiller es el fundamento de su vínculo con el mundo, y por eso su mundo entero

amenaza con derrumbarse bajo la honda conmoción que la actitud dubitativa, tibia y temerosa de Schiller provoca en su psique sensible; pero este malentendido entre Schiller y Hölderlin es de un orden ético supremo, comparable únicamente, en su defensa amorosa, en su doloroso desgarrarse, al de Nietzsche y Wagner. También aquí el discípulo vence al maestro en favor de la idea, y guarda antes la lealtad suprema, la debida al ideal, que la de la mera obediencia. En verdad, Hölderlin permanece más fiel a Schiller que Schiller a sí mismo.

Pues, ciertamente, Schiller es todavía, en esos años, señor de su sentido plasmador, y todavía resuena, arrollador, aquel pathos incomparable de su palabra hasta el corazón mismo de la nación alemana: pero, con todo, el enfriamiento sensual hacia lo espiritual, el desjuvenecerse, se ha consumado antes en el poeta achacoso, atado a la silla de enfermo y a la habitación, que en el Goethe, mayor que él. No es que el entusiasmo de Schiller se hubiera volatilizado o empequeñecido —solo se ha teorizado; la fuerza soñadora, rebelde y espumeante del Schiller de In tyrannos se ha cristalizado, plasmándose, en una «metódica del idealismo»; de un alma de fuego se hizo un lenguaje de fuego, de una fe un optimismo consciente que después solo necesita un pequeño ajuste para volverse, como liberalismo alemán, cómodamente burgués. Schiller ya solo vive con el espíritu, no ya con la «indivisibilidad» (que Hölderlin exige) del ser entero, de la existencia entregada por completo. Y ha de haber sido una hora extraña para aquel hombre honrado y lúcido cuando Hölderlin se presenta ante él por primera vez. Pues este Hölderlin es, en verdad, su criatura más propia: no solo porque le debe la forma del verso y la orientación espiritual, sino porque todo su pensamiento se ha nutrido desde hace años, exclusivamente, de las ideas de Schiller, de su fe en la elevación de la humanidad. Está enteramente engendrado y plasmado poéticamente por él, tan producto suyo, ideal, como los otros jóvenes exaltados, como el marqués de Posa y Max Piccolomini: así reconoce en Hölderlin su propia sobreintensificación, su palabra hecha hombre. Todo lo que Schiller exigió del joven —entusiasmo,

pureza, desbordamiento— se ha hecho vida en Hölderlin; este joven exaltado *vive como existencia el postulado schilleriano de la exigencia idealista*. Hölderlin vive el idealismo que Schiller ya solo exige retórica y dogmáticamente; cree en los dioses y en Grecia, que para Schiller se habían convertido hacía tiempo en meras alegorías decorativas y magníficas; *cumple* la misión del poeta que aquel solo postula, exaltadamente. En Hölderlin se hacen de pronto visibles, corpóreas, sus propias teorías, sus propios presentimientos: de ahí este secreto sobresalto de Schiller cuando ve por primera vez, corpóreamente, al joven, a *su* joven poeta, *su ideal postulado hecho hombre viviente*. Lo reconoce al instante: «Encontré en estos poemas mucho de mi propia figura, y no es la primera vez que el autor me ha recordado a mí mismo», escribe a Goethe, y con cierta emoción se inclina hacia ese hombre tan humilde por fuera y, sin embargo, por dentro llameante, como hacia el reflejo del propio fuego juvenil ya extinguido. Pero precisamente ese fuego volcánico, ese entusiasmo (que él mismo propaga incesantemente en su poesía) le parece al hombre ya maduro peligroso para el estado normal de la vida: Schiller no puede aprobar humanamente en Hölderlin lo que él mismo exigió poéticamente, el desbordamiento espumeante, el jugárselo todo a una sola carta con la existencia entera, y así ha de rechazar —escisión trágica— su propia figura, el exaltado idealista, por considerarla incapaz de vivir. Su mirada profunda advierte enseguida que aquel idealismo que él exigió de los jóvenes alemanes solo tiene su lugar en un mundo ideal, en el drama, y que aquí, en Weimar y en Jena, esa incondicionalidad poética, esa intransigencia demoníaca de la voluntad interior, tiene por fuerza que destruir a un hombre joven. «Tiene una subjetividad violenta; su estado es peligroso, pues a naturalezas así es difícil llegar»: habla del «exaltado» Hölderlin como de un fenómeno abstruso, casi exactamente igual que Goethe habla del «patológico» Kleist; ambos reconocen de inmediato, intuitivamente, en los dos, al demonio que se abre paso, el peligro explosivo de una interioridad recalentada y represada. Pero mientras Schiller, en la poesía, impulsa líricamente hacia lo alto a esos jóvenes héroes y los deja precipitarse, dichosos, en su propio exceso, hacia el abismo de su

sentimiento, en la vida real el hombre bondadoso y afable busca moderar a Hölderlin. Se afana por su existencia privada, por su existencia burguesa, le procura un puesto y a su obra un editor —con la más íntima inclinación del corazón lo apoya Schiller de un modo sencillamente paternal. Y, para aflojar y aliviar en él la peligrosa tensión del desbordamiento, para «hacerlo razonable», presiona (con todo su afecto) suave y sistemáticamente sobre su impulso ascendente, sin sospechar cuán fácilmente el más leve empuje puede quebrar a este ser tan sensible. Así se enreda poco a poco la posición de ambos: Schiller percibe, sobre la cabeza de Hölderlin, con la mirada profunda del plasmador de destinos, la amenaza del hacha de la autodestrucción; Hölderlin, por su parte, se siente apoyado en el sentido externo, pero no comprendido en lo más íntimo de su ser, por aquel «único hombre al que había perdido su libertad», por Schiller, «de quien depende sin remedio». Había esperado impulso, aliento —«una palabra amistosa salida del corazón de un hombre valeroso es como un agua espiritual que brota de la profundidad de las montañas y nos comunica la fuerza secreta de la tierra en su gota cristalina», dice Hiperión—; pero ambos, Schiller y Goethe, no dan su asentimiento sino gota a gota y tibiamente. Nunca reparten con largueza el entusiasmo ni le inflaman el corazón. Así, la cercanía de Schiller, pese a toda la dicha que trae consigo, se convierte poco a poco en tormento para Hölderlin: «Siempre estuve tentado de verlo a usted, y siempre lo veía solo para sentir que no podía ser nada para usted», le escribe en una despedida íntima y dolorosa. Y al fin expresa abiertamente la disonancia de su sentimiento: «por eso puedo confesarle que a veces sostengo un combate secreto con su genio, para salvar mi libertad frente a él». Lo más profundo suyo, comprende entonces, ya no puede confiárselo, a él, que critica sus poemas, que amortigua sus desbordamientos, que lo quiere pequeño, tibio, no «subjetivista y sobreexaltado». Por orgullo, en medio de su humildad, oculta a Schiller sus poemas más esenciales, y solo le muestra lo lúdico, lo epigramático de su producción, pues un Hölderlin no sabe defenderse, solo doblegarse y ocultarse: esa es su actitud eterna. Permanece eternamente de rodillas ante los dioses de su juventud:

nunca se desvanece la veneración, la gratitud hacia aquel que fue la «nube mágica de su juventud» y prestó el canto a su voz. Y Schiller se inclina de cuando en cuando con una palabra amable y alentadora, y Goethe pasa de largo, afable e indiferente. Pero lo dejan allí, de rodillas, hasta que se le quiebra la espalda.

Así, el ansiado encuentro con los grandes se convierte en fatalidad y peligro, y el año libre en Weimar, del que había soñado la culminación de sus obras, queda malgastado casi en vano. La filosofía —ese «hospital para poetas malogrados»— no lo hizo progresar; los poetas no lo elevaron: Hiperión quedó como un torso, el drama sin terminar, y sus recursos, pese a la más extrema economía, agotados. La primera batalla por su destino como existencia poética parece perdida, pues Hölderlin ha de volver a ser carga para su madre y tragarse, con cada bocado de pan, un reproche secreto. Pero, en verdad, precisamente en Weimar ha superado victoriosamente su mayor peligro: no se dejó apartar de la «indivisibilidad del entusiasmo», no se dejó moderar ni atemperar, como aquellos bienintencionados querían. Su genio se ha afirmado en su elemento más profundo, y, contra toda prudencia, el demonio le ha dado una intransigencia instintiva. Así responde a los esfuerzos de Schiller y Goethe por doblegarlo continuamente hacia lo idílico, lo bucólico, lo mesurado, solo con un estallido más salvaje. A la advertencia que Goethe dirige a la poesía en el Euforión:

¡Solo mesura, mesura! No hacia lo temerario, para que no te sobrevenga la caída y el infortunio... ¡Refrena, refrena, por amor a tus padres, tus impulsos demasiado vivos, tus impulsos violentos! Adorna, campestre, en la quietud, el llano,

a ese consejo de quietismo poético, de idilio, responde él apasionadamente:

¿Qué apacigüáis, entonces, si en las cadenas de la época de bronce se me inflama el alma; qué me quitáis a mí, a quien solo las luchas salvan, oh blandos, mi elemento ardiente?

Este «elemento ardiente», el entusiasmo en el que el alma de Hölderlin vive como la salamandra en el fuego, sale purificado de la tentación de la frialdad clásica: ebrio de destino, se arroja él, «a quien solo las luchas salvan», por segunda vez a la vida, y

en tal fragua se forja entonces también todo lo puro.

Lo que ha de quebrarlo lo endurece antes, y lo que lo endurece lo quiebra.

Diotima

A los más débiles arrastra también
el destino hacia fuera.

La señora de Staël escribe en su diario: «Francfort est une très jolie ville; on y dîne parfaitement bien, tout le monde parle le Français et s'appelle Gontard.» En una de estas familias Gontard es contratado el poeta fracasado como preceptor, como tutor doméstico, para un niño de ocho años: aquí, como en Waltershausen, todos le parecen en un principio, a su espíritu soñador y fácilmente inflamable, «personas muy buenas y, en proporción, poco frecuentes»; se encuentra a gusto, por mucho que ya esté destruida en él buena parte de su fuerza propulsora originaria. «Yo soy, de todos modos, como una vieja maceta», escribe elegíacamente a Neuffer, «que ya una vez se precipitó a la calle con tierra y cascos rotos, que perdió sus retoños y tuvo dañadas sus raíces, y que solo a duras penas fue replantada en tierra fresca y apenas salvada de secarse gracias a cuidados esmerados.» Y él mismo conoce bien esta «destructibilidad»: su ser más profundo solo puede respirar en un aire idealista, poético, en una Grecia imaginaria. Ni una realidad ni otra, ni una casa ni otra, ni Waltershausen ni Fráncfort ni Hauptwyl fueron especialmente duras con él: basta con que fuesen esfera de realidad para que se le tornasen trágicas. «The world is too brutal for me», dice una vez su hermano Keats. Estas almas delicadas no soportaban, en efecto, otra existencia que la del poeta.

Así, el sentimiento poético se dirige inevitablemente hacia la única figura de ese círculo a la que, pese a toda cercanía, logra sentir de manera idealizada y como en sueños, como mensajera de aquel «otro mundo»: la madre de aquel niño, Susette Gontard, su Diotima. En efecto, del retrato de mármol, tal como nos lo transmite un busto, resplandece en aquel rostro alemán una pureza de líneas griega, y así la ve Hölderlin desde la primera hora. «Una griega, ¿verdad?», susurra entusiasmado a Hegel cuando este la contempla en su casa: para él, ella procede de su propio mundo ultraterreno y ha ido a parar, como él, extraña y presa de un doloroso anhelo del hogar, entre los hombres duros,

Tú callas y padeces, pues no te comprenden, tú, noble vida; miras hacia la tierra y callas en el hermoso día, pues, ¡ay!, en vano buscas a los tuyos en la luz del sol... Las almas tiernamente grandes, que nunca las hay.

Una mensajera, una hermana, una extraviada de su propio mundo: así ve Hölderlin, el santo soñador, a la esposa de su patrón; ningún pensamiento sensual de posesión se mezcla con este sentimiento de parentesco. En extraño paralelismo con los versos de Goethe a Charlotte von Stein:

Ay, tú fuiste en tiempos ya vividos mi hermana o mi esposa,

saluda a Diotima como a una presentida desde antiguo, como a una hermana de una mágica preexistencia:

¡Diotima! Vida noble, hermana, sagradamente emparentada conmigo. Antes de darte la mano, ya te conocía desde lejos.

Aquí ve por primera vez su ebrio desbordamiento, en el mundo despedazado y corrompido, al hombre integrado, el «uno y todo» —«amabilidad y grandeza y sosiego y vida y espíritu y ánimo y figura son un único y bienaventurado uno en este ser»—, y por primera vez resuena en una carta de Hölderlin, como un órgano, la palabra Felicidad, con infinita fuerza del alma. «Todavía soy feliz como en el primer instante. Es una eterna, gozosa y sagrada amistad con un ser que se ha extraviado de veras en este pobre

siglo sin espíritu y sin orden. Mi sentido de la belleza está ahora a salvo de toda perturbación: se orienta eternamente hacia esta cabeza de Madona. Mi entendimiento va a la escuela con ella, y mi ánimo discorde se serena y se alegra cada día en su modesta paz.»

Esta es la formidable fuerza que Hölderlin experimenta en esta mujer: el sosiego. Un Hölderlin, el extático primigenio, no necesita aprender de una mujer el ardor; la felicidad para este eternamente ígneo hombre es la distensión, el infinito beneficio de poder reposar. Y esa es la gracia que Diotima le concede: la moderación. Ella logra lo que ni Schiller, ni su madre, ni nadie logró: domar mediante la melodía el «misterioso espíritu de la inquietud». Se adivina su mano cuidadosamente extendida, su ternura de maternal solicitud, ya desde los tiempos de Hiperión, «cuando ella intenta siempre, con consejo y amables exhortaciones, hacer de mí un ser ordenado y alegre, cuando me reprende los rizos sombríos, el vestido envejecido y las uñas roídas». Como a un niño impaciente lo protege ella tiernamente, a él, que debía proteger a los hijos de ella, y ese sosiego en torno a él, ese sosiego dentro de él, es la bienaventuranza de Hölderlin. «Tú bien sabes cómo era yo», escribe al amigo de confianza, «bien sabes cómo vivía sin fe, cómo se me había vuelto tan mezquino el corazón, y por eso tan desdichado; ¿podría haberme vuelto lo que soy ahora, dichoso como un águila, si no se me hubiera aparecido esto, esto único?». Más pura, más consagrada le parece el mundo desde que su formidable soledad se ha disuelto en una armonía.

¿No es sagrado mi corazón, colmado de una vida más bella, desde que amo?

Por un instante de su vida, la nube de la melancolía se aparta de la frente de Hölderlin:

Y en equilibrio queda, por un tiempo, el destino.

Una única vez, esta única vez, alcanza su vida, por un fugaz lapso, la forma de su poema: la bienaventurada suspensión.

Pero el demonio en él permanece despierto, la «espantosa inquietud».

La flor de su paz, la tierna, no florece mucho tiempo.

Hölderlin pertenece a la estirpe de aquellos a quienes no les es dado reposar en un solo lugar. También el amor «solo lo aplaca para volverlo de nuevo más salvaje», como dice Diotima de su hermano especular Hiperión, y él mismo, el más presciente de todos, ignorante pero tocado mágicamente por el espíritu de la premonición, bien sabe del infortunio que crece en él desde dentro. Sabe que no les está permitido demorarse, «satisfechos como los cisnes amantes» —y la confesión de su negro y aborrascado, secreto malhumor es manifiesta en su «disculpa»:

¡Ser sagrado! A menudo he turbado tu áurea calma divina, y de los más secretos, más hondos dolores de la vida, muchos has aprendido de mí.

El «anhelo maravilloso hacia el abismo», aquel misterioso tirón que busca la propia profundidad, comienza a alzarse imperceptiblemente, y poco a poco cae él en una leve fiebre de un descontento aún inconsciente. Cada vez más deprisa se ensombrece el entorno cotidiano ante su mirada ofendida, y, como un rayo desde el nublado acumulado, brota de una carta la frase: «Estoy desgarrado por el amor y el odio». Su sensibilidad, irritada, percibe la banal riqueza de la casa, que actúa sobre las personas de su entorno «como el vino nuevo en los campesinos»; su sentimiento hostil se imagina ofensas, hasta que por fin (como siempre después) sobreviene un peligroso estallido. Lo que sucedió aquel día —si el esposo, que a disgusto toleraba el trato de espíritus afines de su mujer, se volvió solo celoso o también brutal— sigue siendo un secreto. Solo es manifiesto que el alma de Hölderlin quedó violentamente herida, incluso desgarrada, desde aquella hora: como sangre que brota a borbotones, se le precipitan las estrofas entre los dientes apretados:

Si muero con ignominia, si mi alma no se venga del insolente, si sucumbo, vencido por los enemigos del genio, en la tumba cobarde, entonces olvídame; oh, entonces no salves ya tampoco tú, corazón bondadoso, mi nombre del ocaso.

Pero él no se defiende, no se yergue varonilmente: como un ladrón sorprendido, se deja expulsar de la casa, para luego, solo en días secretamente convenidos, acercarse desde Homburgo de nuevo a la amada que le sigue siendo fiel. Pueril, casi afeminada es la actitud de Hölderlin en esta hora decisiva: escribe a la arrebatada cartas exaltadas, la eleva poéticamente hasta convertirla en la magnífica prometida de Hiperión y la adorna, en hojas escritas, con todas las hipérboles de la pasión, pero omite todo intento de conquistar por la fuerza a la mujer viva, cercana, amada. No como Schelling, no como Schlegel, que, indiferentes a las habladurías y al peligro, arrancan ardientemente a la mujer amada de un matrimonio odiado para llevarla a su propia vida: nunca desafía al destino este eternamente inerme; siempre se doblega, siempre se inclina humildemente ante la superioridad, siempre se declara de antemano vencido por la vida más fuerte —«the world is too brutal for me». Y habría que llamar cobarde y débil a esta indefensión, de no haber tras esta humildad un gran orgullo y una silenciosa fuerza. Pues este, el más destructible de todos, siente en lo hondo de sí un indestructible, una esfera que permanece intocable, inmaculada ante todo asalto brutal del mundo. «Libertad, quien comprende la palabra —es una palabra profunda. Estoy tan íntimamente combatido, tan inauditamente ofendido, sin esperanza, sin meta, del todo deshonrado, y sin embargo hay en mí un poder, un invencible, que atraviesa mis huesos con dulces estremecimientos cada vez que se agita en mí.» Solo en esta palabra, en este valor, está el secreto de Hölderlin: tras la endeble, quebradiza, neurasténica impotencia de su cuerpo reina una suprema seguridad del alma, la inviolabilidad de un dios. Por eso todo lo terreno no tiene, en último sentido, poder alguno sobre el impotente; por eso todas las vivencias pasan solo como nubes al alba o al crepúsculo sobre el espejo imperturbable de su alma. Cuanto le sale al encuentro a Hölderlin no logra penetrarlo

del todo; también Susette Gontard llega a sus sentidos solo como en sueños, cual madona griega, y se desvanece de nuevo como un sueño en el que él medita con melancolía. La posesión y la pérdida no rozan su vida más íntima, de ahí la invulnerabilidad del genio pese a la extrema sensibilidad del hombre. A quien es capaz de perderlo todo, todo se le vuelve ganancia, y el sufrimiento se purifica en su alma hasta convertirse en fuerza creadora: «cuanto más insondablemente sufre un hombre, tanto más insondablemente poderoso es». Justamente porque «toda su alma ha sido ofendida», despliega el humillado su fuerza más alta, el «valor del poeta»:

¿Acaso no te son parientes todos los seres vivos, no te alimenta acaso la misma Parca a tu servicio? Por eso, camina tan solo, inerme, a través de la vida, y no temas nada. Lo que suceda, séate todo bendecido.

Lo que de los hombres le llega en forma de penuria y agravio, nada puede contra el hombre que hay en Hölderlin. Pero lo que de los dioses le es enviado como destino, lo recibe grandiosamente su genio en su corazón resonante.

Canto de ruiseñor en la oscuridad

La ola del corazón no espumearía tan bella
hacia lo alto, ni se tornaría espíritu, si el viejo,
mudo peñasco, el destino, no se alzase frente a ella.

Sin duda en una hora así, trágicamente ensombrecida, dichoso incluso en su canto solitario, pudo Hölderlin haber escrito aquellas líneas alzadas desde el más hondo poder primigenio: «Nunca lo había experimentado tan por entero, aquella vieja y firme palabra del destino: que una nueva bienaventuranza se alza en el corazón cuando este resiste y soporta hasta el final la medianoche de la pena, y que, como canto de ruiseñor en la oscuridad, solo en el hondo sufrimiento suena divinamente para nosotros el canto de vida del mundo.» Solo ahora se endurece la melancolía pueril y presentidora hasta convertirse en duelo trágico, y la penumbra elegíaca se desborda en fuerza himnica. Las estrellas de su vida se han hundido, Schiller y Diotima; completamente solo en la oscuridad se alza ahora el «canto de ruiseñor» que ya no se extinguirá mientras viva una palabra alemana; solo ahora está Hölderlin «endurecido y consagrado hasta la médula». Lo que el solitario crea en aquellos pocos años sobre el escarpado risco entre el éxtasis y la caída es, bendecido por el genio, obra acabada: todas las cortezas y cáscaras que velaban el núcleo ardiente de su ser saltan hechas pedazos, y libre fluye la melodía primigenia de su ser en el ritmo incomparable del canto del destino. Ahora surge aquel magnífico acorde de tres notas de su vida: el poema hölderliniano, la novela de Hiperión, la tragedia de Empédocles, estas tres variantes heroicas de

su ascenso y su ocaso. Solo en el trágico derrumbe de su destino terreno halla Hölderlin la más alta armonía espiritual.

«Quien pisa su propio sufrimiento, pisa más alto», dice su Hiperión. Hölderlin ha dado el paso decisivo, se yergue en adelante por encima de su propia vida, por encima de su sufrimiento personal; ya no vive su destino con sentimentalismo indagador, sino con saber trágico. Como su Empédocles en el Etna: abajo las voces de los hombres, sobre sí las melodías eternas, ante sí el abismo de fuego, así se yergue él, magníficamente solo. Los ideales se han desvanecido como nubes, incluso el retrato de Diotima solo se oscurece levemente, como venido de sueños: ahora se alzan poderosas visiones, la visión profética, el himno arrollador y el anuncio resonante. Solo una preocupación lo roza aún, leve: hundirse demasiado pronto, antes de haber cantado el gran peán, el canto de victoria de su alma. Así se postra una vez más ante el altar invisible con la súplica de un ocaso heroico, de una muerte en el canto:

Concededme tan solo un verano, ¡oh poderosos!, y un otoño para mi canto maduro, para que mi corazón, saciado del dulce juego, muera entonces más dispuesto.

El alma a la que en la vida no le fue otorgado su derecho divino, tampoco descansa allá abajo en el Orco; mas si alguna vez me sale bien lo sagrado que llevo en el corazón, el poema,

bienvenida entonces, oh quietud del mundo de las sombras. Contento estoy, aunque mi lira no me acompañe hacia abajo; una vez viví como los dioses, y no se necesita más.

Pero las Parcas, las silenciosas, solo detienen un instante el hilo que a él le fue hilado demasiado corto; ya centellea la tijera en la mano de la más anciana. Mas ese breve lapso está colmado de infinitud: Hiperión, Empédocles y los poemas están a salvo, y con ellos, para nosotros, el más alto acorde de tres notas del genio. Luego se despeña en la oscuridad. Nada le dejan los dioses concluir del todo. Pero a él mismo lo dejan ser perfecto.

Hiperión

¿Sabes tú qué es lo que lamentas? No ha
desaparecido hace apenas unos años, no se puede decir con exactitud
cuándo estuvo aquí, cuándo se fue,
pero estuvo, está, en ti está. Es un tiempo mejor
lo que buscas, un mundo más hermoso.

Diotima a Hiperión

Hiperión es el sueño de mancebo que tuvo Hölderlin acerca del mundo del más allá: «Aún presiento, sin hallar», se dice en el primer fragmento; sin experiencia alguna, sin conocimiento del mundo, y hasta sin saber de las formas del arte, el que presiente empieza a inventarse poéticamente la vida antes de vivirla: como todas las novelas de los demás románticos, como el Ardinghello de Heinse, el Sternbald de Tieck, el Ofterdingen de Novalis, su Hiperión es enteramente apriorístico, anterior a toda experiencia, un mero mundo de fuga en lugar del verdadero mundo de la vida, pues los jóvenes idealistas alemanes de fin de siglo huyen de la realidad hostil hacia páginas escritas con arrobamiento, mientras que allende el Rin, del otro lado, los idealistas franceses interpretan mejor al mismo maestro Jean-Jacques Rousseau. Estos están cansados de soñar eternamente con el mundo mejor: Robespierre rasga sus poemas, Marat sus novelas sentimentales, Desmoulins sus poetastrías, Napoleón su novela que imitaba al Werther, y ahora se disponen a rehacer el mundo conforme a su ideal, mientras los alemanes se abisman en presentimiento y música. Llaman novelas a

lo que es mitad libro de sueños, mitad diario de su sensiblería. Se sueñan hasta el agotamiento de los sentidos, se embriagan elevándose a los más nobles arrobamientos de la voluptuosidad espiritual: el triunfo de Jean Paul significa el punto culminante y el fin de esta novela sentimental hasta lo insoportable, que acaso no fue tanto poesía cuanto música, un fantasear en todas las cuerdas del sentimiento tenso hasta el extremo, un apasionado presentir del alma que se eleva hacia la melodía del mundo.

De todas estas conmovedoras, puras, divinamente aniñadas «no-novelas» —perdóneseme la palabra contradictoria— el Hiperión de Hölderlin es el más puro, el más conmovedor y también el más aniñado. Tiene el desvalimiento del soñador infantil y el ala embriagada del genio, es irreal hasta la parodia y, sin embargo, solemne por el ritmo de este audaz avanzar hacia lo sin orillas; hay que tomar largo aliento para poder enumerar cuanto en este libro conmovedor ha fracasado en el sentido de la madurez, y que a menudo ni siquiera se ha llegado a presentir. Pero tengamos el valor (frente a una incipiente idolatría de Hölderlin que, igual que ocurre con Goethe, busca descubrir como grandioso hasta lo más malogrado) de proclamar sin miramientos la necesidad absoluta de ese fracaso, arraigada en la disposición más íntima del genio hölderliniano. No es, ante todo, un libro de vida. Hölderlin fue entonces, y siempre, amigo de los hombres, incapaz de toda psicología plasmadora.

«Amigo, no me conozco a mí mismo, nunca conozco a los hombres»,

había escrito él mismo, clarividente: ahora, en *Hiperión*, intenta plasmar figuras quien nunca ha estado cerca de los hombres, describe una esfera (la guerra) que no conoce, un paisaje (Grecia) en el que nunca ha estado, una época (el presente) de la que nunca se ha ocupado. Así, él, el más puro, el más rico en su mundo de presentimientos, se ve obligado, para la representación del mundo, a tomar prestado indebidamente mucho de libros ajenos. Los nombres están sencillamente tomados de otras novelas, los paisajes griegos

simplemente transpuestos del relato de viajes de Chandler, situaciones y figuras calcadas con aplicación escolar de obras contemporáneas, la fábula está llena de ecos, la forma epistolar es imitada, lo filosófico apenas algo más que una reproducción poética de escritos y conversaciones. Nada hay en Hiperión —¿por qué no decirlo claramente?— que sea propiedad de Hölderlin, salvo justamente lo más primigenio que en él hay: el ímpetu desmesurado del sentimiento, aquel ritmo saltante del discurso, que rompe hermosamente contra lo infinito. En un sentido superior, esta novela solo vale como música.

En una cáscara de nuez cabe, pues, todo el contenido ideológico propio de *Hiperión*: de la exaltación lírica de la palabra embriagada se desprende en realidad un único pensamiento, y ese pensamiento es —como siempre en Hölderlin— esencialmente un sentimiento, su único sentimiento vivencial de la incompatibilidad entre el mundo exterior y el interior, la disarmonía dualista de la vida. Unir ahora lo interior y lo exterior en una forma suprema de unidad y pureza, fundar sobre la tierra la «teocracia de lo bello»: esa es la tarea ideal del individuo y del mundo. «Naturaleza sagrada, tú eres la misma dentro y fuera de nosotros. No debe de ser tan difícil unir lo que está fuera de mí con lo divino que hay en nosotros»: así se eleva orando el joven, el soñador Hiperión, hacia la religión sublime de la unión. En él no respira la fría voluntad verbal de Schelling, sino —perdóneseme el juego de palabras fortuito— la voluntad ardiente de Shelley de fundirse elementalmente con la naturaleza, o el anhelo de Novalis de romper la delgada membrana entre el mundo y el yo, para desbordarse voluptuosamente en el cálido cuerpo de la naturaleza. Nuevo y peculiar en esta voluntad primordial del poeta de unidad total de la vida y pureza total del alma aparece en Hölderlin únicamente el mito de una edad bienaventurada de la humanidad, cuando ese estado era arcádicamente inconsciente, y la fe religiosa en una «segunda edad de la humanidad». Lo que los dioses regalaron una vez y los ignorantes malgastaron sin sentido, ese estado sagrado vuelve a crearlo, en la servidumbre de los siglos, el espíritu que lucha. «De la armonía infantil partieron los pueblos, la

armonía de los espíritus será el comienzo de una nueva historia universal. No habrá más que belleza, y el hombre y la naturaleza se unirán en una divinidad que todo lo abarca.» Pues —así concluye Hölderlin con una sorprendente inspiración— ningún sueño puede caberle al hombre al que no corresponda alguna realidad. «Ideal es lo que una vez fue naturaleza.» Así debió de ser alguna vez el mundo alciónico, ya que lo anhelamos. Y puesto que lo anhelamos, nuestra voluntad vuelve a crearlo una vez más. Junto a la Grecia de la historia debemos engendrar una nueva, una Grecia del espíritu: y así, siendo su más noble antepasado alemán, plasma Hölderlin en el poema esta nueva patria universal.

En todas las esferas busca ahora el juvenil mensajero de Hölderlin ese «mundo más hermoso». El primer ideal de Hiperión (pues es la sombra luminosa de Hölderlin) es la naturaleza, la que todo lo une; pero tampoco ella logra disolver la melancolía innata del que busca eternamente. Así sigue buscando la fusión en la amistad: tampoco ella colma la desmesura de su corazón. Después le parece que el amor ha de otorgarle el vínculo bienaventurado: pero Diotima se desvanece, y así se hunde este sueño apenas comenzado. Ahora ha de ser el heroísmo, la lucha por la libertad: pero también este ideal se estrella contra la realidad, que rebaja la guerra a saqueo, brutalidad y asesinato. Hasta la patria originaria sigue el peregrino anhelante a sus dioses: pero Grecia ya no es la Hélade, una estirpe incrédula profana el lugar místico. En ninguna parte encuentra Hiperión, el soñador, ya plenitud, en ninguna parte armonía; presintiendo, reconoce el destino terrible de haber llegado a este mundo demasiado pronto o demasiado tarde, presiente la «incurabilidad del siglo». El mundo está desengañado y hecho pedazos.

Pero el sol del espíritu, el mundo más hermoso, se ha puesto, y en la noche helada solo riñen los huracanes.

Y cuando Hölderlin, cediendo a una cólera primordial, lo lleva todavía a Alemania, donde él mismo experimenta en cada hombre en particular la maldición del estar escindido, de la especialización,

del desprendimiento del todo sagrado de la vida, entonces se alza la voz de Hiperión hasta la más terrible advertencia. Es como si el vidente viera alzarse todo el peligro de Occidente, el americanismo, la mecanización, el desalmamiento del siglo que se avecina, del que con tanto ardor esperaba la «teocracia de lo bello».

A su propio afán están forjados solamente, y en el taller estruendoso cada cual solo se oye a sí mismo... pero siempre y siempre, infructuoso como el de las Furias, sigue siendo el esfuerzo de los pobres.

El desapego de Hölderlin respecto del presente se convierte en declaración de guerra a la época, a la patria, cuando ve que en Alemania aún no aparece su nueva Grecia, su «Germania», y así alza él, el más creyente de su pueblo, la voz hasta la más terrible maldición, más dura que todas las palabras que jamás dijera un alemán sobre su pueblo con amor mutilado y despedazado. Quien había partido al mundo como buscador, huye, decepcionado, de vuelta a su más allá, a la ideología. «Lo he soñado hasta el fin, el sueño de las cosas humanas.» Pero ¿adónde huye Hiperión? La novela no tiene respuesta. Goethe, en el Wilhelm Meister, en el Fausto, había respondido: hacia la actividad; Novalis: hacia el cuento, hacia el sueño, hacia la magia creyente. Hiperión, el mero interrogador, que nunca crea, se queda sin respuesta: solo «presiente, sin hallar».

Música de un presentimiento: eso es Hiperión, nada más, ningún rostro verdadero, ninguna obra perfecta. Aun sin percusión filológica se siente con claridad que aquí se mezclan caóticamente distintas estratificaciones de los años y del sentir, que la melancolía de un decepcionado, en el estado de más honda depresión, acaba de mal humor lo que el joven, embriagado de entusiasta proyectar, había comenzado con alegría. Un cansancio otoñal pesa sobre la segunda parte de la novela: la luz sonora del éxtasis hölderliniano solo declina ya oscuramente, y a duras penas se reconocen «los escombros de pensamientos antaño pensados» en la tiniebla que se avecina. Hiperión es un torso de su juventud, un sueño no soñado hasta el

final; pero todo lo no hecho y lo malogrado se desvanece imperceptiblemente en el magnífico ritmo del lenguaje, que en la tiniebla como en el entusiasmo, igual de puro y bienaventurado, se enseñorea de los sentidos. Nada tiene la prosa alemana más puro, nada más alado que esta ola sonora, que no cesa ni un solo instante de respirar: ninguna obra poética alemana tiene tal continuidad de ritmo, tal estática de la melodía en vuelo. Todo lo llena, lo penetra y lo eleva esta prosa que se alza y se hincha rugiente; hincha las vestiduras de las figuras no verídicas, de modo que parecen flotar y vivir de verdad, llena las pobres ideas con tan fuerte ímpetu del lenguaje que retumban como si fueran conocimiento del cielo, los paisajes, los no vistos, florecen envueltos por esta música como un sueño de colores. El genio de Hölderlin viene siempre de lo inasible, de lo inconmensurable: siempre tiene un ala, siempre se precipita de un mundo superior en el corazón que, atónito, lo sobrelleva. Siempre vence él, el más débil del arte y de la vida, por la pureza y por la música.

La muerte de Empédocles

y
claras como los astros serenos surgen,
tras larga duda, figuras puras

Empédocles es la intensificación heroica del sentimiento de Hiperión, ya no elegía del presentimiento, sino tragedia del reconocimiento del destino: lo que allí se apaga líricamente en el canto del destino, aquí se alza rugiente hasta la rapsodia dramática. Del soñador, del buscador desorientado, ha nacido el héroe, el sabedor e intrépido: un peldaño, y de los grandes, ha ascendido Hölderlin, desde que «toda su alma fue ofendida», hasta la entrega voluntaria, piadosa a la antigua, al destino. Por eso la misteriosa tristeza que sobrevuela musicalmente ambas obras tiene un color del todo distinto: en Hiperión, solo una turbiedad matutina; en Empédocles, ya una nube de tormenta sombría y preñada de destino. El sentimiento del destino se intensifica ahora heroicamente hasta convertirse en sentimiento del ocaso: si a Hiperión, el soñador, aún le importaba la vida noble, la pureza y la unidad de la existencia, Empédocles, en quien todos los sueños se han extinguido en un saber sublime, ya no exige una gran vida, sino solo una gran muerte.

Por eso la figura de Empédocles supera de manera tan visible al enclenque y confuso soñador Hiperión: aquí se entona en el poema un ritmo más elevado, pues no se revela el padecer fortuito del hombre, sino la sagrada necesidad del genio. El sufrimiento del muchacho le pertenece a él mismo y a la tierra, parte común, propia

de toda juventud; el dolor del genio, en cambio, es alta posesión, ya emparentado consigo mismo, tal sufrimiento es «sagrado» —«su dolor pertenece a los dioses».

Un morir en belleza, la muerte libre con el sentimiento intacto desde la totalidad del alma, eso quiso Hölderlin prefigurárselo a sí mismo (¡pues qué cerca estuvo, sin duda, de tal resolución en aquellos días de autodestrucción!): entre sus papeles, un primer proyecto apunta a un drama, «La muerte de Sócrates». El ocaso heroico de un sabio, de un hombre libre, debía ser, pues, plasmado en primer lugar; pero pronto la imagen, transmitida en penumbra, de Empédocles desplaza al lado al astuto escéptico Sócrates, de cuyo destino solo se ha transmitido la elocuente frase: «se jactaba de ser más que los hombres mortales, consagrados a múltiple perdición». Este sentirse distinto, sentirse más elevado, sentirse más puro lo convierte en el antepasado espiritual de Hölderlin, y toda su decepción ante el mundo despedazado, eternamente fragmentario, se la arroja a través de los milenios. Al muchacho Hiperión solo pudo transmitirle su presentimiento musical, su anhelo confuso, su impaciencia buscadora; pero a él, a Empédocles, al «hombre siempre extraño», le da su vínculo místico con el todo, el éxtasis y el más profundo presentimiento del ocaso. En Hiperión solo logró poetizarse, simbolizarse; en Empédocles, el probado se eleva hasta lo heroico, aquí se le cumple su ideal, el de remontarse por entero, con la totalidad del sentir, hasta una figura alada.

Empédocles de Agrigento es, como declara con claridad el primer epígrafe de Hölderlin, «un enemigo mortal de toda existencia unilateral», y sufre por la vida, por los hombres, porque no puede «con corazón omnipresente, íntimo como un dios, y libre y desplegado como un dios, amarlos y vivir con ellos». Por eso Hölderlin le confía lo más secreto suyo, la indivisibilidad del sentimiento; Empédocles posee, como poeta, como verdadero genio, la gracia de la unión con todo, el «parentesco celestial» con la naturaleza eterna. Pero pronto la fuerza embriagadora de Hölderlin lo eleva aún más alto, lo convierte en mago del espíritu:

ante quien, en hora dichosa de muerte, en el día sagrado, lo divino se despojó del velo, a quien amaron la luz y la tierra, a quien el espíritu, el espíritu del mundo, despertó su propio espíritu.

Pero precisamente por esta abarcadora totalidad sufre el maestro por la forma despedazada de la vida, «porque todo lo existente está sujeto a la ley de la sucesión», porque grados y umbrales y puertas y límites separan eternamente lo vivo, y ni siquiera el más alto entusiasmo es capaz de refundir en una unidad ígnea la escisión de los hombres. Así eleva Hölderlin hasta lo cósmico su propia vivencia, la escisión entre su propia fe y la sobriedad del mundo: colma a Empédocles con los más altos arrobamientos de su existencia, el éxtasis de la inspiración, pero también con las más hondas depresiones de su desengaño. Pues Empédocles, en el instante en que Hölderlin lo hace aparecer, ya no es el poderoso: los dioses (en el sentido de Hölderlin: la inspiración) lo han abandonado, le han «quitado su fuerza», porque en la hibris, en el desbordamiento ebrio, se jactó demasiado de su bienaventuranza:

Pues odia el dios meditabundo el crecimiento inoportuno.

Pero a él, ese sentimiento de unidad con el todo se le había convertido en arrobamiento bienaventurado, el vuelo de Faetón lo había elevado tan alto en los cielos que creyó ser él mismo un dios, y se jactó:

En sierva se me ha convertido la naturaleza, necesitada de un señor. Y si aún tiene honra, es de mí. Pues ¿qué serían el cielo y el mar, y las islas y los astros, y cuanto ante los ojos de los hombres yace, qué sería, este mudo instrumento de cuerdas, si yo no le hubiera dado tono, y habla, y alma? ¿Qué son los dioses y su espíritu, si yo no los anuncio?

Ahora la gracia se ha desprendido de él, de la más desmesurada plenitud de poder se ha precipitado a la más desmesurada impotencia: el «vasto mundo rico en vida» aparece al herido de silencio «como una propiedad perdida». La voz de la naturaleza pasa vacía sobre él y ya no despierta melodía en su pecho, ha vuelto a

hundirse en lo terreno. Aquí está sublimada la vivencia primordial de Hölderlin, la caída desde los cielos del entusiasmo al mundo real, y toda la afrenta que sufrió en aquellos días se transforma dramáticamente en escena poderosa. Pues los hombres reconocen enseguida al genio en su impotencia, y con malicia burlona, ingratos, arremeten contra el indefenso, expulsan a Empédocles de su ciudad y de su hogar, como a Hölderlin lo expulsaron de su casa y de su amor, lo echan a la más honda soledad.

Pero aquí, en las alturas del Etna, en la soledad sagrada donde la naturaleza vuelve a hablar, se alza magníficamente la figura hundida, se alza magníficamente el poema heroico. En cuanto Empédocles —admirable es el símbolo— ha bebido de la pureza del agua cristalina de la montaña, la pureza de la naturaleza penetra de nuevo mágicamente en su sangre,

entre tú y yo despunta de nuevo el viejo amor,

la tristeza se torna conocimiento, la necesidad, gozoso asentimiento. Empédocles reconoce el camino de regreso, hacia la última unión: va más allá de los hombres, hacia la soledad, más allá de la vida, hacia la muerte. La última libertad, el regreso al todo, es ahora el anhelo más bienaventurado de Empédocles, y gozoso se dispone el creyente del mundo a cumplirlo:

temen los hijos de la tierra, sobre todo, lo nuevo y lo extraño... Limitados en su posesión, se preocupan de cómo subsistir, y su ánimo no alcanza más lejos en la vida. Pero al fin han de salir, los temerosos, y muriendo vuelve cada uno al elemento, para refrescarse allí, como en un baño, hacia una nueva juventud. A los hombres les ha sido dado el gran goce de rejuvenecerse ellos mismos. Y de la muerte purificadora, que ellos mismos han elegido a su debido tiempo, resurgen los pueblos, invencibles, como Aquiles del Estigia.

«Oh, entregaos a la naturaleza antes de que ella os tome»: magníficamente resuena en él el pensamiento de la muerte libremente elegida, y ya el sabio comprende el alto sentido del ocaso

oportuno, la necesidad interior de su muerte: la vida destruye por fragmentación, la muerte conserva puro por disolución en el todo. Y la pureza es la ley suprema del artista; no la vasija, sino el espíritu, es lo que ha de conservar intacto:

Debe partir a tiempo aquel por quien habló el espíritu. La naturaleza divina se revela a menudo divinamente a través de los hombres; así la reconoce de nuevo el linaje que tanto la tienta. Mas si el mortal, a quien ella llenó el corazón de su delicia, la ha proclamado, oh, dejad entonces que se quiebre la vasija, para que no sirva a otro uso y lo divino se convierta en obra humana. Dejad, pues, morir a estos dichosos, dejad que, antes de perecer en arbitrio propio y vanidad y oprobio, los libres se ofrezcan amorosamente a los dioses a su debido tiempo.

Solo la muerte puede salvar lo sagrado del poeta, el entusiasmo intacto, no mancillado por la vida; solo la muerte puede eternizar su existencia en mito.

Pues de otro modo no conviene a aquel ante quien, en hora dichosa de muerte, en el día sagrado, lo divino se despojó del velo, a quien amaron la luz y la tierra, a quien el espíritu, el espíritu del mundo, despertó su propio espíritu.

Del presentimiento de la muerte bebe él el último, el más alto de los entusiasmos: como al cisne en la hora de morir, al hombre replegado en sí se le abre una vez más el alma en música... en música que empieza magníficamente y no termina. Pues aquí se interrumpe la tragedia, o más bien se difumina. Más allá de esta bienaventuranza de la autodisolución, ya no le era posible a Hölderlin ninguna intensificación: solo desde abajo responde aún el coro de bronce a la voz, que se desvanece y se disuelve como en el éter, del redimido, alabando a Ananke, la eterna necesidad:

Así tenía que suceder, así lo quiere el espíritu y el tiempo que madura, pues una vez necesitamos, ciegos, del milagro.

Y, cerrando sublime, el canto responde alabando lo incomprensible:

Grande es su divinidad, y grande el sacrificado.

Con su última palabra, con su último aliento, Hölderlin es todavía pregonero de alabanza del destino, servidor piadoso e inquebrantable de la sagrada necesidad.

Nunca estuvo el poeta en Hölderlin, el sublime plasmador, tan cerca del mundo griego como en esta tragedia que, con su doble sentido de acto sacrificial y elevación festiva, alcanza más fuerte y más pura que ninguna otra alemana la altura heroica de la Antigüedad. Lo que a Goethe le fracasó en el Tasso, porque concibió la angustia del poeta solo en cuitas burguesas, en el resentimiento de la vanidad, del orgullo de clase y de un delirio amoroso presuntuoso, aquí se hace mítica verdad gracias a la pureza del elemento trágico: Empédocles, como genio, está por completo despersonalizado, y su tragedia es la tragedia de la poesía, de la creación sin más. Ni un grano de polvo de episodio vano, ni una mancha de relleno teatral ensucian el rumoroso plegarse de esta marcha dramática; ninguna mujer detiene con enredo erótico el ascenso, ni criados ni siervos se mezclan en el terrible conflicto del solitario con los dioses amados: como en la piedad de Dante, de Calderón y de la Antigüedad, un espacio inmenso se despliega, creyente, sobre el destino individual, y así permanece este entre el cielo abierto de los tiempos. Ninguna tragedia de los alemanes tiene sobre sí tanto cielo como esta, ninguna crece con tanta naturalidad desde la casa de tablas del ágora hacia el mercado abierto, la fiesta, el acto sacrificial: en este fragmento (y en aquel otro aún, el *Roberto Guiscardo*) el mundo antiguo se ha hecho verdad una vez más por la voluntad apasionada del alma.

El poema hölderliniano

Un enigma es lo puramente brotado. Ni
siquiera el canto puede desvelarlo. Pues
como empezaste, permanecerás.

De la cuaternidad griega de los elementos —fuego, agua, aire y tierra— el poema hölderliniano solo tiene tres: le falta la tierra, la turbia y adherente, la que ata y da forma, símbolo de la plástica y de la dureza. Su poema está plasmado a partir del fuego, que asciende parpadeante hacia lo alto, símbolo del impulso ascensional, de la eterna ascensión celestial; es ligero como el aire, suspensión eterna, migración de nubes y viento sonoro, y es puro como el agua, diáfano. Lo atraviesa el resplandor de todos los colores, siempre está en movimiento, un incesante subir y bajar, eterno respirar del espíritu creador. No tienen raíces hacia abajo, sus versos, ni arraigo en la vivencia; se separan siempre, hostiles, de la tierra pesada y fecunda: algo sin patria, sin sosiego, les es dado a todos, algo de nubes que caminan hacia el cielo, a las que ora enciende el rojo del amanecer del entusiasmo, ora oscurece la sombra de la melancolía, y de cuya densidad sombríamente apretada brota a menudo el rayo que enciende y el trueno de la profecía. Pero siempre marchan por lo alto, en la esfera superior, la etérea, siempre desligadas de la tierra, inalcanzables por el peso sensible, perceptibles solo al sentimiento. «En el canto sopla su espíritu», dice Hölderlin una vez de los poetas, y en ese soplar y flotar se disuelve la vivencia en música tan perfectamente como el fuego en el humo. Todo está orientado hacia arriba: «A través del calor el espíritu se impulsa

hacia lo alto» —por combustión, evaporación, transfiguración de lo material se sublima el sentimiento. La poesía es, así pues, en el sentido hölderliniano, siempre disolución de la materia firme, terrena, en espíritu, sublimación del mundo en el espíritu del mundo, nunca en cambio condensación, apelmazamiento y terrenalización. El poema de Goethe, incluso el más espiritual, conserva siempre sustancia, se siente fecundo, se lo puede abarcar por entero con todos los sentidos (mientras que el de Hölderlin se remonta y desaparece). Por muy sublimado que esté, nunca le falta ese resto de corporeidad cálida, un aroma de tiempo, de edad, un sabor salado de tierra y de destino: siempre hay en él una parte del individuo Johann Wolfgang Goethe, y un trozo de su mundo. El poema de Hölderlin se desindividualiza conscientemente —«lo individual se opone a lo puro que lo comprende», dice él, oscuro y sin embargo manifiesto. Por esa carencia de materia tiene ahora su poema una estática particular: no reposa circularmente en sí mismo, sino que se sostiene, como un aeroplano, solo por el impulso: siempre asalta al lector la sensación de lo angélico —esa pureza, esa blancura, esa condición sin sexo, esa suspensión, ese ir, como en sueños, por encima del mundo, esa dichosa ingravidez y redención en su propia melodía. Goethe hace poesía desde la tierra, Hölderlin por encima de la tierra: la poesía es para él (como para Novalis, como para Keats, como para todos los genios muertos jóvenes) superación de la gravedad, disolución de la expresión en sonido, retorno al hogar del elemento fluyente.

Pero la tierra, la pesada, la dura, ese cuarto elemento del universo, no tiene —ya lo he dicho— parte alguna en la alada figura del poema hölderliniano: para él es siempre solo lo bajo, lo vulgar, lo hostil, de lo que se arranca a viva fuerza, la gravedad que sin cesar le recuerda su condición terrena. Pero también la tierra encierra una fuerza artística sagrada para el plasmador: aporta firmeza, contorno, calor y fuerza, divina abundancia para quien sabe aprovecharla. Baudelaire, que plasma enteramente desde la objetividad de la materia terrena con idéntica pasión espiritual, es quizá ahí el polo lírico opuesto y perfecto de Hölderlin. Sus poemas, creados

enteramente a partir de la compresión (mientras que los de aquel lo son a partir de la disolución), son, en cuanto esculturas del espíritu, tan firmes ante lo infinito como la música de Hölderlin; su condición cristalina y maciza no es menos pura que la transparencia blanca y la suspensión de Hölderlin: se enfrentan frente a frente, como la tierra y el cielo, el mármol y la nube. Pero en ambos la intensificación y transformación de la vida en forma, ya plástica, ya musical, es perfecta: cuanto fluye entre ellos, en infinitas variantes de ligadura y disolución, es un tránsito espléndido. Ellos, en cambio, son los límites, lo extremo de la condensación, lo extremo de la disolución. En el poema de Hölderlin, ese desvanecerse de lo concreto —o, como él dice, en términos schillerianos: «la negación de lo accidental»— es tan perfecto, lo objetivo está tan enteramente aniquilado, que los títulos a menudo quedan del todo vacíos y azarosos sobre los versos; léanse, para probarlo, las tres odas al Rin, al Meno y al Neckar, para sentir hasta qué punto avanza en él la despersonalización también del paisaje: el Neckar rueda hacia el mar ático de su sueño, y templos griegos relucen en las orillas del Meno. Su propia vida se disuelve en símbolo, Susette Gontard se desensualiza hasta convertirse en el incierto retrato de Diotima, la patria alemana en una Germania mística: ningún rastro de terrenalidad, ninguna escoria del propio destino queda del proceso de combustión lírica. En Hölderlin, la vivencia no se transforma en poema (como en Goethe), sino que desaparece, se evapora en el poema, se disuelve por completo, sin dejar huella, en nube y melodía. Hölderlin no transforma la vida en poesía, sino que *huye* de la vida hacia el poema, como hacia la más alta, la más verdadera realidad de su existencia.

Esta carencia de fuerza terrena, de determinación sensible, de formas plásticas, no solo desencarna lo objetivo, lo concreto del poema hölderliniano: también el medio, también el lenguaje mismo deja de ser sustancia terrena, fecunda, sabrosa, saturada de color y de peso, para convertirse en una materia meramente translúcida, nubosa y blanda. «El lenguaje es una gran abundancia», hace decir una vez a su Hiperión, pero solo de un conocimiento anhelante;

pues el vocabulario de Hölderlin no es en absoluto rico, porque se niega a beber de la corriente plena: solo de las fuentes puras, con parquedad y sobriedad, extrae las palabras escogidas. Su caudal lírico apenas representa la décima parte del de Schiller, apenas la centésima parte del vocabulario etimológico de Goethe, que con mano firme y jamás pudibunda echaba mano de la boca del pueblo y del mercado, para arrancarle su formación y renovarse plásticamente con ella. La fuente verbal de Hölderlin, por indeciblemente pura y cribada que sea, no tiene nada de caudalosa y, sobre todo, carece de variedad, carece de matices.

Él mismo es plenamente consciente de esta restricción tan personal y del peligro de esta renuncia a lo sensible. «Me falta menos fuerza que ligereza, menos ideas que matices, menos un tono principal que una multiplicidad de tonos ordenados, menos luz que sombra, y todo ello por un mismo motivo: rehúyo demasiado lo vulgar y lo común de la vida real.» Antes prefiere permanecer pobre, antes deja el lenguaje encerrado en un círculo hechizado, que tomar de la plenitud del mundo mezclado ni una pizca para su esfera sagrada. Le resulta más esencial «avanzar, sin ningún ornamento, casi solo en grandes tonos, donde cada uno es un todo en sí mismo, alternando armoniosamente», que mundanizar el lenguaje lírico: en su sentido, la poesía no debe contemplarse como algo terreno, sino presentirse como algo divino. Prefiere arrostrar el peligro de la monotonía antes que el de una poesía no del todo pura; la pureza del habla vale para él más que la riqueza. Por eso se repiten sin cesar (en variantes magistrales) los atributos «divino», «celestial», «sagrado», «eterno», «dichoso»; solo las palabras santificadas por la Antigüedad, las ennoblecidas por el espíritu, admite en su poesía, y rechaza las demás, aquellas a cuyo ropaje se adhiere el aliento del tiempo, las que están tibias del calor corporal acumulado del pueblo y desgastadas de tanto uso y manejo. Elige a propósito las palabras nebulosas, las que sugieren, las que difunden en torno a sí, como incienso, algún aroma espiritual, festivo, algo consagrado. Todo lo granulado, lo aprehensible, lo formador, lo plástico, lo sensible falta por completo en estas construcciones verbales que flotan al viento:

Hölderlin no elige jamás las palabras según su *fuerza de gravedad*, su *fuerza cromática*, es decir, como medios de sensualización, sino siempre según su *fuerza de vuelo*, su *fuerza de impulso*, como portadoras de la desensualización, que las lleva del mundo de abajo al de arriba, al «divino» del éxtasis. Todos estos atributos efímeros, «dichoso», «celestial», «sagrado», las palabras angélicas, las sin sexo, como quisiera llamarlas, son incoloras como un lienzo vacío, como una vela: pero justamente como una vela, henchida por la tormenta del ritmo, por el aliento del entusiasmo, se hinchan maravillosamente y *elevan*. Su poema nunca quiere ser *figurativo*, sino enteramente *luminoso* (por eso tampoco proyecta sombra plástica alguna); no quiere, describiendo, dejar ver algo real de la tierra, sino llevar a los cielos algo insensible, algo presentido del sentimiento espiritual. Por eso lo decisivo en todos los poemas de Hölderlin es el arrebato hacia lo alto; todos comienzan, como él mismo dice una vez de la oda trágica, «en el fuego más alto: el espíritu puro, la pura intimidad, han traspasado su límite»: los primeros versos de sus himnos tienen siempre algo de breve, de abrupto, de un impulso que se desprende de un salto; la palabra del verso ha de apartarse siempre primero de la prosa de la existencia, para acompasarse a su elemento. En Goethe no se percibe, desde la prosa poética (sobre todo la de las cartas de juventud), ninguna transición brusca, ninguna cesura hacia el verso, hacia el poema: vive, por así decirlo, anfibio en ambos mundos, en la prosa y en la poesía, en la carne y en el espíritu. Hölderlin, en cambio, tiene al hablar un labio pesado; su prosa, en cartas y ensayos, tropieza y se atasca en fórmulas filosóficas, torpe si se la compara con la divina ligereza del habla ligada que le es natural: como aquel «albatros» del poema de Baudelaire, quien flota dichoso y reposa en las nubes solo puede arrastrarse torpemente por la tierra. Pero, una vez que Hölderlin se ha lanzado al entusiasmo, el ritmo fluye de su labio como un aliento de fuego; la pesada sintaxis se anuda maravillosamente en entrelazamientos llenos de arte, las inversiones más deslumbrantes se contrapuntean con una ligereza radiante, mágica: transparente como la tela más fina, como el ala vítrea de un insecto, deja el «canto ondulante», a través de sus alas sonoras y

luminosas, sentir el éter y su infinito azul. Precisamente lo que en los demás poetas es lo más raro, la continuidad del estado exaltado, el no interrumpirse del canto sonoro, es precisamente para Hölderlin lo más natural de todo: en el «Empédocles», en el *Hiperión*, el ritmo no se detiene jamás, ni un solo verso desciende por un instante hacia la tierra. Ya no existe prosaísmo alguno para el hombre entusiasmado: habla la poesía como una lengua extranjera, en comparación con la prosa de la vida.

Este esplendor, este desprendimiento absoluto de todo prosaísmo, este libre vuelo en el elemento etéreo no le fue dado a Hölderlin desde el principio; la fuerza y la belleza de su poema crecen en la medida en que el demonio, la fuerza originaria de su interior, va desplazando en él la conciencia. Los comienzos poéticos de Hölderlin son poco notables y, sobre todo, del todo impersonales: la costra sobre la lava interior aún no ha estallado. El principiante se muestra por completo como imitador, como quien recrea el sentimiento ajeno, e incluso en una medida apenas permisible, pues el discípulo no solo toma prestados de Klopstock la forma estrófica y el hábito espiritual, sino que traslada sin escrúpulo alguno versos y estrofas enteras de sus odas a sus propios cuadernos de versos. Pero pronto llega al Seminario de Tubinga el influjo de Schiller; este, de quien «depende de un modo incomprensible», lo arrastra consigo a su mundo de ideas, a su atmósfera clásica, a su forma rimada y ligada, a su impulso estrófico. De la oda bárdica surge pronto el himno schilleriano, armonioso, pulido, interpretado mitológicamente, el de amplio rodar y sonoridad: aquí la recreación ya no se limita a alcanzar el original, sino que supera las formas más propias del maestro (a mí, al menos, el *A la naturaleza* de Hölderlin siempre me parece más hermoso que el más hermoso poema de Schiller). Pero ya un tono elegíaco, apenas insinuado, delata, incluso en estas construcciones esquemáticas, la melódica más íntimamente personal de Hölderlin: le basta con reforzar ese tono, entregarse por entero a aquel impulso hacia lo alto, hacia lo ideal, desechar la forma a la antigua usanza y elegir en su lugar la verdaderamente antigua, la

libre y desnuda, que ya no se deja encerrar en la rima, y el poema hölderliniano ha nacido: el «canto ondulante», el ritmo puro.

Pero también el último resto de lo sistemático, de lo schilleriano-constructivo que había asumido, acaba por desprenderse de él. Reconoce lo grandiosamente sin ley, lo que se alza imperioso en el ritmo de la verdadera lírica, y aunque los relatos de Bettina suelen ser por lo demás poco fiables, en aquel relato sobre Sinclair le hace pronunciar, sin embargo, sus palabras más verdaderas. «El espíritu solo brota por el entusiasmo; solo a aquel en quien el espíritu cobra vida se le somete el ritmo. Quien haya de ser educado para la poesía en sentido divino ha de reconocer sobre sí el espíritu de lo más alto como sin ley, y ha de entregarle la ley: no como yo quiero, sino como tú quieres.» Por primera vez se libera Hölderlin, luchando, de la razón, del racionalismo en la poesía, y se deja sorprender por la fuerza originaria. Lo demoníaco-desbordado irrumpe rugiendo, irrumpe rítmicamente, desde que se ha desligado de la ley y se ha entregado al ritmo. Y solo entonces brota, de lo profundo de su ser, de su lenguaje, la música que le es propia y primigenia, el ritmo, esa fuerza caóticamente salvaje y sin embargo personalísima, de la que dice que «todo es ritmo, que todo el destino del hombre es un ritmo celestial, como también toda obra de arte es un único ritmo». Desaparece toda regularidad de la arquitectónica lírica, y el poema hölderliniano solo repite órficamente su propia melodía: en toda la lírica alemana apenas hay poemas que descansen tan por entero sobre el ritmo como los de Hölderlin. Mientras que los poemas de Schiller, verso a verso, y la mayoría de los de Goethe son traducibles en lo esencial a lenguas extranjeras, el poema hölderliniano se niega por completo a todo trasplante, porque, incluso dentro de la propia lengua alemana, se enajena hacia un más allá de la expresión sensible. Su último secreto sigue siendo la magia, un acontecer en el lenguaje irreproducible y sagrado, único.

Este ritmo hölderliniano no es en absoluto estable, como sí lo es, por ejemplo, el de Walt Whitman (al que a menudo se asemeja en su ansia de una palabra ampliamente rodante y caudalosa). Walt Whitman había hallado ya desde el principio su compás esencial, su

forma poética del lenguaje: y así habla, con esa misma fuerza rítmica de aliento, a lo largo de toda su obra, durante diez, veinte, treinta, cuarenta años. En Hölderlin, en cambio, el ritmo del habla se transforma, se intensifica, se ensancha sin cesar; se vuelve cada vez más rodante, más rugiente, más tosco, más impetuoso, más confuso, más elemental y más tormentoso. Comienza como un manantial, tierno, sonoro, como melodía errante, y termina rugiendo y espumeando espléndidamente como un torrente. Y este liberarse, este volverse imperioso y autónomo del ritmo, su desbordamiento y su estallido, va de la mano, misteriosamente (como en Nietzsche), con la autodestrucción interior, con el trastorno de la razón. El ritmo se vuelve tanto más libre cuanto más se afloja la ligadura lógica en lo espiritual: al final, el poeta ya no puede contener el caudal que se hincha poderosamente desde dentro de sí y es desbordado por él; como su propio cadáver nada sobre las aguas enfurecidas del canto. Este desarrollo hacia la libertad, este desprenderse, este autonomizarse del ritmo (a costa de la ligadura y del orden espiritual) se produce en el poema hölderliniano de un modo del todo gradual: primero se ha sacudido la rima, esa cadena tintineante de los pies; después ha hecho estallar el vestido de la estrofa, demasiado estrecho para su pecho de amplio aliento; desnudo a la antigua, vive ahora el poema su belleza corpórea y corre, como un corredor griego, al encuentro de lo infinito. Todas las formas ligadas se le vuelven, al inspirado, poco a poco demasiado estrechas, todas las profundidades demasiado someras, todas las palabras demasiado sordas, todos los ritmos demasiado pesados de sonido: la regularidad clásica más originaria de la construcción lírica se abovéda sobre sí misma y se quiebra; el pensamiento se hincha, cada vez más oscuro, más poderoso, más tormentoso, desde las imágenes hacia lo alto, y al mismo tiempo se hace cada vez más profundo y más pleno el aliento rítmico; inversiones de una audacia grandiosa encadenan a menudo series enteras de estrofas en una sola frase: de los *poemas nacen cantos*, invocación himnica, visión profética, manifiesto heroico. Ha comenzado para Hölderlin la mitificación del mundo, el devenir-toda-poesía del ser entero. Europa, Asia, Germania, paisajes oníricos del espíritu, se alzan como

nubes desde una lejanía enteramente irreal; conexiones mágicas hermanan, en improvisaciones estremecedoras, lo lejano y lo cercano, el sueño y la vivencia. «El mundo se hace sueño, el sueño se hace mundo»: la palabra de Novalis sobre la disolución última del poeta se cumple ahora en Hölderlin. Superada queda la esfera personal. «Las canciones de amor son vuelo cansado», escribe por aquellos días, «otra cosa es el alto y puro júbilo de los cantos patrios»: así se abre paso, volcánico, un nuevo pathos desde el sentimiento que se desborda. Comienza el desbordamiento hacia lo místico: tiempo y espacio se han hundido en tinieblas de púrpura, la razón está enteramente sacrificada a la inspiración, ya no son poemas, sino «plegaria poetizante», recorrida de relámpagos y envuelta en vapores píticos: del entusiasmo juvenil del Hölderlin incipiente se ha hecho embriaguez demoníaca, sagrado frenesí. Algo extrañamente sin rumbo recorre estos grandes poemas: navegan sin timón hacia un mar infinito, sin obedecer a nadie más que al mandato del elemento, al sonido que llega de más allá, cada uno de ellos un «bateau ivre» que, con el remo roto, se despeña cantando por la catarata abajo. Al final, el ritmo de Hölderlin está tan tensado que acaba por desgarrarse, el lenguaje tan condensado y saturado que se vuelve insensato, no ya más que «sonidos del bosque profético de Dodona»: el ritmo violenta la idea, se vuelve «como el dios del vino, loco, divino y sin ley». El poeta y el poema, ambos perecen en la más alta desmesura, en el derrame extremo de las fuerzas hacia lo infinito. El espíritu de Hölderlin perece, se disipa sin dejar huella en el poema, y el espíritu del poema, a su vez, se apaga en un crepúsculo caótico. Todo lo terreno, todo lo personal, todo lo formal es consumido en esta autodestrucción perfectísima: enteramente inesenciales, enteramente pura música órfica, sus últimas palabras vuelven flotando al éter natal.

Caída en lo infinito

Lo que es uno se quiebra, Empédocles,
así desciende festivo
el astro. Y ebrios
de su luz relucen los valles.

A los treinta años cruza Hölderlin el umbral del siglo; los últimos años, llenos de dolor, han consumado en él su obra más poderosa. La forma lírica está hallada, el ritmo heroico del gran canto está creado, la propia juventud está inmortalizada en la figura soñadora de Hiperión, la tragedia del espíritu en *La muerte de Empédocles*. Nunca había ascendido más alto ni había estado nunca más cerca del ocaso. Pues la ola que lo ha llevado con ímpetu poderoso muy por encima de la medida de la vida ya se encabrita hacia una caída que ha de destrozarlo. Y él mismo siente, con presentimiento profético, cercano el declive; él sabe:

Le arrastra contra su voluntad, de escollo en escollo, a él, el que no tiene timón, el maravilloso anhelo hacia el abismo.

Pues de nada sirve haber creado una obra tan elevada: solo incomprensión cosecha allí donde anhela amor, pues

hay una estirpe sombría a la que no le gusta oír de un semidiós, o cuando entre los hombres aparece algo celestial, informe, entre las olas, o que honra el rostro de lo Puro, del dios próximo y omnipresente.

Todavía, a los treinta años, es comensal gratuito en mesa ajena, dador de lecciones con la raída levita negra de candidato, todavía cuelga, como un peso, de la madre que envejece, de la abuela anciana, todavía, como en los años de muchacho, le tejen medias y proveen al desvalido de ropa interior y vestido. Con «diario esfuerzo» ha vuelto a intentar ahora en Homburgo, como antes en Jena, con los ahorros de unas monedas, mendigarse una existencia poética —¡la única que le conviene!— y merecer «la atención de mi patria alemana hasta el punto de que la gente pregunte por mi lugar de nacimiento y por mi madre». Pero nada se consuma, nada le hace avanzar: Schiller sigue admitiendo, con protección condescendiente, un poema en el almanaque y cerrándole el paso a los demás. Y este silencio del mundo va quebrando poco a poco su ánimo. Bien sabe él, en lo más hondo del alma, que «lo sagrado sigue siendo sagrado, aunque los hombres no lo respeten», pero cada vez es más difícil conservar la fe en el mundo cuando esta no encuentra comunicación. «Nuestro corazón no soporta el amor a la humanidad si no tiene hombres a quienes amar.» Su soledad, largo tiempo su soleada fortaleza, se cubre de invierno y se torna rígida como el hielo. «Callo y callo, y así se me va acumulando una carga… que ha de oscurecerme al menos irresistiblemente el sentido», gime, y otra vez, en una carta a Schiller: «Tirito y me quedo yerto en el invierno que me rodea. Tan de hierro es mi cielo, tan de piedra soy yo.» Pero nadie lleva calor a su soledad, «son tan pocos los que todavía tienen fe en mí», se lamenta resignado, y poco a poco hasta él mismo va perdiendo la fe en sí. Sin sentido le parece lo que había sido, desde la infancia, lo más sagrado, la misión primigenia de su vida; empieza a dudar de la poesía. Los amigos están lejos, la voz, la anhelada, la de la fama, calla.

Entretanto me parece a menudo mejor dormir, así, sin compañeros, esperar de tal modo y qué hacer entretanto y qué decir no sé, y ¿para qué poetas en tiempos de penuria?

Una vez más ha experimentado la impotencia del espíritu frente a la realidad de acero, una vez más dobla el hombro, fatigado y oprimido, bajo el yugo y se vende otra vez «a la vida marginal», ya

que le resulta imposible «vivir solo de escribir, si uno no quiere ser en ello harto servil». Solo una hora bienaventurada de otoño le es dado volver a ver la amada tierra natal, celebrar con los amigos, en Stuttgart, la «fiesta de otoño». Pero luego vuelve a tomar la raída levita de magíster y parte, como preceptor doméstico, hacia Suiza, a Hauptwyl, a la servidumbre del día.

El corazón profético de Hölderlin sabe con exactitud del declinar del sol, de su propio crepúsculo y del ocaso que se aproxima. Con melancolía se ha despedido de la juventud. —«Al fin, juventud, te consumes ya»— y el frescor del atardecer sopla escalofriante a través de su poema.

Poco he vivido. Mas ya respira fría mi tarde. Y silencioso, semejante a las sombras, estoy ya aquí; y ya sin canto, dormita el corazón estremecido en el pecho.

El ala está rota, y él, que solo vive verdaderamente en el vuelo, en el impulso poético, ya no encuentra su equilibrio. Ahora ha de pagar el no haberse «ocupado solo de la superficie del ser», sino haber «expuesto el alma entera, ya sea en el amor, ya sea en el trabajo, a la realidad destructora». Lo radiante, la aureola del genio, se ha retirado de su frente; se repliega angustiado dentro de sí mismo para ocultarse de los hombres, cuyo trato le resulta casi físicamente penoso. Cuanto más débil se vuelve en él la fuerza de mantenerse unido, con tanta más fuerza salta de sus nervios el demonio convulso. Poco a poco la sensibilidad de Hölderlin se vuelve morbosa, sus arrebatos anímicos se convierten en estallido corporal. Cualquier nimiedad puede irritarlo y quebrar la humildad afectada que se había puesto alrededor como una coraza protectora; por doquier cree el hipersensible y rechazado sufrir «ofensas, la opresión del desprecio». También el cuerpo reacciona con mayor agudeza, con desfallecimientos y estallidos, a cada cambio atmosférico: lo que originalmente no era más que una «sagrada insatisfacción» del espíritu se convierte en desazón neurasténica de todo el ser, crisis y catástrofe de los nervios. Sus gestos se vuelven cada vez más erráticos, sus estados de ánimo cada vez más saltarines, y ya el ojo,

antes tan claro, comienza a parpadear inquieto sobre las mejillas hundidas. Imparable, el incendio se propaga por todo su ser, el demonio gana cada vez más poder sobre su víctima, se convierte en «una inquietud aturdidora» que «se acumula en torno a su interior» —ahora lo persigue de un extremo a otro, del calor al frío, del éxtasis a la desesperación, del sentimiento plateado de Dios a la más negra melancolía, de país en país, de ciudad en ciudad. La irritación febril salta de los nervios al pensamiento: al final la inflamación alcanza también lo poético, la inestabilidad del hombre se hace cada vez más reconocible en la incoherencia del poeta, en la incapacidad de detenerse en un solo pensamiento y desarrollarlo lógicamente. También aquí lo persigue, como allá, de casa en casa, febril, de imagen en imagen, de idea en idea. Y este incendio demoníaco no se aplaca hasta que todo el interior de Hölderlin queda calcinado y no queda más que el armazón ennegrecido de su cuerpo.

Así pues, en la patología de Hölderlin no hay un colapso claramente marcado, ninguna línea nítida que separe lo mentalmente sano de lo mentalmente enfermo. Hölderlin se consume por dentro de un modo enteramente gradual; el poder demoníaco no devora su razón despierta de golpe, como un incendio forestal, sino como un fuego sofocado que va ardiendo por dentro. Solo una parte, precisamente la divina de su ser, la más ligada a lo poético, resiste como el amianto: su hondura poética sobrevive a la locura, la melodía a la lógica, el ritmo a la palabra: así, Hölderlin es quizá el único caso clínico en que la poesía perdura más que la razón y en que, en pleno estado de destrucción, surge algo absolutamente acabado —como a veces (rarísimas veces) también en la naturaleza un árbol alcanzado por el rayo y carbonizado hasta las raíces sigue floreciendo largo tiempo desde la rama más alta, la única intacta. El tránsito de Hölderlin hacia lo patológico es enteramente gradual, no como en Nietzsche el derrumbe repentino de un edificio ingente, alzado hasta los cielos del espíritu, sino más bien un desmoronarse, piedra a piedra, un aflojarse de los cimientos, un hundimiento paulatino hacia lo insondable, hacia lo inconsciente. Solo se

acentúan en su comportamiento exterior ciertas manifestaciones de inquietud, y estas crisis se vuelven cada vez más vehementes y se suceden en estallidos cada vez más cortos: mientras que en sus antiguos puestos podía permanecer meses, incluso años, ahora las descargas se aceleran. Si en Waltershausen y en Fráncfort aguantó aún años, en Hauptwyl y en Burdeos Hölderlin solo consigue sostenerse unas pocas semanas; su ineptitud para la vida se vuelve cada vez más desenfrenada y agresiva: de nuevo la vida lo arroja, como un naufragio, a la casa materna, su eterna orilla tras todas las travesías. Allí, en la desesperación última, el náufrago tiende la mano hacia el forjador de destinos de su juventud, escribe una vez más a Schiller. Pero Schiller ya no responde, lo deja caer, y como una piedra se despeña el abandonado hasta el fondo de su destino. Una vez más parte, el ineducable, hacia la lejanía, a educar niños, pero sin alegría, como un condenado a muerte, se despide por anticipado por última vez.

Y ahora un velo desciende sobre su vida: aquí la historia se convierte en mito y su destino en leyenda. Aún se sabe que atravesó Francia «en una hermosa primavera», y que pernoctó «en las temidas alturas nevadas de Auvernia, entre tormenta y yermo, en noche helada, con la pistola cargada junto a mí en el áspero lecho» (como él mismo escribe); se sabe que llegó a Burdeos, a casa de aquella familia del cónsul alemán, y que abandonó de pronto aquella casa. Pero luego la nube desciende y ensombrece su ocaso. ¿Fue él aquel forastero del que, décadas después, contaba una mujer en París que lo vio entrar en su parque y, con el más gozoso entusiasmo, sostener diálogo con las figuras de dioses, frías como el mármol? ¿Es verdad que, en el camino de regreso, una insolación le arrebató los sentidos y que «el fuego, el elemento poderoso, se apoderó de él», que así pues, como él mismo dijo de sí con el símbolo más sabedor, «Apolo lo hirió»? ¿Le quitaron de veras unos ladrones, en el camino, la ropa y el último dinero? A todas estas preguntas nunca habrá respuesta; una nube pende sobre su vuelta a casa, sobre su ocaso. Solo esto se sabe: que un día, en casa de Matthisson, en Stuttgart, entra alguien, «pálido como un cadáver,

demacrado, de mirada hueca y salvaje, cabello y barba largos, y vestido como un mendigo», y que, mientras Matthisson retrocede, receloso ante lo espectral, murmura con voz sorda su nombre: «Hölderlin». Ahora el naufragio se ha consumado. Una vez más los restos de su vida derivan de vuelta hasta la casa materna, pero los mástiles de la confianza, el timón de la razón, están rotos para siempre, y desde entonces el espíritu de Hölderlin vive en una noche que ya nunca se aclara y que solo a veces ilumina el misterioso relámpago órfico. En la conversación no siempre logra captar el sentido abierto; en la carta, la intención más simple se enreda en maraña barroca; su ser se cierra cada vez más al mundo. Capa tras capa se desmorona su ser despierto, la despersonalización se consuma, el grandioso inconsciente se convierte ahora por entero en portavoz de la palabra pítica, «boquilla de imperativos de ultratumba» en el sentido de Nietzsche, intérprete y decidor de cosas sublimes que el demonio le susurra y que su propio sentido, despierto, ya no conoce. Los hombres lo esquivan con cautela (pues a menudo estalla en él, como una fiera encadenada, la sobreexcitación de los nervios), o se burlan de él: solo Bettina, que como en el caso de Beethoven y de Goethe presentía atmosféricamente la presencia del genio, y Sinclair, el amigo fabulosamente magnífico, reconocen la presencia de un dios en el sopor casi animal de aquel «vendido al cautiverio celestial». «Cierto es para mí, con este Hölderlin», escribe la magnífica presintiente, «como si una fuerza divina lo hubiera anegado a modo de inundación, y en concreto el lenguaje, en caída rápida y desmesurada, anegando sus sentidos y ahogándolos en ella; y cuando las corrientes se hubieron retirado, los sentidos quedaban debilitados y extinguidos.» Nadie ha expresado su destino con más nobleza y más sabiduría, ni ha hecho a nadie más consciente, grandiosamente, en el alma, del eco de aquellas conversaciones demoníacas (perdidas para nosotros como las improvisaciones de Beethoven), que cuando ella se lo cuenta a la Günderode: «escucharlo era exactamente como si se comparase con el bramar del viento, pues él siempre se derrama en himnos que se interrumpen, como cuando el viento cambia de rumbo —entonces lo

invade algo como un saber más profundo, con lo cual a uno se le desvanece por completo la idea de que esté loco; y que lo que dice sobre los versos y sobre el lenguaje suena como si estuviera a punto de iluminar el secreto divino del lenguaje. Y luego todo vuelve a desvanecérsele en la oscuridad, y entonces se extenúa en la confusión y cree que no lo logrará». Todo su ser se pierde en la música: horas enteras permanece sentado (como Nietzsche en aquellos últimos días de Turín) al piano y pulsa acordes con las uñas repiqueteantes, en esfuerzo incesante, como si quisiera asir las melodías por encima de él, las infinitas, que le atraviesan bramando la cabeza dolorida, o recita, siempre al ritmo, palabras y cantos monologando para sí. El que al principio fue arrebatado por el poema, el bienaventurado entusiasta, se convierte ahora poco a poco en el arrastrado hacia abajo, el arrebatado por la corriente sonora: cantando, como aquellos indios del poema de Hiawatha de su hermano de destino Lenau, se precipita por la catarata bramante.

Aterrados en lo más hondo y, sin embargo, «tocados con reverencia por el prodigio incomprendido», la madre, los amigos, lo dejan por lo pronto en la casa de sus padres, en la casa burguesa. Pero el demonio estalla, cada vez más furioso, desde el enfermo: la extinción de la razón va acompañada de arrebatos de furia frenética, la llama, antes de apagarse del todo, aún restalla peligrosamente. Así que han de llevarlo a la clínica, luego a casa de amigos y, finalmente, a la casa de un buen maestro carpintero. Con los años el fuego salvaje se consume en él, el espasmo se afloja, Hölderlin vuelve a ser pueril y dulce como un niño, las tormentas de sus nervios se disipan en un pesado crepúsculo. Aún sabe recordar algunos detalles, pero se ha olvidado de sí mismo. Como a través de un velo de ensueño, su cuerpo desposeído de espíritu siente el suave beneficio de la naturaleza en primavera y respira dulcemente el aire aromado de los campos; durante cuarenta años late aún, en el armazón calcinado, el corazón solitario, pero solo una sombra de su ser vaga a través del tiempo como un fantasma. Hölderlin, el joven sagrado, hace tiempo que fue arrobado por los dioses hacia

las nubes, como Ifigenia en Áulide. Vive en otros campos con su vida intensificada.

Pero lo que, sobre las turbias aguas del tiempo, sigue flotando aún, inconsciente, durante cuarenta años, no es sino su cadáver espiritual, esa imagen espectral y desfigurada que, ignorante de sí misma, se llama a veces «el señor Bibliotecario» y a veces «Scardanelli».

Tinieblas de púrpura

Cierto,
también en la oscuridad brillan imágenes en flor.

Los grandes poemas órficos que el cegado en el espíritu compone en aquellos años de crepúsculo y de oscuridad, sus «Cantos nocturnos», se cuentan entre las creaciones más inauditas de la literatura universal, comparables, en su tiempo y en todos los tiempos, acaso solo a aquellos libros proféticos de William Blake, ese otro hijo del cielo y confidente de Dios, a quien sus contemporáneos llamaron igualmente «unfortunate lunatic», «whose personal inoffensiveness secures him from confinement». Aquí como allí, la creación es un plasmar mágico bajo dictado demoníaco; aquí como allí, un sentido pueril y confuso escucha, más allá del significado manifiesto de la palabra, el sonido primigenio órfico. La poesía (y en Blake también el dibujo) se convierte, en ese estado crepuscular del corazón, en pítica: así como la sacerdotisa, ebria de visiones inauditas sobre los vapores plasmadores de la sima délfica, balbucea entre espasmos convulsos las palabras de esa profundidad, así arroja aquí el demonio plasmador, desde un cráter apagado del espíritu, lava ardiente y roca centelleante. En estos poemas demoníacos de Hölderlin ya no habla el entendimiento terrenal, la lengua utilitaria, el habla de los hombres. El vidente ha sido colocado en una esfera apocalíptica:

Valle y ríos están abiertos de par en par en torno a montes proféticos, para que el hombre pueda otear hasta el Oriente y desde allí lo conmuevan las muchas metamorfosis. Mas del éter cae la

imagen fiel, y de él llueven sin cuento oráculos divinos, y resuena en la arboleda más recóndita.

El habla del sueño se ha convertido en anuncio melódico, en «resonar desde la arboleda más recóndita», en voz del más allá, en voluntad por encima de la voluntad propia: el poeta ya no es aquí quien habla y quien actúa, sino tan solo el mensajero inconsciente de las palabras primigenias. El demonio, la voluntad primigenia, ha arrebatado con violencia arrolladora al espíritu ya fatigado la palabra y la voluntad. El hombre despierto, el antiguo Friedrich Hölderlin, se ha ido, «ya no está presente»: el demonio se sirve de su figura inconsciente como de una máscara vacía.

Pues estos cantos nocturnos, estos fragmentos deshilvanados, videntes e improvisatorios, del semidemente, ya no proceden de la esfera del arte iluminada por luz terrenal, de lo conmensurable: son metal meteórico, henchidos de los poderes mágicos de su origen extraterreno. Todo poema verdadero constituye, por lo demás, como un tejido de entendimiento artístico inconsciente y consciente, en el que ora una trama, ora la otra, se entreteje con más fuerza: es del todo característico que en el curso normal del ser (por ejemplo en Goethe) se dé el fenómeno de que, en la edad de la madurez, la trama técnica, es decir la terrenal, prevalezca sobre la inspirativa, de que el arte, en su origen un presentimiento sapiente, se transforme en un sabio dominio del oficio. En el poema hölderliniano, en cambio, se refuerza cada vez más, por el contrario, la trama inspirativa, demoníaca, genialmente improvisadora, mientras que la urdimbre intelectual, hábil, planificadora, se rompe por completo. Los versos fluyen cruzándose unos sobre otros, siguiendo el rumor únicamente del sonido; todo dique, toda cesura, toda forma queda anegada por el torrente de la música. Pues el ritmo se ha vuelto ya soberano de sí mismo, la fuerza primigenia refluye hacia lo infinito. A veces se percibe todavía en Hölderlin, el arrebatado fuera de sí mismo, una suerte de resistencia contra esa fuerza superior; se advierte cómo se esfuerza por retener una sola ocurrencia poética, por desarrollarla intensificándola. Pero siempre la ola plasmadora le arrebata lo apenas formado, y él gime:

¡Ay, poco nos conocemos, pues un dios impera en nosotros!

Cada vez más pierde el impotente el timón de su poesía. «Como arroyos me arrastra el final de algo que se extiende como Asia», dice de la fuerza superior que lo arranca de sí mismo; es como si toda la fuerza de asir de su cerebro se hubiera paralizado, y los pensamientos caen sueltos en el vacío: siempre acaba en balbuceo trágico lo que se había alzado como un pathos espléndido y audazmente exaltado. El hilo del discurso se enmaraña, sin que principio y fin lleguen a encontrarse: a menudo, en un súbito desfallecimiento del pensamiento, se le escapa al fácilmente fatigable el pensamiento apenas comenzado. Con mano como temblorosa, manifiestamente torpe, pega entonces los desvalidos empalmes con un «es decir» insulso o un «pero es que», o pone, exhausto, fin prematuro a su discurso con un resignado «mucho habría que decir de ello».

Pero estos sonidos aparentemente balbucientes, a los que a menudo falta la coherencia externa del pensamiento, están ligados mágicamente por un sentido superior. Los detalles ya no puede el espíritu, «cubierto como de una hierba exuberante» por la maraña de la ocurrencia casual, remacharlos entre sí, pero Hölderlin alcanza en su vértigo rítmico, a menudo, una hondura del discurso como jamás se la dio la vigilia: «llueven oráculos divinos, y resuena en la arboleda más recóndita». Lo que su nuevo poema, su himno, pierde de claridad matutina, de pureza de contorno, en esa sublime confusión, se lo reemplaza la inspiración demoníaca con súbitos relámpagos del espíritu. Pues del todo tormentosas, del todo fulgurantes son a partir de ahora las iluminaciones poéticas de Hölderlin: duran solo un instante y brotan de improviso de la nube oscura y bramante de sus odas de amplio despliegue, pero iluminan un horizonte infinito. Y en este maravilloso caminar hacia lo sin camino sucede, justo antes del final, justo antes de la caída en el abismo, todavía el único milagro: en el más profundo laberinto del camino, Hölderlin palpa lo que en otro tiempo, conscientemente, con los sentidos despiertos, había buscado en vano: *el secreto griego*. Por todos los caminos de la infancia había buscado el mancebo su

Hélade, había enviado en vano a Hiperión a buscarla en todas las riberas del tiempo y del pasado. Había conjurado a Empédocles desde las sombras y escudriñado los libros de los sabios; el «estudio de los griegos» le había «servido de trato de amigos»; solo por eso se había vuelto tan extraño a su patria, a su tiempo, porque estaba eternamente de camino hacia esa Grecia de sueño: y él mismo, asombrado ante ese hechizo de sus sentidos, se había preguntado a menudo:

¿Qué es lo que a las viejas costas bienaventuradas me encadena, que las amo más aún que a mi patria? Pues, como vendido a un cautiverio celestial, allí estoy yo, donde anduvo Apolo.

Y he ahí que, en medio del caos de los sentidos, en la más profunda escisión del espíritu, le resplandece de pronto, ardiente, al encuentro, el secreto griego. Como Virgilio a Dante, así conduce Píndaro al gran extraviado hacia la última embriaguez del discurso himnico. En los cantos atronadores, en las traducciones caóticas como bloques, apiladas como rocas, de Píndaro y de Sófocles, la lengua de Hölderlin se eleva por encima de lo meramente helenístico, de la mera claridad apolínea de sus comienzos: enormes bloques de piedra micénica, de una mítica helenidad primigenia, se yerguen estas transposiciones del ritmo trágico en nuestro mundo lingüístico tibio, artificialmente recalentado. No es la palabra de un poeta, no es el sentido sobrio de un verso lo que se ha salvado aquí de una orilla de la lengua a la otra, sino el núcleo ardiente de la pasión plasmadora, encendido una vez más con fuerza primigenia. Así como en el orden orgánico los cegados oyen con mayor claridad, como más despiertos, y así como un sentido extinguido hace a los demás más sensibles, más receptivos, así el espíritu del artista Hölderlin, desde que se le cerró la luz clara del entendimiento sobrio, está infinitamente más abierto a las violencias rítmicas de la profundidad: con audacia desenfrenada comprime la lengua hasta que la sangre melódica le brota por todos los poros, quiebra los huesos de la construcción sintáctica para que se vuelvan más flexibles, y templa de nuevo, con el golpe resonante del ritmo, su tensión sonora. Como Miguel Ángel en sus bloques a medio plasmar,

así es Hölderlin en sus fragmentos caóticos más perfecto que la perfección misma, que siempre es un final: en ellos se hace sonoro y gran canto el caos, la fuerza primigenia, y ya no una sola voz poética individual.

Así, espléndido, entre tinieblas de púrpura, se hunde el espíritu de Hölderlin en la noche. Como su genio, el soñador, así también su demonio, el melancólico-salvaje, es de figura divina. Cuando en otras figuras poéticas irrumpe lo demoníaco, la llama suele quedar enturbiada y oscurecida por el aguardiente del alcohol (Grabbe, Günther, Verlaine, Marlowe) o mezclada con el incienso humeante del autoaturdimiento (Byron, Lenau): pero la embriaguez de Hölderlin es pura, y su tránsito, por ello, no es ocaso, sino heroico reflujo hacia lo infinito. La lengua de Hölderlin perece en el ritmo, su espíritu en una gran visión: se disuelve en su elemento propio y más originario. Hasta su hundimiento es música, su perecer es canto: igual que Euforión, símbolo de la poesía en el *Fausto*, el hijo trágico del espíritu alemán y del griego, solo lo destructible, lo corpóreo de su ser, se precipita hacia la oscuridad del aniquilamiento. Pero la lira se eleva, plateada, y asciende hacia las estrellas.

Scardanelli

Pero él está lejos, ya no está presente,
erró él entonces, pues harto buenos son
los genios: coloquio celestial es ahora el suyo.

Durante cuarenta años, el Hölderlin terrenal es arrastrado por la nube de la locura; lo que entretanto de él permanece en la tierra es su pobre y envejecida sombra, Scardanelli: pues así, y solo así, firma su mano torpe al pie de las hojas confusas cubiertas de versos. Él se ha olvidado de sí mismo, y el mundo se ha olvidado de él.

En casa ajena, con el honrado maestro carpintero, vive este Scardanelli hasta bien entrado el nuevo siglo. Impasible, el tiempo pasa rozando su cabeza crepuscular, y al fin, con su pálido roce, blanquea el cabello que otrora ondeaba rubio. Fuera, el mundo se forja entre derrumbes y mudanzas: Napoleón irrumpe en Alemania y vuelve a ser expulsado, desde Rusia lo persiguen hasta Elba y Santa Elena, allí vive todavía diez años como un Prometeo encadenado, muere y se convierte en leyenda —el solitario de Tubinga no lo sabe, él que en otro tiempo había cantado al «héroe de Arcole». Schiller, el señor de su juventud, es descendido de noche a la fosa por artesanos; sus huesos se pudren año tras año, luego la tumba se abre, Goethe sostiene meditabundo entre las manos la calavera del amigo amado, pero el «cautivo celestial» ya no entiende la palabra muerte. Luego se marcha también él: el sabio de ochenta y tres años de Weimar entra en la muerte tras Beethoven y Kleist y Novalis y Schubert; e incluso Waiblinger mismo, que de estudiante visitaba a menudo a Scardanelli en su celda, es puesto en el ataúd, mientras

aquel sigue todavía llevando «su vida de serpiente». Surge una nueva generación; los hijos perdidos de Hölderlin, Hiperión y Empédocles, caminan al fin, amados y reconocidos, por tierra alemana —pero ningún eco, ninguna noticia de ello penetra en la tumba espiritual del hombre de Tubinga. Está por entero más allá de todo tiempo, sumergido del todo en lo eterno, ahogado en ritmo y en melodía.

A veces llega un forastero, un curioso, a ver al legendario desaparecido. Junto a la vieja torre de la ciudad de Tubinga se adosa una casita pequeña, y arriba, en el mirador, que tiene ventana enrejada pero vista libre sobre el paisaje, está el angosto aposento de Scardanelli. Los honrados carpinteros conducen al visitante escaleras arriba, hasta una puertecita: tras ella se oye hablar, pero dentro no hay nadie más que el enfermo, que tararea sin cesar para sí en un lenguaje elevado. Como una salmodia corre suelto de su boca este confuso borbotón de palabras sin forma ni sentido. A veces el confuso se sienta también al piano y toca horas enteras; pero ya no halla ninguna secuencia, no surge plenitud de sonidos, sino una armonización muerta, una repetición tenaz y fanática de la misma pobre melodía breve (y las uñas crecidas sin cuidado repiquetean fantasmales sobre las teclas desafinadas). Pero siempre es un sonar, un ritmo, aquello en lo que mora el desterrado del espíritu: como en el arpa eólica el viento sonoro a través de la caña cortada y ahuecada, así atraviesa aquí el cerebro carbonizado todavía el eterno son del elemento.

Por fin, movido por un leve horror, el que escucha llama a la puerta: un «¡Adelante!» sordo, sobresaltado y verdaderamente asustado responde. Una figura escuálida, un escribiente salido de E.T.A. Hoffmann, se yergue en medio del pequeño aposento; su figura frágil, apenas encorvada por la edad, aunque el cabello, ya blanco y ralo, le cae sobre la frente de bello trazo curvo. Cincuenta años de sufrimiento y soledad no han logrado destruir del todo la nobleza del antiguo mancebo; la línea aún recorta pura, solo afilada por el filo del tiempo, la silueta desde las sienes delicadamente abovedadas hasta la boca áspera y el mentón apretado. A veces los

nervios se desgarran con un tirón repentino a través del rostro atormentado: entonces la descarga eléctrica recorre todo el cuerpo con un espasmo hasta las puntas óseas de los dedos. Pero el ojo, otrora tan soñador, permanece mientras tanto espantosamente inmóvil: horriblemente mudo y sin mirada, como el de un ciego, descansa su pupila, opaca, bajo los párpados. Y sin embargo, en alguna parte arden y titilan todavía saber y vida en esta sombra fantasmal: ya se inclina servil y exageradamente, con innumerables reverencias y saludos, como ante una visita de inconmensurable rango, el pobre Scardanelli. Un torrente de fórmulas devotas —«¡Vuestra Alteza! ¡Vuestra Santidad! ¡Vuestra Eminencia! ¡Vuestra Majestad!»— brota agitado, gorgoteante, de sus labios diligentes, y con una cortesía abrumadora conduce al huésped hasta la silla que respetuosamente le acerca. Apenas llega a entablarse una conversación real, pues el hombre distraído y confuso no logra retener un pensamiento ni desarrollarlo lógicamente; cuanto más se esfuerza, espasmódico, por ordenar las ideas, tanto más se le enmarañan las palabras en un sordo borbotón de sonidos balbucientes que ya no pertenecen a la lengua alemana, sino que son formaciones sonoras barrocas y fantásticas. Algunas preguntas aisladas todavía las comprende con esfuerzo, todavía alborea en el cerebro oscurecido una sombra de claridad cuando se nombra a Schiller o se invoca alguna otra figura del pasado. Pero si un imprudente pronuncia el nombre de Hölderlin, Scardanelli se pone furioso y estalla. Poco a poco, en la conversación prolongada, el enfermo se vuelve inquieto y nervioso, porque el esfuerzo de pensar y el tormento de concentrarse resultan demasiado grandes para su cerebro fatigado: así lo deja el visitante, sacudido por las reverencias y las genuflexiones, tras ser acompañado hasta la puerta.

Pero, cosa extraña: en este hombre sumido por completo en la noche de la razón, al que ya no se puede dejar salir al aire libre (porque la élite espiritual de Alemania, los señores estudiantes, se burlan del desdichado y lo empujan, entre chanzas de cervecería, a estallidos rabiosos), en esta ceniza calcinada de un espíritu derrumbado queda una chispa todavía ardiente hasta el último día:

la poesía. Solo ella sobrevive, harto simbólicamente, al ocaso espiritual. Scardanelli hace poesía como acaso la hiciera el niño Hölderlin. Durante horas llena pliegos enteros de versos y de una prosa fantástica —Mörike, que los dilapidó sin cuidado, cuenta que le llevaban estos manuscritos «en cestos de colada»—; y cuando un visitante le pide una hoja de recuerdo, se sienta sin vacilar y escribe con mano segura (también la escritura permanece intacta ante la destrucción), tal como se le pide, versos sobre las estaciones del año, o sobre Grecia, o sobre algo «espiritual», como por ejemplo este:

Tal como el día resplandece claro en torno a los hombres y une, con la luz que brota de las alturas, las apariencias crepusculares, así es el saber que hondamente alcanza la espiritualidad.

Debajo escribe luego una fecha abstrusa (en lo real la razón lo abandona al instante) y «con sumisión, Scardanelli».

Estos poemas de la locura ya extinta, estos versos de Scardanelli, son ahora del todo distintos de aquellos del crepúsculo espiritual, de las tinieblas de púrpura, de las odas henchidas de los «Cantos nocturnos»: en ellos se cumple una misteriosa regresión hacia los comienzos. Ninguno de ellos es de ritmo libre como aquellos himnos en el umbral de la oscuridad; todos son de aliento breve, a diferencia de aquellas anchas corrientes bramantes. Es como si el hombre fácilmente fatigable y vacilante de espíritu temiera precipitarse, en oda libre, hacia la catarata arrebatada del ritmo; así se aferra a la rima como a una muleta. Ninguno de estos poemas es razonable en el sentido de la claridad, y ninguno del todo carente de sentido; ya no son forma, sino solo forma sonora, un eco lírico de algo vago del significado que él ya no logra retener lógicamente. Pero, con todo, estos poemas de locura de Scardanelli siguen siendo poemas, mientras que los de otros enfermos mentales, como los de Lenau en el manicomio de Winnenthal, se tambalean del todo vacíos tras la mera rima sonora («Los suabos, trotan, trotan, trotan»). Todavía se abovedan, nebulosas y opacas, comparaciones; todavía el

estado del alma se hace verdad, conmovedor, a menudo en un grito, como en aquella incomparable cuarteta:

He gozado lo agradable de este mundo. ¡Los goces de la juventud, cuán lejos, cuán lejos han quedado! Abril y mayo y junio están lejanos; ya no soy nada, ya no vivo a gusto.

Estos son versos no tanto de un loco cuanto de un poeta-niño, de un gran poeta convertido espiritualmente por entero en niño; tienen lo ingenuo y lo desenvuelto de la visión infantil, pero nunca algo abrupto y monstruoso, una desmesura bufonesca. Como en la cartilla, imagen se enlaza con imagen, y con la ingenuidad del pareado popular rima el verso pronunciado en tono elevado. ¿Puede un niño, uno de siete años, ver un paisaje más puro y más sencillo que Scardanelli cuando compone:

Oh, ante esta imagen suave, donde los árboles verdes se alzan, como ante el cartel de una taberna, apenas puedo pasar de largo. Pues el sosiego en los días quietos me parece decididamente excelente. Esto no debes preguntármelo en absoluto, si he de responderte.

Sin reflexión, movidas tan solo por el viento casual del sentimiento, es decir, del todo improvisatorias, flotan las imágenes musicalmente, surgen y pasan, juego de un niño feliz que nada sabe de lo real salvo los colores y los sonidos, lo sueltamente enlazado de las formas. Como un reloj cuyas manecillas están rotas y en cuyo interior el mecanismo sigue haciendo tictac sin sentido, así compone Scardanelli-Hölderlin hacia el vacío de un mundo extinguido: respirar es para él hacer poesía. En él el ritmo sobrevive al entendimiento, la poesía a la vida: así se cumple, en una espantosa y trágica desfiguración, el deseo más hondo de su vida: convertirse por entero en poesía, disolverse sin resto, con toda su existencia, en lo poético. El hombre en él muere antes que el poeta, la razón antes que la melodía; y muerte y vida juntas le plasman, escultóricamente, como destino, lo que en otro tiempo su deseo profético había anunciado como el verdadero fin de los verdaderos poetas: «Consumidos en llamas, expiar la llama que no supimos domeñar».

Heinrich von Kleist

El acosado

El roble marchito se yergue en la tormenta,
mas ella derriba con estrépito al sano,
porque puede asir su copa.

Pentesilea

Sin duda soy para ti un enigma.
Pues consuélate: Dios lo es para mí.

La familia Schroffenstein

No hay punto cardinal de Alemania hacia el cual él, el inquieto, no haya viajado; no hay ciudad en la que él, el eternamente sin hogar, no haya morado. Casi siempre está de camino. De Berlín corre en la traqueteante diligencia hacia Dresde, hacia los Montes Metálicos, hacia Bayreuth, hacia Chemnitz; de pronto algo lo empuja hacia Wurzburgo, luego atraviesa, en plena guerra napoleónica, hasta París. Quiere quedarse allí un año, pero a las pocas semanas huye a Suiza, cambia Berna por Thun, y de nuevo Basilea por Berna, cae de improviso, como una piedra lanzada, en la casa silenciosa de Wieland en Oßmannstedt. Y de la noche a la mañana algo vuelve a arrastrarlo lejos: de nuevo corre sobre radios ardientes por Milán y los lagos italianos hasta París, se precipita sin sentido hacia Boulogne, en medio de un ejército extranjero, y despierta de pronto, gravemente enfermo, en Maguncia. Y de nuevo lo arroja hacia Berlín, hacia Potsdam: durante un año lo clava a él, el inconstante, un puesto tan anhelado en Königsberg; luego rompe de nuevo las amarras, quiere atravesar, en pleno avance de los franceses, hasta

Dresde, pero es arrastrado como presunto espía hasta Châlons. Apenas liberado, revolotea en zigzag por las ciudades, se lanza desde Dresde, en plena guerra austríaca, hacia Viena, es detenido durante la batalla de Aspern y se salva huyendo a Praga. A veces desaparece durante meses como un río subterráneo y reaparece mil millas más allá: hasta que por fin la gravedad devuelve al acosado a Berlín. Un par de veces se agita todavía de aquí para allá con el ala rota, palpa una última vez el camino hacia Fráncfort, junto a su hermana, junto a los parientes, para encontrar una espesura donde ocultarse del terrible cazador que le va a la zaga. Pero no encuentra reposo. Así sube por última vez al coche de viaje —su verdadera, su única casa en todos esos treinta y cuatro años— y sale hacia el Wannsee, donde se descerraja un tiro en la cabeza. Su tumba está junto a un camino rural.

¿Qué empuja a Kleist en estos viajes? O más bien: ¿qué lo empuja a él? Aquí no sirve de nada la filología: sus viajes son, en el fondo, casi todos completamente absurdos; no tienen finalidad y apenas siquiera metas determinadas. No se dejan explicar objetivamente. Lo que la investigación bienintencionada llama motivos no son la mayoría de las veces sino pretextos, máscaras artificiales delante del rostro del demonio. Para el hombre sensato, este impulso ahasvérico permanece eternamente enigmático: no es casualidad, por eso, que sea detenido tres veces como espía. En Boulogne, Napoleón se prepara para el desembarco en Inglaterra: de pronto, el oficial prusiano, apenas licenciado, se tambalea como un sonámbulo entre las tropas. Un milagro lo salva de ser fusilado. Los franceses marchan hacia Berlín: él pasea con calma entre las compañías, hasta que lo detienen y lo internan. En Aspern los austríacos libran la batalla decisiva: a través del campo de batalla vaga el sonámbulo del espíritu, sin otra cosa a modo de legitimación en el bolsillo que unos cuantos poemas patrióticos. Semejante conducta despreocupada es lógicamente inexplicable: aquí impera una coacción todopoderosa, impera una espantosa inquietud en un alma que se atormenta a sí misma. Se ha hablado de misiones secretas que le habrían sido confiadas, para explicar sus viajes: eso puede valer para uno u otro

caso, pero no para la fuga eterna de su existencia. En verdad, Kleist no tiene meta alguna en ninguno de sus viajes.

No tiene meta, no vuela como una flecha hacia una ciudad, un país, un propósito: se limita a dispararse desde el arco sobretensado, lejos de sí mismo. Quiere huir de sí, atropellar violentamente algo dentro de sí; cambia (como dice Lenau —tan íntimamente emparentado con él— de modo semejante en su poema del «enfermo del alma») de ciudades como el febril cambia de almohada. En todas partes espera frescor, espera curación: pero a quien el demonio empuja no le arde hogar ni le crece techo. Así se precipita Rimbaud a lo largo de los países, así cambia Nietzsche de lugar en lugar y Beethoven de vivienda en vivienda, así arroja a Lenau de continente en continente: todos ellos llevan dentro de sí el látigo, el terrible, de la inquietud vital, la trágica inconstancia del ser. Todos son arrastrados por un poder desconocido, condenados a no escapar jamás de él: pues quien los empuja circula febril en su sangre, habita imperioso en su propia frente. Tienen que aniquilarse a sí mismos para aniquilar al enemigo que llevan dentro, a su señor y demonio.

Kleist sabe hacia dónde lo empuja: lo sabe desde el principio, hacia el abismo. Solo que no siempre sabe si huye del abismo o corre a su encuentro. A veces (Homburg lo delata ante la tumba abierta) sus manos parecen aferrarse crispadas a la vida, hundirse por completo en el último terrón de tierra que debe sostenerlo a él, al que se precipita. Entonces busca sostén contra el tirón inmenso hacia la profundidad, busca encadenarse a su hermana, a mujeres, a amigos, para que lo retengan. Y a veces, en cambio, casi se desborda de un anhelo ávido por el fin, por aquel último descenso a la última profundidad. Siempre sabe del abismo, pero no sabe si está delante de él o detrás, si es la vida o la muerte. El abismo de Kleist está dentro; por eso no puede huir de él. Lo lleva consigo como su sombra.

Así corre por los países como una de aquellas antorchas vivientes, como los mártires cristianos a quienes Nerón hacía vestir de estopa

y luego prender fuego, y que después, envueltos por completo en llamas, corrían y corrían sin saber hacia dónde. Tampoco Kleist vio jamás los mojones de las carreteras: apenas si alzaba realmente los ojos en todas las ciudades por las que pasó. Toda su vida es una única huida ante el abismo, una única carrera hacia la profundidad, una caza espantosamente atormentada, con los pulmones jadeantes y el corazón oprimido. De ahí aquel grito de júbilo, magnífico y terrible a la vez, cuando por fin, cansado del tormento, se arroja voluntariamente a la profundidad.

La vida de Kleist no es vida, sino únicamente una carrera de caza hacia el fin, una caza descomunal con su embriaguez animal de sangre y sensualidad, de crueldad y horror, envuelta en el rumor de todas las fanfarrias de la excitación y en el halalí del deseo que husmea. Toda una jauría de desdicha le va a la zaga: como un ciervo acosado se arroja a la espesura, agarra a veces, con un brusco giro de la voluntad, a uno de los sabuesos del destino, derriba a su presa —tres, cuatro, cinco obras ardientes de sangre, arrebatadas por el ímpetu de la pasión— y sigue cazando, sangrante, monte adentro. Y cuando ya creen atraparlo, los ardientes mastines del destino, él se yergue con su última fuerza, magnífico, y se precipita —antes de convertirse en presa de lo vulgar— con un salto sublime en el abismo.

Retrato del hombre sin retrato

No sé qué decirte sobre mí,
sobre este inefable *hombre*.

De una carta

No tenemos, por así decirlo, ningún retrato de él. La miniatura, sumamente torpe, y el segundo retrato, igualmente de muy escaso valor, muestran un rostro de muchacho, vulgar y redondo, para un hombre ya adulto, un joven alemán cualquiera de mirada negra e interrogante. Nada delata en él al poeta, ni siquiera a un hombre de espíritu; ningún rasgo despierta la curiosidad, la pregunta por el alma bajo este rostro frío: se pasa de largo, sin sospechar nada, ajeno, insatisfecho, sin curiosidad. Lo interior de Kleist estaba asentado demasiado hondo bajo la piel. Su secreto no se podía dibujar ni pintar a partir de su rostro.

Tampoco está contado. Todos los testimonios de sus contemporáneos sobre su ser, incluso los de sus amigos, son escasos y todos ellos poco sensoriales. Solo se percibe una cosa coincidente en todos: que era discreto, oculto, de una llamativa falta de vistosidad tanto en su ser como en su rostro. No tenía nada que obligara a los hombres de su entorno a fijarse en él; no incitaba al pintor a dibujarlo; no seducía a los poetas a dar cuenta de él. Debió de haber en él algo silencioso, inadvertible, curiosamente inacentuado, algo que no pugnaba por salir al exterior, una impenetrabilidad sin igual. Cientos hablaron con él sin sospechar que era poeta; amigos y compañeros lo trataron año tras año sin hacer,

ni una sola vez, mención por escrito, en carta alguna, del encuentro: de los treinta y cuatro años de su vida no se reúne ni una docena de relatos anecdóticos. Recuérdese, para sentir mejor el carácter fantasmal del paso de Kleist por su generación, el relato de Wieland al describir la llegada de Goethe a Weimar, la estela de fuego de su existencia, que deslumbra los ojos de cualquiera a quien alumbra, aunque solo sea de lejos; piénsese en el hechizo que Byron y Shelley, que Jean Paul y Victor Hugo irradian sobre su época y que se delata mil veces en la palabra, en la carta, en el poema. Nadie llega siquiera a coger la pluma para dejar constancia de un encuentro con Kleist; las tres líneas de Clemens Brentano son todavía el retrato más nítido, más sensorial que poseemos por escrito: «un hombre de treinta y dos años, rechoncho, de cabeza redonda y roma, curtida por la vida, de humor variable, bueno como un niño, pobre y firme». Incluso ella, esta descripción tan sobria, dibuja más aún el carácter que la imagen. Todos pasaron de largo junto a su ser, ninguno lo miró a los ojos. A quien se le aparece, se le aparece siempre solo desde dentro.

Esto se debía a que su caparazón era demasiado duro (y esto es ya, in nuce, la tragedia de su existencia). Lo mantenía todo encerrado dentro de sí mismo. Sus pasiones no le llegaban a estremecer hasta los ojos. Sus arrebatos se quebraban bajo el labio antes de la primera palabra. Hablaba poco, tal vez por vergüenza, porque su lengua era torpe y tartamudeante, probablemente también por una falta de libertad del sentimiento, por una violenta clausura de sí mismo.

Él mismo confesó de manera conmovedora, en una carta, esta incapacidad para el habla, este sello ardiente sobre sus labios. «Falta», escribe, «un medio de comunicación. Incluso el único que poseemos, el lenguaje, no sirve para ello: no puede pintar el alma, y lo que nos da son solo fragmentos desgarrados. Por eso siento siempre algo como un horror cuando tengo que descubrirle a alguien mi interior más profundo». Así permaneció mudo, no por torpeza ni pereza, sino por un pudor de sentimiento sobrehumano; y ese silencio, ese silencio sordo, cavilante, opresivo, con el que se

sentaba durante horas entre los demás, fue lo único que llamaba la atención de la gente en él, y además una cierta ausencia de espíritu, un enturbiarse en pleno día claro. A menudo interrumpía de pronto el discurso y se quedaba mirando fijamente ante sí (siempre hacia el interior del abismo invisible, en lo hondo), y Wieland cuenta que «en la mesa murmuraba muy a menudo entre dientes consigo mismo, y tenía entonces el aire de un hombre que se cree solo, o que tiene el pensamiento en otro lugar o ocupado con un objeto completamente distinto». No sabía charlar ni mostrarse desenvuelto; le faltaba de tal modo todo lo convencional y lo afable, que unos presentían con incomodidad «algo tenebroso y extraño» en aquel huésped pétreo, mientras a otros los irritaba su acritud, su cinismo, su violenta sobreverdad (cuando alguna vez, exasperado por su propio silencio, prorrumpía violentamente fuera de sí). No soplaba en torno a su ser ningún aire suave de conversación, ninguna simpatía acogedora irradiaba de su rostro ni de su palabra. Quien mejor lo comprendió, Rahel, lo dijo mejor que nadie: «a su alrededor todo era severidad». También ella, tan dada por lo demás a describir y narrar, lo muestra solo desde dentro, solo la atmósfera de su ser, no la imagen plástica de su ser. Así sigue siendo para nosotros el hombre invisible, el hombre «inefable».

La mayoría de quienes lo encontraron no repararon en él, o pasaban de largo a su lado con una sensación de espanto y de embarazo. Quienes lo conocían lo amaban, y quienes lo amaban lo amaban con pasión: pero también a ellos les rozaba, fríamente, en su presencia, un secreto temor por el alma, que les trababa el corazón y la mano. A quien el hombre cerrado se abría, le mostraba toda su profundidad. Pero cada uno sentía enseguida que esa profundidad era un abismo. Nadie se sentía a gusto cerca de él, y sin embargo atraía mágicamente a los más cercanos. Ninguno de los que lo conocieron lo abandonaba del todo, y sin embargo ninguno resistía a su lado: la presión de su atmósfera, el sobrecalentamiento de su pasión, la exageración de sus exigencias (¡a casi todos les exige una muerte compartida!) eran demasiado poderosas para que un segundo las soportara. Todos querían estar cerca de él, todos

retrocedían ante su demonio; todos sentían que solo los separaba de él un palmo de muerte y de ocaso. Como Pfuel no lo encuentra una noche en casa, en París, se precipita al depósito de cadáveres a buscarlo entre los suicidas. Como Marie von Kleist no tiene noticias de él durante una semana, envía urgentemente a su hijo: que lo busque y evite algo espantoso. Quienes no lo conocían lo tenían por indiferente y frío. Quienes lo conocen se estremecen y se asustan ante el fuego sombrío que lo consume. Así nadie puede tocarlo ni sostenerlo: para unos es demasiado frío, para otros demasiado ardiente. Solo el demonio le permanece fiel.

Él mismo sabe que «es peligroso tratar conmigo», como dice una vez. Por eso tampoco acusa a nadie que se haya alejado de él; quien estuvo cerca de él se quemó en su fuego. A Wilhelmine von Zenge, su prometida, le turbó la juventud con la intransigencia de sus exigencias morales; a Ulrike, la hermana predilecta, le consumió la fortuna viviendo a su costa; a Marie von Kleist, la amiga del corazón, la deja vacía y sola; a Henriette Vogel la arrastra consigo a la muerte. Conoce el peligro de su demonio, el terrible efecto a distancia de su interior: así se retira cada vez más, cada vez más espasmódicamente, hacia sí mismo, y se hace todavía más solitario de lo que la naturaleza lo había creado. Días enteros pasa, en sus últimos años, con la pipa en la cama, escribiendo y componiendo; solo raras veces sale, y entonces casi siempre «a tabernas y cafés». Su incapacidad para comunicarse se vuelve cada vez más vehemente, cada vez se pierde más para los hombres; cuando en el año 1809 desaparece durante unos meses, sus amigos anotan con indiferencia su muerte. No hace falta a nadie, y si no hubiera terminado su vida de un modo tan melodramático, nadie habría notado su ausencia: tan mudo, tan ajeno, tan impenetrable se había vuelto para el mundo.

No tenemos ninguna imagen de él, ninguna imagen de su ser exterior, y apenas una de su interior, salvo la escritura especular de su obra, de sus cartas expansivas. Hubo, sin embargo, una única imagen del hombre sin retrato, una imagen maravillosa que conmovió a los pocos que la leyeron, una confesión en el espíritu de

Rousseau, una «historia de mi alma» que redactó poco antes de morir. Pero no la conocemos: quemó el manuscrito, o los indiferentes guardianes de su legado lo malgastaron sin cuidado, igual que su novela y alguna otra obra. Así vuelve a hundirse su rostro en la oscuridad en la que había proyectado sombra durante treinta y cuatro años. No tenemos ninguna imagen de él; solo conocemos a su sombrío acompañante: el demonio.

Patología del sentimiento

Maldito el corazón que no
puede moderarse.

Pentesilea

Los médicos que, llegados presurosos de Berlín, examinan el cadáver aún tibio del suicida encuentran el cuerpo sano y vigoroso. En ningún órgano se advierte achaque alguno, y en ninguna parte se reconoce otra sentencia de muerte que la violenta: la bala que el desesperado se disparó en el cráneo con mano certera. Pero para disfrazar el dictamen con alguna palabra erudita, escriben en el acta que el «p.p. Kleist» había sido un «sanguino-cholericus in summo gradu» y que cabía deducir «un estado de ánimo morboso». Se ve: palabras de circunstancias, un dictamen a posteriori sin testimonio ni prueba. Solo los datos previos de su acta nos resultan psicológicamente esenciales, a saber: que Kleist era corporalmente sano y vital, que sus órganos estaban del todo intactos. Tampoco lo contradicen los demás testimonios de su biografía, que hablan con frecuencia de misteriosos colapsos nerviosos, de la pesadez de su digestión, de padecimientos diversos. Las enfermedades de Kleist fueron —por usar un término del psicoanálisis— probablemente más huida hacia la enfermedad que achaque propiamente dicho, vehementes necesidades de reposo del cuerpo tras las extáticas sobretensiones del alma. Sus antepasados prusianos le habían legado una física sólida, casi demasiado dura: su fatalidad no anidaba en la carne, no palpitaba en la sangre, sino que bullía y fermentaba invisible en su alma.

Pero tampoco era en realidad un enfermo del alma, una naturaleza hipocondríaca, misantrópicamente sombría (aunque Goethe dice una vez con desdén que «su hipocondría era ya excesiva»). Kleist no estaba tarado, no estaba loco, a lo sumo sobretenso, si queremos pronunciar bien la palabra en el sentido más sensible y más literal de su origen (y no en el desdeñoso, como lo maneja el engolado poeta de bachillerato Theodor Körner al recibir la noticia de su muerte voluntaria, hablando del «ser sobretenso del prusiano»). Kleist estaba sobretenso en el sentido de: tensado en exceso; sus contrarios lo desgarraban continuamente y él temblaba sin cesar bajo esa tensión que, cuando el genio la rozaba, vibraba y sonaba como una cuerda. Tenía demasiada pasión, una pasión del sentimiento desmesurada, desenfrenada, disoluta, exagerada, que empujaba sin cesar hacia el exceso y que sin embargo nunca podía romper en palabra ni en acto, porque una moralidad igualmente hinchada y exagerada, un sentido del deber kantiano, sobrekantiano, con imperativos violentos, rechazaba y cerraba el paso a la pasión. Era apasionado hasta el vicio junto a un sentido de la limpieza casi enfermizo; quería ser siempre veraz y tenía que callarse siempre. De ahí ese estado de tensión y represión constantes, ese tormento insoportable de un impulso anímico ascendente ante labios apretados. Tenía demasiada sangre para demasiado cerebro, demasiado temperamento para demasiada disciplina, demasiada avidez para demasiado ethos, y era tan exagerado en el sentimiento como sobreveraz en el espíritu. Así se fue tensando el conflicto, cada vez con más violencia, a lo largo de toda su vida; poco a poco la presión tenía que desembocar en explosión si no se abría alguna válvula. Y Kleist —esta fue, en el fondo, su fatalidad— no tenía válvula ni desagüe: en la palabra no se entregaba, nada de sus tensiones se descargaba en conversaciones, en juegos, en pequeñas aventuras eróticas, ni se diluía en alcohol y opio. Solo en los sueños —en sus obras— se desataban con voluptuosidad sus fantasías desenfrenadas, sus instintos sobrecalentados (y a menudo oscuros); cuando estaba despierto los agachaba con mano de bronce, sin llegar nunca a matarlos del todo. Con un ápice de laxitud, de indiferencia, de

candor juvenil, de despreocupación, sus pasiones habrían perdido el mal talante de las fieras enjauladas; pero él, el más disoluto, el más voluptuoso en el sentimiento, era un fanático de la disciplina, ejercía sobre sí mismo un drill prusiano y vivía en constante pugna consigo. Su interior era como una jaula subterránea de apetitos agazapados pero no domados, que él rechazaba sin cesar con el hierro al rojo de una voluntad templada. Pero las bestias hambrientas siempre volvían a saltar dentro de él. Y al final lo despedazaron.

Este malentendido entre el ser verdadero y el ser querido por sí mismo, esta constante sobretensión entre el instinto y el contrainstinto, transformó su tormento en destino. Sus dos mitades no encajaban y se rozaban sin cesar hasta sangrar: era un hombre ruso, un desmesurado, sediento de desbordamiento, y a la vez ceñido en la casaca de un hidalgo de la Marca; tenía grandes apetitos y, al mismo tiempo, la estricta conciencia imperativa de que no debía ceder a ellos. Su intelecto pedía idealidad, pero no la exigía del mundo, como Hölderlin —otro trágico del espíritu—: Kleist no postulaba el ethos para los demás, sino únicamente para sí mismo. Y como en todo, también exageraba —el más terrible exagerador de todo sentimiento, de todo pensamiento— estas exigencias de la moralidad: incluso la norma más rígida se la calentaba al rojo hasta la pasión. Que ninguno de sus amigos, de las mujeres, de los hombres le bastara no lo habría destruido. Pero que él mismo no estuviera a su propia altura, que no pudiera darse forma, por ardiente que fuera, eso aniquilaba una y otra vez su orgullo. Se sienta continuamente en juicio sobre sí mismo, un juez duro —«a su alrededor todo era severidad», como decía Rahel, y con más severidad aún dentro de sí. Cuando miraba dentro de sí —y Kleist tuvo el valor de ver la verdad y de ver hasta el último fondo—, sentía horror, como quien contempla a la Medusa. Era del todo distinto de lo que quería ser: y nadie quiso nunca más de sí mismo; apenas ha habido jamás un hombre que se planteara pretensiones morales más altas —con tan escasa capacidad de cumplir un ideal categórico— que Heinrich von Kleist.

Porque en verdad: todo un nido de serpientes de demonias incubaba bajo la roca fría, encubierta, impenetrable de su rigidez exterior, y unas se calentaban con otras. Los extraños jamás sospecharon ese ovillo infernal bajo la fría y dominada reserva de Kleist, pero él mismo lo conocía terriblemente bien, esa maraña de lengüetas siseantes de pasión en la sombra más honda de su alma. Ya el muchacho lo había descubierto, y quedó trastornado por ello toda su vida: la tragedia sensual de Kleist empieza pronto, la sobreexcitación fue su comienzo, la sobreexcitación fue su fin. No hay razón alguna para eludir con pudibundez esta crisis íntima de su juventud, después de que él mismo la confiara a su prometida y a su amigo; y además: es la entrada poética hacia el laberinto de su pasión. Siendo joven cadete, antes de conocer a la mujer, hizo lo que hacen casi todos los muchachos apasionados de su edad en el despertar primaveral de la sexualidad. Por ser un Kleist, se entregó sin medida a ese vicio de muchacho; por ser un Kleist, sufrió moralmente sin medida por esa flaqueza de su voluntad. Se siente manchado en el alma por tal voluptuosidad, ya trastornado en el cuerpo, y su fantasía, terriblemente exagerada, que siempre se recrea en imágenes espantosas, le finge consecuencias horrendas de su vicio de muchacho. Lo que a otros les crece sin más, como una insignificante cicatriz de la juventud, en él se le come por dentro como un cáncer hasta lo más hondo del alma: ya a los veintiún años el defecto —probablemente solo imaginario— de su sexo se le deforma hasta proporciones gigantescas. Describe en una carta a aquel joven —sin duda inventado— del hospital que sucumbe a los «extravíos de su juventud», «con miembros desnudos, pálidos, resecos, con el pecho hundido, la cabeza colgando sin fuerzas», únicamente como advertencia y espanto para sí mismo; y se siente cómo este junker prusiano ha de estar carcomido por el asco de sí y la vergüenza de la humillación de no haber sabido defenderse de su propio deseo. Y a esto se añade todavía la intensificación verdaderamente trágica de que él, que se siente sexualmente incapaz, estaba prometido a una muchacha casta e ignorante, a la que adoctrinaba en la moralidad con ejercicios de páginas enteras —mientras él mismo se sentía sucio y manchado hasta el último rincón

del alma—, de que le explicaba los deberes conyugales y los de la futura maternidad —mientras dudaba de poder cumplir alguna vez el deber conyugal del varón—. Ya entonces comienza en Kleist esa espantosa plenitud excesiva que él, tímido y avergonzado, ahoga en su interior, hasta que un día por fin se le abren los labios y confía a un amigo el pensamiento delirante, la supuesta ignominia que lo desquicia. El amigo —se llamaba Brockes— no era un Kleist, no era un exagerador. Vio la situación al punto en sus claras medidas naturales, remitió a Kleist a un médico de Wurzburgo, y en pocas semanas el cirujano lo liberó —al parecer mediante operación, pero probablemente mediante sugestión— de la supuesta inferioridad de su sexo.

Su sexo quedó ahora curado orgánicamente. Pero el erotismo de Kleist nunca llegó a hacerse del todo normal, del todo limitado. En una biografía humana no suele hacer falta tocar el «secreto del cinturón»; pero es precisamente ese cinturón el que encierra las fuerzas más secretas de Kleist, y pese a su eminente espiritualidad, su ser está determinado en su raíz por su curiosamente oscilante y sin embargo del todo típico hábito erótico. Toda su orgiástica voluptuosa, exagerada, desenfrenadamente disoluta, que gusta de hurgar en imágenes y de derramarse en desbordamientos, tiene sin duda su índole propia en aquellos excesos ocultos; y quizá jamás en toda la literatura haya tenido una fantasía poética una forma tan clínicamente clara de una masculinidad de muchacho preplacentera, que ya se enciende en sueños y se desgasta y se agota en sueños. Poéticamente, por lo demás el más objetivo, el más diáfano de los narradores, Kleist se vuelve en los episodios eróticos al instante voluptuoso, excesivo, orientalmente suntuoso; sus visiones se convierten en sueños de placer exaltados que se superan en desmesuras oníricas (las descripciones de Pentesilea, la imagen eternamente repetida de la novia persa que sale desnuda del baño chorreando sándalo) —en este nervio, todo su organismo, tan terriblemente oculto, está como abierto y se estremece al roce más leve. Aquí se percibe que el estado de sobreexcitación erótica de su juventud fue indesarraigable, que esa inflamabilidad crónica de su

eros persistió, por mucho que él la reprimiera y en años posteriores también la callara. Pero algo ahí ya no volvió jamás al equilibrio: nunca la vida amorosa de Kleist se movió, en ninguna relación, de manera del todo unilineal, rectilínea, por el carril normal de una masculinidad sana; todas las relaciones de Kleist conservan ese exceso y esa carencia bajo las formas más cambiantes, se entremezclan tornasoladas en los acentos y matices más extraños y más peligrosos. Precisamente porque le faltaba el empuje directo del deseo —acaso también de la capacidad— en lo sexual, era capaz de todas las multiplicidades y sentimientos intermedios: de ahí también su conocimiento mágico de todas las encrucijadas y senderos laterales del eros, de todas las mezclas y disfraces del deseo, ese extraño saber sobre el travestismo del instinto. Incluso la dirección originaria hacia la mujer no es del todo inmutable; mientras que en Goethe y en la mayoría de los poetas el polo se orienta de manera del todo pura hacia la mujer, por mucho que oscile en múltiples vibraciones, el instinto desgobernado de Kleist tantea hacia todas las direcciones. Léanse las cartas a Rühle, a Lohse y a Pfuel: «A menudo he contemplado tu hermoso cuerpo, cuando entrabas en el lago en Thun..., con sentimientos verdaderamente de muchacha», o, aún más claro, «Tú restableciste en mi corazón la edad de los griegos, habría podido dormir contigo» —y se sospecharía en él a un homosexual. Pero Kleist no es un invertido, su sentimiento amoroso solo tiene formas exaltadas del sentir. No menos ardiente y lleno de aquel sobrecalentamiento erótico del sentir anímico escribe a la «única», a Ulrike, que sin embargo era su hermanastra (y que, parodiando extrañamente lo femenino de su sentir, viajaba con él vestida de hombre). Siempre mezcla en cada movimiento del sentimiento la sal ardiente de su sensualidad exagerada, siempre confunde así los sentimientos. Con Luise Wieland, la de trece años, saborea el atractivo de la seducción espiritual sin relación física; hacia Marie von Kleist lo empuja un sentimiento maternal; a la última mujer, a Henriette Vogel, tampoco lo ata relación alguna —qué horribles son estas palabras—, sino solo la furiosa voluptuosidad de la muerte. Nunca es una relación de Kleist con una mujer, con un hombre, clara y sencilla, nunca un amor, sino siempre algo

mezclado, exagerado, siempre ese exceso y esa carencia que constituyen el estigma propio de su eros; siempre tiende —como dijo de él Goethe con palabra mágicamente reveladora— «a una confusión del sentimiento». Nunca agota, nunca colma, por hondo que se remueva, su fuerza amorosa en una sola vivencia; nunca se libera, como Goethe, mediante el acto o la huida; siempre queda enganchado, sin llegar a apresar del todo, el «pretendiente sensualmente suprasensible», encendido por los sutiles venenos de su sangre. También en el erotismo Kleist nunca es el cazador, sino el acosado, sometido al demonio de la pasión.

Pero precisamente porque Kleist era sexualmente tan equívoco, tan problemático, y quizá justamente por ello, porque físicamente no era del todo cabal ni unilineal, supera a todos los demás poetas de su entorno en saber erótico. La atmósfera sobrecalentada de su sangre, la tensión de sus nervios, vehemente hasta el desgarro, saca de los fondos subterráneos los residuos más secretos del sentimiento: los extraños apetitos que en otros se apagan y se sumen en el subconsciente irrumpen en él con color febril y recorren ardientes, en vuelo, el eros de sus figuras. Por la exageración del elemento original —y Kleist es artista, por un lado, por la precisión de la observación, y por otro, por la exacerbación de la medida— arrastra todo sentimiento hasta lo patológico. Todo lo que se suele llamar toscamente pathologia sexualis se convierte en su obra en imagen, en cuadros casi clínicos: la virilidad la exagera hasta la hombruna, casi hasta el sadismo (Aquiles y Wetter vom Strahl), la pasión hasta la ninfomanía, la voluptuosidad de sangre y el crimen lascivo (Pentesilea), la entrega femenina hasta el masoquismo y la servidumbre (Catalina de Heilbronn); a esto añade además todos los poderes oscuros del alma, como la hipnosis, el sonambulismo, la adivinación. Todo lo que en la historia natural del corazón está anotado en la hoja más extrema, lo excéntrico del sentimiento, el estar el hombre doblado más allá de su último borde, esto y precisamente esto es lo que lo atrae hacia la creación poética. Siempre predomina en su obra este carácter de sueños agrestes, sensualmente sobrecalentados: no sabía conjurar a los

cacodemonios, los poderes ardientes de su sangre, de otro modo que arreándolos con el látigo de la pasión hacia el interior de sus figuras. El arte es para él exorcismo, expulsión de los malos espíritus fuera del cuerpo torturado y hacia lo imaginario. Su eros no se vive, sino que solo se sueña: de ahí estas deformaciones hacia lo gigantesco y lo peligroso que asustaron a Goethe y repelieron a más de un ingenuo.

Pero nada más erróneo que ver por ello en Kleist a un erótico (el eros solo señala, de un modo siempre más sensual que las pasiones puramente espirituales, el hábito de cada naturaleza). Para ser un erótico —en el sentido del gozador, del voluptuoso— le falta por completo el momento del acento placentero. Kleist es lo contrario de un gozador: es el que padece, el atormentado por su pasión, el que no realiza, el que no colma sus sueños ardientes; de ahí lo estancado, lo comprimido, el eterno refluir y hervir de sus apetitos. También aquí aparece, como en todo, como el impulsado, como el acosado por un demonio, en lucha eterna con sus compulsiones y sus urgencias, sufriendo terriblemente bajo esa obsesividad de su naturaleza. Pero el eros es solo uno entre la jauría espumeante que lo persigue a través de toda su vida: sus demás pasiones no son menos peligrosas ni menos sedientas de sangre, pues todas las lleva —como el más terrible exagerador que conoce la literatura moderna — hasta el exceso; toda angustia del alma, todo sentimiento lo hace afiebrarse hasta lo maníaco, hasta lo clínico, hasta lo suicida. Se abre un pandemonio de la pasión dondequiera que la mirada roce una obra, una manifestación del ser de Kleist. Estaba lleno de odio, lleno de resentimiento, sí, lleno de una irritabilidad agresiva y contenida; y se advierte cuán terriblemente removía en él esa ansia de poder decepcionada allí donde la fiera se libera del puño que la oprime y salta sobre los más poderosos, sobre un Goethe o un Napoleón: «Quiero arrancarle la corona de la frente» es todavía la palabra más suave de su odio contra aquel a quien antes había hablado «de rodillas en su corazón». Otra bestia de la terrible jauría de los sentimientos que se exceden: la ambición, hermanada con un orgullo loco y temerario que aplasta con la planta del pie cualquier

objeción. Luego un vampiro oscuro y succionador en la sangre y en el cerebro: una melancolía sombría, pero no, como la de un Leopardi o un Lenau, un estado anímico pasivo, un crepúsculo musical del corazón, sino, como él mismo escribe, «una pena de la que no logro adueñarme», una fiebre agresiva y ardiente de muerte, un tormento abrasador que, como a Filoctetes con la herida envenenada, lo empuja de vuelta a la soledad. Y de ahí surge otra angustia nueva: el tormento de no ser amado, que en el *Anfitrión* hace confiar al dios creador de la naturaleza, intensificado también él hasta un frenesí de soledad. Todo cuanto lo mueve se convierte en enfermedad y en exceso: incluso las inclinaciones espirituales, las intelectuales, hacia la moralidad, la verdad y la rectitud, su desmesura las deforma en pasiones; del amor a la justicia surge la obstinación de querer tener siempre razón (Kohlhaas), del afán de verdad un fanatismo escarbador, de la necesidad de moralidad una dogmática helada y exacerbada. Siempre se dispara más allá de sí mismo, siempre queda clavada en la carne la púa de la flecha que retrocede, carne que va siendo corroída poco a poco por todas las lejías y amarguras de la decepción. Porque todos estos instintos apasionados, estos venenos virulentos e irritantes no pueden salir del todo de él y entran en peligrosa fermentación: falta, como en su eros, la descarga en el acto. Su odio contra Napoleón se recrea en el pensamiento de asesinarlo, de apalear a los franceses —pero no empuña el puñal, ni siquiera el fusil en las filas. Su ambición quiere superar de una vez a Sófocles y a Shakespeare en el *Roberto Guiscardo* —pero la obra queda en impotencia y fragmento. Su melancolía se arrima a los demás y busca durante diez años, en vano, compañero para la muerte —pero espera diez años hasta encontrar por fin en una mujer enferma de cáncer y decepcionada a la compañera. Su afán de acción, su fuerza, no alimentan sino sus sueños, y los vuelven salvajes y sanguinarios. Así crece en él toda pasión, incesantemente avivada por la fantasía, hasta una sobreexcitación y una tensión tropicales que a veces le desgarraban los nervios, pero que, sin embargo, según la palabra de Hamlet, no logran fundir «esta carne demasiado dura». En vano gime «reposo, reposo ante las pasiones», pero ellas no lo sueltan, y hasta el último

regato de sus obras silba el vapor caliente, la hipertrofia del sentimiento. Su demonio no le suelta el látigo: ha de seguir a través de la maleza de su destino, en caza eterna, hasta el abismo.

Un hombre acosado por todas las pasiones: eso es Kleist como ningún otro. Pero nada sería más erróneo que ver en él por ello a un hombre desenfrenado, pues ese es precisamente su tormento extremo, su tragedia más propia: que él, flagelado sin cesar por todos los azotes y sierpes de sus pasiones, se contiene constantemente, que ese rígido freno de su voluntad lo hace retroceder mientras él quiere avanzar. En cambio, en esa estirpe tan hondamente emparentada con él de los poetas que se destruyen a sí mismos —en Günther, en Verlaine, en Marlowe— a una pasión desbordante se le opone una voluntad del todo débil, afeminada, y quedan anegados y triturados por sus instintos. Se ahogan en bebida, se lo juegan todo, lo derrochan, se pierden, se desgastan en el torbellino interior de su ser: no caen de golpe, sino que resbalan poco a poco hacia abajo, van cayendo de peldaño en peldaño con una resistencia de la voluntad cada vez más débil. Pero en Kleist —y aquí, solo aquí, está la raíz de la tragedia kleistiana— a una pasionalidad de la naturaleza demoníacamente fuerte se le opone una voluntad del espíritu igualmente demoníaca (así como en la obra un visionario salvaje y ebrio se empareja con un artífice frío, sobrio, de una lucidez inaudita, y calculador). También su contravoluntad frente a lo instintivo es tan fuerte como el instinto mismo, y esta doble fuerza contrapuesta eleva su lucha interior a lo heroico. A veces aparece él mismo como su Guiscardo, que en su tienda más íntima —en su alma— recorrido por bubones, afiebrado por todos los malos humores, sufre, pero se sobrepone por la fuerza de su voluntad y, cerrando con gesto descomunal la garganta a su secreto, se presenta ante los hombres. Kleist no cede ni un palmo, no se deja arrastrar sin voluntad hacia su propio abismo: su voluntad se planta, férrea, contra ese tirón descomunal de su pasión:

Mantente, mantente firme como se mantiene la bóveda porque cada una de sus piedras quiere caer. Ofrece tu coronilla, cual piedra clave, a los rayos de los dioses, y grita: ¡heridme! Y deja que te

partan hasta los pies, mientras un soplo de argamasa y piedra mantenga unido a este joven pecho.

—esta sagrada hibris la opone él al destino, y contra la autodestrucción contiene, imperioso y fuerte, el instinto apasionado de autoconservación, de autoexaltación. Así se convierte la vida de Kleist en una gigantomaquia, en el combate titánico de una naturaleza exacerbada: su tragedia no es que, como la mayoría de los hombres, tuviera demasiado de una cosa y demasiado poco de otra, sino que tenía demasiado de ambas; demasiado espíritu junto a demasiada sangre, demasiada moralidad junto a demasiada pasión, demasiada disciplina junto a demasiado desenfreno. Fue uno de los seres humanos más colmados, y la «enfermedad incurable» de la que estaba aquejado ese «cuerpo de tan bella intención» —como dice Goethe— era, en realidad, exceso de fuerza. Por eso tuvo que estallar él mismo como una caldera sobrecalentada: su demonio no fue la medida original, sino su desmesura.

Plan de vida

Todo yace en mí, confuso, como las
hebras de estopa en la rueca.

De una carta de juventud

Kleist sintió tempranamente en sí ese caos de su sentimiento. Ya el muchacho, y con mucha más fuerza después el oficial de la Guardia de veinte años, percibe, medio inconscientemente, el torrente interior y arrollador del sentimiento contra el mundo estrecho. Pero él cree que esta confusión y este extrañamiento no son sino fermentación de la juventud, una desdichada disposición ante la vida y, sobre todo, falta de preparación, de sistema, de educación. Y es que Kleist nunca había sido educado verdaderamente para la vida: del hogar paterno, huérfano, pasa a la disciplina de un predicador emigrado, luego a la escuela de cadetes, donde debe aprender el arte de la guerra, mientras que su inclinación más secreta es la música, ese primer estallido de su sentimiento hacia lo infinito. Pero solo a escondidas le está permitido tocar la flauta (dicen que la manejaba con maestría); de día tiene servicio militar en el duro ejército prusiano, la fatigosa instrucción en las yermas explanadas de arena de su tierra natal. Y la campaña de 1793, que finalmente lo arroja a una guerra real, es la más lamentable, la más mísera, la más aburrida, la menos heroica de la historia alemana. Nunca la menciona como una hazaña bélica: solo en un poema a la paz exhala su anhelo de escapar de esa insensatez.

La guerrera le oprime, demasiado estrecha, el pecho dilatado. Siente fermentar en sí fuerzas, y siente también que no podrían salir de él eficazmente hacia el mundo mientras no sepa disciplinarlas. Nadie lo ha educado, nadie lo ha instruido: así pues, quiere ser su propio pedagogo, «labrarse un plan de vida» o, como él dice, «vivir con rectitud»; y como es prusiano, su primer pensamiento ha de ser el del orden. Quiere crear orden en sí mismo, «vivir con rectitud», según principios, según ideas, según máximas, y cree que podrá domar ese caos interior mediante una existencia regulada, esquemática, ajustada a una medida, para «entrar en una relación convencional con el mundo». Su idea fundamental es que todo hombre debe tener un plan de vida, y ese espejismo no lo suelta ya casi hasta el final de su vida. «Un hombre que piensa libremente no se detiene allí donde el azar lo empuja... siente que puede elevarse por encima de su destino, y hasta que, en sentido propio, es posible incluso dirigir el destino. Determina según su razón cuál es para él la felicidad suprema, se traza su plan de vida... Mientras un hombre no sea aún capaz de formarse por sí mismo un plan de vida, sigue siendo menor de edad y lo será, ya se halle, como niño, bajo la tutela de sus padres, o, como hombre, bajo la tutela del destino» —así filosofa el joven de veintiún años, creyendo burlarse del hado. Todavía no sabe que su destino está dentro de él y que, al mismo tiempo, escapa a su poder.

Pero se lanza violentamente hacia la vida. Se quita el uniforme de soldado —«el estado de soldado», escribe, «llegó a serme tan odioso que poco a poco se me hizo penoso tener que colaborar a su fin». Pero ¿cómo, escapado de una disciplina, encontrar para sí otra? Ya dije que Kleist no sería prusiano si su primer pensamiento no hubiera sido el orden. Ahora bien: tampoco sería alemán si para ese orden interior no esperase todo de la formación. La formación es para él, como para todo alemán, el arcano de la vida; aprender, aprender mucho de los libros, asistir a las lecciones, escribir apuntes de cátedra, escuchar a los profesores: así se pinta el joven el camino hacia el mundo. Con máximas y teorías, con filosofía y ciencias naturales y matemáticas e historia de la literatura, espera Kleist

apresar el espíritu del mundo, conjurar en sí al demonio. Y así se arroja el eterno exagerador, como un poseso, al estudio. Todo lo que hace, todo lo que toca, lo incandece con su voluntad demoníaca: se embriaga literalmente de sobriedad y convierte el pedantismo en una orgía. Como a su antepasado espiritual alemán, como al doctor Fausto, le resulta demasiado lenta la línea amplia y paso a paso hacia las ciencias: de un salto quiere arrebatarlo todo y reconocer, por fin, a partir del saber, la vida misma, la forma «verdadera» de la vida. Pues cree, seducido por los escritos de la época de la Ilustración, con todo el fanatismo de la voluntad de su instinto, en la posibilidad de aprender la «virtud» en el sentido de los griegos, y en una fórmula de vida mediante la cual pudiera calcularse el saber y la formación, para luego ejemplificarla, como un esquema, como una tabla de logaritmos, de caso en caso. Por eso aprende como un desesperado, tan pronto lógica, tan pronto matemática pura, tan pronto física experimental, luego de nuevo latín y griego, y todo ello «con el más penoso de los afanes». Se percibe claramente que tiene que apretar los dientes para resistir: «Me he propuesto una meta que exige el esfuerzo ininterrumpido de todas mis fuerzas y el empleo de cada minuto de tiempo, si ha de alcanzarse»; pero esa «meta» se resiste una y otra vez a mostrarse. Aprende en el vacío, y cuanto más amontona apresuradamente conocimientos sueltos, tanto menos reconoce la meta interior. —«Ninguna ciencia me es más querida que otra: ¿debo ir siempre de una ciencia a otra, nadando siempre solo por su superficie sin llegar a fondo en ninguna?» En vano predica, solo para convencerse a sí mismo de la utilidad de su hacer, a su prometida, de manera pedante, una pedante mecánica del comportamiento moral; durante meses atormenta a la pobre muchacha, como el más obstinado de los maestros de escuela, con pueriles preguntas y respuestas razonadoras que le escribe pulcramente para «formarla»: nunca fue Kleist más antipático, más inhumano, más pedante y quisquilloso, más aprusianado que en aquella desdichada época en que busca al hombre en sí mismo con libros y cátedras y preceptos, nunca más ajeno a sí mismo, a su ardiente núcleo esencial, que cuando se afana en templarse como burgués, como hombre útil.

Pero no ha de escapar al demonio cubriéndolo de libros y de pandectas: de los libros le brota un día, espantosa, la llama terrible que le sale al encuentro. De pronto, en una hora, en una noche, queda aniquilado el primer plan de vida de Kleist. Ha leído a Kant, el enemigo primordial de todos los poetas alemanes, su seductor y su destructor, y esa luz fría y sobreclara le ciega la mirada. Aterrado, tiene que declarar en bancarrota su convicción más alta, la fe en la fuerza curativa de la formación, en la cognoscibilidad de la verdad: «No podemos decidir si lo que llamamos verdad es verdaderamente verdad, o si solo nos lo parece.» La «punta de ese pensamiento» lo traspasa «en lo más sagrado» de su corazón, y, conmovido, exclama en una carta: «Mi único, mi más alto fin se ha hundido, y ahora ya no tengo ninguno.» El plan de vida está aniquilado, Kleist vuelve a quedarse solo consigo mismo, con ese yo terrible, opresivo, misterioso, que no sabe domeñar. Precisamente el hecho de que él —como siempre—, como el desmesuradamente apasionado que es, ponga todo su ser, su ilimitada existencia espiritual, en una sola carta, es lo que hace tan terribles y peligrosos esos derrumbamientos anímicos suyos. Cuando Kleist pierde su fe o su pasión, lo pierde siempre todo: pues esta es su tragedia y su grandeza, la de arrojarse siempre por entero y sin reservas en un sentimiento y no encontrar jamás el camino de vuelta, la de no poder liberarse nunca de otro modo que por explosión y destrucción.

Así, también esta vez se libera mediante la aniquilación. Estrella contra el muro del destino, con estrépito y una maldición, la copa de la que durante años se embriagó dichoso. A la razón —hasta entonces su ídolo— la llama en adelante «triste»; huye de los libros, de la filosofía, de los teoremas —y huye, como eterno exagerador que es, de nuevo demasiado lejos, hasta el otro extremo. «Me da asco todo lo que se llama saber»: de un tirón se vuelca en lo contrario, se arranca su fe como se arranca del calendario un día ya vivido, y quien ayer aún veía en la formación la salvación, en el saber la magia, en la cultura la redención, en el estudio la fuerza defensiva, se entusiasma ahora por el embotamiento, la inconsciencia, lo primitivo, lo animal-vegetativo. De inmediato —la

pasión de Kleist no conoce la palabra paciencia— está labrado un nuevo plan de vida, igual de endeble en su construcción, igualmente sin ningún fundamento de experiencia: ahora el junker prusiano quiere de pronto «una vida oscura, tranquila, insignificante», quiere hacerse campesino, vivir en esa soledad que Jean-Jacques Rousseau inventó tan seductoramente para su época; nada anhela ya sino lo que los magos persas señalaban como lo más grato a Dios: «cultivar un campo, plantar un árbol y engendrar un hijo». Apenas el plan lo prende, ya lo arrastra consigo: con la misma velocidad con que Kleist quiso hacerse sabio, ambiciona ahora embrutecerse. De un día para otro abandona París, adonde había huido «confundido por el estudio de una triste filosofía»; de un día para otro arroja lejos de sí a su prometida, solo porque ella no puede adaptarse de inmediato al nuevo plan de vida y expresa sus reparos sobre si ella, hija de un alto general, sería capaz de desempeñarse como criada en el campo y en el establo. Pero Kleist no puede esperar: si una idea lo posee, arde en fiebre. Estudia libros de agricultura, trabaja con los campesinos suizos, recorre en todas direcciones los cantones para comprarse, con su último dinero, una hacienda (en medio de un país removido por la guerra); incluso cuando quiere lo más sobrio, la erudición o la agricultura, no puede hacerlo sino de manera demoníaca.

Sus planes de vida son como yesca: se inflaman al primer contacto con la realidad. Cuanto más se afana, tanto más ha de fracasar, pues su esencia es destrucción por exageración. Lo que a Kleist le sale bien sucede contra su voluntad: siempre cumple en él el poder oscuro lo que su voluntad jamás había presentido. Y mientras busca la salida ya en la formación, ya de nuevo en la incultura, en esos recalentados pedantismos de su razón, el instinto, el oscuro imperio de la voluntad de su ser, ya se ha liberado por su cuenta: como una úlcera, mientras él quiere curar razonadoramente su fiebre interior con ungüentos y vendajes, se ha abierto la fermentación secreta, el demonio encadenado se ha arrancado hacia el poema. Sonámbulo del sentimiento, del todo sin proponérselo, Kleist había comenzado en París «La familia Schroffenstein», y

mostrado tímidamente a sus amigos esos primeros ensayos: pero apenas reconoce la posibilidad de aliviar, por fin, por fin de una vez, a través de una válvula abierta, el exceso de su sentimiento, apenas siente cómo aquí, solo en este mundo de límites, de ataduras y de medidas, se le concede libertad a su fantasía, ya su voluntad se precipita, desatada, hacia esa infinitud (también aquí, con la misma avidez, por llegar en la primera hora hasta su último extremo). La poesía es la primera liberación de Kleist: jubiloso, se entrega de nuevo (él, que creía escapar de él) al demonio, y se arroja a su propia profundidad como a un abismo.

Ambición

Ay, es una irresponsabilidad despertar en nosotros
la ambición: quedamos entregados como presa
a una furia.

De una carta

Como escapado de una prisión, Kleist se lanza hacia lo peligrosamente ilimitado de la poesía. Por fin se le abre a su instinto en fermentación la posibilidad de la descarga; la fantasía comprimida puede repartirse en figuras, derramarse en la palabra desbordante. Pero nada se convierte en placer para un Kleist, porque no conoce medida. Apenas comienza su primera obra, apenas se atreve a sentirse plasmador, poeta, quiere ser ya, de inmediato, el más grande, el más magnífico, el más poderoso poeta de todos los tiempos, y plantea ya, ante su obra primeriza, la exigencia sacrílega de superar las obras más grandiosas de los griegos y de la clasicidad. Alcanzarlo todo con el primer impulso: en esto se pervierte ahora, en lo literario, aquella exageración kleistiana. Otros poetas comienzan tímidamente, con esperanzas y sueños, con tanteos y renuncias moderadas; Kleist, en cambio, viviendo constantemente en superlativos, exige ya del primer intento lo inalcanzable. Su *Guiscardo*, que empieza (tras su obra temprana, casi sonámbula, los Schroffenstein), debe ser, más aún, tiene que ser la poderosa tragedia de todas las épocas. De un tirón quiere entrar en la eternidad; nunca ha conocido la literatura una temeridad más titánica que la exigencia de inmortalidad que Kleist plantea ya con el primer estallido de su fuerza. Solo ahora se ve

cuánta soberbia estaba secretamente encerrada en la caldera recalentada de su pecho: en palabras humeantes se estremece y sisea hacia fuera. Cuando un Platen desvaría sobre odiseas e ilíadas que quiere crear, eso es la incrédula autopersuasión de una naturaleza débil. Pero para Kleist es de una seriedad férrea su competencia con los dioses del espíritu; cuando una pasión se apodera de él, la lleva (y ella, a su vez, lo lleva a él) hasta lo desmesurado, y desde esa hora de claridad sobre su misión, la ambición se convierte en una movilización casi mortal de todo su ser. Su hybris es verdadera como la vida, verdadera como la muerte, cuando ahora, un desesperado de la vida, se arroja, en desafiante reto a los dioses, a una obra que (según sugiere a Wieland) debe reunir en sí «los espíritus de Esquilo, Sófocles y Shakespeare». Kleist siempre juega su todo a una sola carta. Y desde ahora su plan de vida ya no se llama vivir y vivir con rectitud, sino inmortalidad.

Kleist comienza su obra en espasmo, en el último arrobamiento y embriaguez. Todo, también la creación, se le transforma en orgía; gritos de placer y de tormento brotan de sus cartas, gimiendo o desbordándose. Lo que a otros poetas anima y fortalece, el aliento de la palabra amiga, a él lo hace tambalearse entre la angustia y el placer, tan terriblemente conmovido está todo su ser por la alternativa entre el logro y el fracaso. Lo que para otros es dicha, se convierte para él (aquí como siempre) en peligro, pues empuja la gran decisión hasta el último nervio de su vida. «El comienzo de mi poema, que ha de explicarle al mundo tu amor por mí», escribe a su hermana, «suscita la admiración de todos los hombres a quienes se lo comunico. ¡Oh, Jesús! ¡Si pudiera acabarlo! Que el cielo me conceda este único deseo, y luego, que haga lo que quiera.» A esta única carta, *Guiscardo*, apuesta toda su vida. Enterrado en su trabajo, en su isla del lago de Thun, sumergido por completo en su propio abismo, lucha la lucha de Jacob con el ángel, con el demonio, para que lo libere. A veces prorrumpe en júbilo, en un arrobamiento frenético. «Dentro de poco tendré muchas cosas alegres que escribirte, pues me acerco a toda la dicha terrena»; y luego, de nuevo, reconoce qué poderes sombríos ha conjurado desde sí

mismo: «Ay, la funesta ambición, es un veneno para todas las alegrías.» En segundos de aniquilación querría morir —«Pido a Dios la muerte»—, y luego de nuevo lo asalta el miedo de «morir antes de haber acabado mi obra». Quizá ningún poeta haya luchado jamás por su obra con más encono, con una entrega más frenética de toda su existencia, que Kleist en aquellas semanas de soledad primigenia en la pequeña isla del lago de Thun. Pues este Guiscardo es más que un mero reflejo literario de su ser interior: aquí, en esta figura titánica, quiere representar toda la tragedia de su existencia, el descomunal querer del espíritu viril, mientras el cuerpo está secretamente socavado por debilidades y llagas. Acabar significa aquí: sanar; la victoria, una redención; la ambición, la propia conservación: de ahí este espasmo descomunal, estos nervios tensos, como músculos en tensión. Es una lucha por una decisión vital, y así lo siente él, y con él sus amigos, que le aconsejan: «Debe usted acabar el Guiscardo aunque todo el Cáucaso y el Atlas le oprimieran.» Nunca volvió Kleist a arrojarse tan hondo en una obra: una vez, dos veces, tres veces escribe la tragedia seguidas, para volver a destruirla; se sabe cada palabra de ella tan de memoria que puede recitarla en casa de Wieland de corrido. Durante meses hace rodar hacia la cumbre la piedra abrumadora, y siempre vuelve a rodar hacia la profundidad: no le está dado, como a Goethe en el Werther, en el Clavigo, liberarse de un tirón de su fantasma del alma; demasiado fuerte está el demonio prendido a su alma. Al fin le cae, quebrada, la mano: «El cielo sabe, mi queridísima Ulrike (y quiero perecer si no es literalmente verdad)», gime el exhausto, «con cuánto gusto daría una gota de sangre de mi corazón por cada letra de una carta que pudiera empezar así: mi poema está terminado. Pero tú sabes quién es el que, según el proverbio, hace más de lo que puede. He puesto ahora quinientos días seguidos, incluidas las noches de la mayoría de ellos, en el intento de arrancar, para tantas coronas, una más para nuestra familia: ahora nuestra santa diosa protectora me grita que ya es suficiente... Necio sería, cuando menos, que siguiera poniendo mis fuerzas en una obra que, como al fin he de convencerme, es demasiado difícil para mí.

Retrocedo ante alguien que aún no existe, y me inclino, con mil años de antelación, ante su espíritu.»

Por un segundo parece como si Kleist quisiera doblegarse ante el destino, como si su espíritu luminoso tuviera poder sobre su sentimiento enfurecido. Pero en él impera todavía, sombrío, el demonio de la desmesura: no puede sostener la actitud heroica de la gran renuncia, su ambición, una vez azuzada, ya no se deja refrenar. En vano intentan sus amigos sacudir su sorda desesperación, en vano le aconsejan un viaje a paisajes más luminosos: lo que estaba pensado como una excursión de esparcimiento se convierte en una huida insensata de un lugar a otro, de un país a otro. Huida de los pensamientos más terribles. El fracaso del Guiscardo es la puñalada para el orgullo enfurecido de Kleist, y en un brusco viraje, el antiguo y roedor sentimiento de inferioridad sustituye ahora a la soberbia imperiosa que asaltaba el cielo. Se repite una vez más el espantoso pensamiento de angustia de su juventud, el miedo a la impotencia, al no poder, pero ahora vuelto contra el arte. Como entonces, siendo hombre, teme ahora no poder acreditarse jamás del todo como poeta, y (como entonces), exagerando violentamente su debilidad, gime, espumeante: «El infierno me dio mis medios talentos; el cielo le da al hombre uno entero, o ninguno.» Pero Kleist, el desmesurado, solo conoce el todo o la nada, la inmortalidad o el ocaso.

Así se arroja a la nada, así ocurre el acto demencial, una suerte de primer suicidio (llevado a cabo con más dificultad que después su muerte voluntaria): en París, llegado febril de un viaje insensato, quema el *Guiscardo* y sus otros esbozos, para salvarse de su imperiosa exigencia de inmortalidad. Ahora el plan de vida está destruido: siempre, en tales instantes, surge, invocado como por magia, su antagonista: el plan de muerte. Y liberado del demonio de la ambición, escribe aquella carta inmortal, quizá la más hermosa que un artista haya plasmado en el instante del fracaso: «¡Mi querida Ulrike! Lo que voy a escribirte puede quizá costarte la vida; pero debo, debo, debo llevarlo a cabo. En París he releído mi obra, en la medida en que estaba terminada, la he desechado y la he

quemado: y ahora se acabó. El cielo me niega la gloria, el mayor de los bienes de la tierra; yo le arrojo, como un niño obstinado, todos los demás. No puedo mostrarme digno de tu amistad, y sin esa amistad no puedo *vivir*: me arrojo a la muerte. Tranquilízate, tú, la sublime, moriré la hermosa muerte de las batallas... tomaré servicio en el ejército francés, pronto la tropa remará hacia Inglaterra, la ruina de todos nosotros acecha sobre los mares, me regocijo ante la perspectiva de la tumba infinitamente espléndida.» Y, en efecto, con los sentidos ya oscurecidos, enloquecido por el acto consumado, se precipita a través de Francia, hacia Boulogne, es traído de vuelta con dificultad por el amigo asustado, y yace luego, durante meses, con el espíritu cegado, en casa de un médico en Maguncia.

Así termina el primer ímpetu descomunal de Kleist. De un tirón quiso arrancar hacia fuera todo su interior, el demonio; pero solo se desgarra el pecho, y en sus manos ensangrentadas queda un torso, aunque sea uno de los más magníficos que jamás haya creado un poeta. Nada lleva a término salvo —bastante simbólicamente— aquella escena del desafío obstinado de Guiscardo, en la que este vence de manera férrea su sufrimiento, sus debilidades; pero Bizancio no se alcanza, la obra no se acaba. Y sin embargo, esta lucha por la tragedia es ya, ella misma, una tragedia heroica. Solo quien llevaba en sí todo el infierno pudo luchar así con Dios, como Kleist lo hizo con esta obra contra sí mismo.

El apremio del drama

Escribo poesía solo porque no puedo dejarlo.

De una carta

Con la aniquilación del *Guiscardo*, cree el atormentado haber estrangulado en sí al acreedor implacable, al terrible perseguidor. Pero la ambición, el demonio que se alzó horriblemente de las venas más ardientes de su vida, no está muerta: el acto aciago fue tan absurdo como si alguien disparase contra su propia imagen reflejada en el espejo; solo la imagen amenazante se hace añicos, no el doble que sigue acechando en él. Kleist puede retroceder del arte tan poco ya como el morfinómano de la morfina; por fin ha encontrado una válvula para descargar de sí, en un breve lapso, el espantoso exceso de su sentimiento, el desbordamiento de sus fantasías, para entregarse al desenfreno en sueños poéticos. En vano se resiste, pero él, el congestionado de sus sentimientos, ya no puede prescindir de esa ardiente sangría que lo libera. Y luego: el patrimonio está agotado, la carrera militar arruinada, el sobrio yugo del funcionariado repugna a su naturaleza violenta, de modo que nada le sirve, aunque grite atormentado: «Escribir libros por dinero —¡ah, nada de eso!». El arte, la plasmación, se convierte de manera compulsiva en la forma de su existencia; el oscuro demonio ha tomado figura y camina con él hacia las obras. Todos los planes de vida que había trazado metódicamente quedan hechos jirones por la tormenta del destino: ahora vive la voluntad, la voluntad sorda y sabia de su naturaleza, que gusta de plasmar lo infinito a partir del infinito tormento del hombre.

Como una compulsión, como un vicio, pesa desde ahora el arte sobre él. De ahí también lo extraño y compulsivo, lo explosivamente desprendido de sus dramas. Todos ellos —con excepción de *El cántaro roto*, que fue producido a modo de juego, por amor a una apuesta, aunque eso sí, con la muñeca más diestra— son estallidos de su sentimiento más íntimo, huida del infierno de su corazón; todos tienen un tono de grito sobreexcitado, algo así como el sonido estridente de quien se ahoga y de pronto encuentra aire; salen disparados con un chasquido de unos nervios tensados hasta el extremo; están —perdóneseme la imagen, no conozco otra más verdadera— eyectados desde el ardor y la angustia más íntimos, como el semen del varón brota caliente de sangre desde el sexo. Tienen poca fecundación del espíritu, apenas están sombreados por la razón: desnudos, a menudo desvergonzadamente desnudos, se lanzan hacia lo infinito desde una pasión infinita. Cada uno de ellos impulsa un sentimiento, un sentimiento desmedido, hasta su superlativo; en cada uno estalla una célula incandescente distinta de su alma represada, preñada de todos los instintos. En el *Guiscardo* vomita, como un vómito de sangre, toda su ambición prometeica; en *Pentesilea* se desborda su ardor sexual; en *La batalla de Arminio* se desfoga su odio, exacerbado hasta la bestialidad: las tres tienen más la fiebre de su sangre en las venas que la temperatura exterior de la vida real, y hasta en las obras más suaves, más apartadas de su propio yo, como en *Catalina de Heilbronn* y las novelas, vibra todavía la tensión eléctrica de sus nervios. Dondequiera que se siga a Kleist hay una esfera mágica y demoníaca, penumbra y sombra del sentimiento, y luego ese fulgor deslumbrante de grandes tormentas, ese aire sordo y comprimido que pesó toda una vida sobre su propio corazón. Ese carácter compulsivo, esa atmósfera sulfúrea e ígnea de descarga hacen que los dramas de Kleist sean tan grandiosos, tan singulares; también los de Goethe son, en efecto, metamorfosis vitales, pero solo episódicas: son solo descargas, alivios de un alma oprimida, autojustificaciones, huida y evasiva.

Pero nunca tienen aquellos ese carácter peligrosamente explosivo, ese volcanismo de las de Kleist, donde fragmentos de lava son arrojados con tan súbita presión desde lo más hondo, lo más inaccesible, lo más letal del fondo del corazón. Esta violencia del estallido, esta creación en el filo entre la muerte y la vida es precisamente lo que distingue a Kleist, por ejemplo, de los disfrazados juegos mentales de Hebbel, donde la problemática procede del cerebro y no del más hondo fondo volcánico de la existencia, o de los de Schiller, que son solo concepciones y construcciones grandiosas, pero que quedan de algún modo fuera, sin amenaza, a espaldas de la propia angustia y del peligro primordial de la existencia. Nunca un poeta alemán se ha adentrado tan hondo, con toda su alma, en el drama; nunca ninguno se ha desgarrado tan asesinamente el pecho con su poesía: solo la música ha nacido en otras ocasiones de forma tan volcánica, tan compulsiva, tan autocomplacida, y precisamente ese carácter peligroso fue lo que atrajo mágicamente al más expuesto de los músicos, Hugo Wolf, para dejar resonar una vez más, en *Pentesilea*, ese estallido íntimo de la pasión desatada a fustazos.

Esta necesidad, este carácter compulsivo en Kleist, ¿no expresa acaso, de forma sublime, la exigencia que Aristóteles planteó dos mil años antes a la tragedia: que «se purgase de un afecto peligroso mediante su descarga vehemente»? En los atributos «peligroso» y «vehemente» reside el verdadero acento, y por eso el precepto parece escrito para Kleist, pues ¿de quién fueron los afectos más peligrosos que los suyos, de quién las descargas más vehementes? Él no era (como Schiller) un domeñador de sus problemas, sino un poseso: y es precisamente esa falta de libertad lo que hace su expresión tan violenta, tan convulsa. Su creación no conoce una exposición hacia fuera contemplativa y planeada, sino solo el arrojar lejos de sí, un desasirse rabioso desde una angustia interior extrema, casi mortalmente estrechada. Cada persona en su obra siente (como él mismo) el problema que se le impone como lo único esencial del mundo, cada una está colmada hasta la locura de su sentimiento: para cada una, en cada caso, se trata del todo, del sí y

el no de la existencia entera. Todo se convierte, en Kleist mismo (y por eso en sus personajes), en filo, en crisis: la angustia de la patria, que a otros solo les hinchaba en una grandilocuencia verbosa; la filosofía (que Goethe seguía solo de manera contemplativo-escéptica, tomando de ella justo lo que favorecía a su crecimiento espiritual); el eros y el sufrimiento de Psique: todo eso se convierte en fiebre y manía, en un padecimiento primordial que amenaza con destruir al hombre entero. Esto es lo que hace tan dramática la vida de Kleist, tan trágicos sus problemas, que no quedan, como los de Schiller, en ficciones poéticas, sino que se convierten en crueles realidades de su sentimiento: de ahí la atmósfera verdaderamente trágica de su obra, que ningún otro poeta alemán ha plasmado de forma semejante. El mundo, la vida entera, se transforma en Kleist en un estado de tensión: la incapacidad de tomarse nada a la ligera, el rigor de su concepción, tienen que llevar necesariamente a cada uno de sus personajes, tanto Kohlhaas como Homburgo y Aquiles, a un conflicto con sus antagonistas, y como estas resistencias (igual que las suyas propias) están asimismo intensificadas y exacerbadas hasta lo desmedido, surge, con necesidad primordial, no por azar sino por destino, la existencia dramática, la esfera trágica.

Así pues, Kleist llega a la tragedia de manera natural, compulsiva: solo ella podía realizar la dolorosa contradicción de su naturaleza (mientras que la épica deja libertad para formas más conciliadoras, más laxas, el drama exige una tensión extrema hasta el último grado, y por eso era el único bienvenido para su carácter exagerado y extravagante). Goethe habló, con cierta ironía, del «teatro invisible» al que estarían destinadas aquellas piezas: ese teatro invisible era, para Kleist, la naturaleza demoníaca del mundo, que crea, a partir de una violenta escisión, a partir de lo diametral de la contradicción, una tensión y un movimiento tales que forzosamente tenían que hacer estallar y desbordar cualquier tablado. Nadie fue ni quiso ser menos hombre práctico que Kleist: él quería descargarse y aliviarse; todo lo lúdico y lo utilitario contradice la apasionada inquietud de su carácter. Sus concepciones tienen algo del todo azaroso y descuidado, sus articulaciones son laxas, todo lo técnico

está trazado al fresco (con mano apresurada e impaciente): donde su acierto no es genial, tropieza al lado, en lo teatral, incluso en lo melodramático; cae a veces en lo más bajo de la comedia de arrabal, del drama de caballerías, del teatro de magia, para volver, de un salto, de un desgarrón (de forma parecida a Shakespeare), a la esfera más sublime del espíritu. La materia no es para él más que pretexto y sustancia; el hacerla arder con pasiones es, en cambio, la verdadera pasión. Así crea a menudo la tensión con los medios más bajos, más torpes, más prestados de segunda mano (*Catalina de Heilbronn*, *La familia Schroffenstein*); pero en cuanto se enardece hasta la pasión, en cuanto entra, con la fuerza propulsora de vapor de su alma, en su elemento primordial de la contradicción, entonces crea intensidades sin igual. Por eso tiene que descender siempre hasta el fondo, y por eso necesita, como Dostoievski, de largas preparaciones, de las confusiones más refinadas, de laberínticos pasadizos subterráneos. Al comienzo de sus dramas los hechos, la situación (*El cántaro roto*, *Guiscardo*, *Pentesilea*), están enmarañados de la manera más densa, como si primero hubiera que crear las nubes de las que solo después puede desatarse la tormenta dramática; y ama esa atmósfera represada, confusa, abarrotada, porque en su confusión, su enredo y su falta de salida es exactamente la de su propia alma —la confusión de la situación corresponde ahí a aquella «confusión del sentimiento» que tanto inquietaba en él a Goethe, el demoníaco lúcido. Y sin duda hay, en el fondo de ese ocultamiento violento, de ese adivinar acertijos y esconderse, un punto de placer perverso en el tormento, un goce anticipado en la tensión y la demora, un deleite y un jugar con fuego con la propia impaciencia y con la ajena. Así, antes de dejar que el sentimiento prenda en llamas, los dramas de Kleist ya crispan excitantemente los nervios: como la música de Tristán, gustan de crear, con una monotonía voluptuosa, con insinuaciones tensas y turbadoras imprecisiones, una vibración del sentimiento. Solo en el *Guiscardo* rasga de un tirón, como si fuera una cortina, toda la situación hasta dejarla clara como el día; en los demás casos, cada uno de sus dramas (*Homburgo*, *Pentesilea*, *La batalla de Arminio*) comienza con una confusión de la situación y de los

caracteres, de la cual estalla luego, hinchándose como un alud, la pasión primordial de las figuras, que chocan entre sí con estrépito. A veces arrollan y destrozan entonces, en su desbordamiento, la frágil concepción trazada de antemano: salvo en el *Homburgo*, casi siempre se tiene, con Kleist, la sensación de que sus figuras se le hubieran arrancado de la mano en pleno fiebre y hubieran seguido precipitándose hacia lo desmesurado, hacia intensidades del sentimiento que ni el sueño despierto se habría atrevido a desear ni habría querido. No domina a sus figuras y problemas como lo hace Shakespeare: son ellos quienes lo arrastran más allá de sí mismo. Siguen el llamado demoníaco, cada uno un aprendiz de brujo, y no la voluntad clara y planificadora: en un sentido superior, Kleist no es responsable de ellos, como tampoco lo es de las palabras que se pronuncian en sueños y que, sin freno, delatan los deseos más verdaderos.

Este carácter compulsivo, esta falta de libertad, este tener-que por encima de la propia voluntad, rige también su lenguaje dramático: es como el aliento de un exaltado, a veces arremolinándose y desbordándose espumeante, a veces cortándose de golpe, un mero jadeo, o un grito, o un silencio. Sin cesar se precipita hacia lo contrario: a veces magníficamente plástico en su laconismo, acuñado en bronce en su rígida contención, se desborda al fundirse, hiperbólico y sin freno, en el sobrecalentamiento del sentimiento. A menudo logra condensaciones singulares, henchidas de sangre como venas hinchadas de fuerza, y luego la sensación desatada vuelve a estallar en dos, bombástica. Mientras él lo embrida, el lenguaje es viril y fuerte; pero cuando la sensación se vuelve apasionada, la palabra se le escapa de las manos y se entrega, plasmando imágenes, a todos sus sueños. Kleist nunca tiene su discurso enteramente en su poder: encorva, retuerce, estira y tuerce violentamente las frases para endurecerlas; las tensa (el eterno exagerador) a menudo tanto que apenas se vuelven a encontrar los extremos; pero solo sobre el detalle tiene fuerza y paciencia: los versos enteros nunca fluyen unos en otros hacia un cauce melódico, sino que salpican, espuman, hierven y silban de pasiones. Igual que

a sus personajes, cuando los ha lanzado a su fiebre, sus desbordamientos, así tampoco puede él, al final, refrenar las palabras: cuando Kleist se abandona (y en la creación desencadena su yo más profundo), se ve sorprendido y arrollado por su propio exceso. Por eso no logra tampoco un solo poema (salvo aquella mágica letanía de muerte), porque la represa y la caída nunca crean una imagen fluvial pura y armoniosa, sino que se revuelven arremolinadas unas contra otras: su verso no discurre ni sereno ni melodioso, como tampoco su aliento. Solo la muerte lo redime hacia la música, hacia el último desbordarse.

Impulsor e impulsado, azuzador y a la vez acosado, así se sitúa Kleist en medio de sus figuras, y lo que hace tan eminentemente trágicos a estos dramas suyos no es tanto su caso episódico y singular cuanto el horizonte inmensamente nublado que los ensancha y eleva grandiosamente hasta lo heroico. La grieta que atraviesa el pecho de cada uno de sus héroes es, para él, parte de la fisura descomunal que escinde de manera incurable el universo entero y lo transforma en una única herida, en un sufrimiento eterno. Una vez más sintió Nietzsche la verdad con ojos de vidente cuando dijo de Kleist que se ocupaba «del lado incurable» de la naturaleza, pues Kleist habló a menudo de la «fragilidad del mundo»: para él era incurable, jamás enteramente reconciliable, una dolorosa irresolución e insolubilidad. Con ello alcanza, sin embargo, la verdadera actitud del trágico: solo quien siente el mundo sin cesar como un reproche —en el doble sentido de la palabra, a la vez como materia y como acusación— puede, como acusador y como juez, abrir dramáticamente boca tras boca, discurso tras discurso, y dar a cada uno su derecho frente a la descomunal injusticia de la naturaleza, que hizo al hombre tan fragmentario, tan escindido, tan eternamente insatisfecho. Ciertamente, semejante visión del mundo no se contempla con ojos serenos. Goethe había escrito, con ironía, en el álbum de otro hombre ensombrecido, Arthur Schopenhauer:

Si quieres gozar de tu propio valor, has de otorgarle valor al mundo.

Ahora bien, la visión trágica de Kleist nunca pudo decidirse, como Goethe, a «otorgar valor» al mundo, y en verdad se cumplió también en él que nunca le fue dado «gozar de su propio valor». En su propio descontento con el cosmos perecen todas sus criaturas: hijos trágicos de un verdadero trágico, quieren eternamente ir más allá de sí mismos y romperse la cabeza contra el muro rígido del destino. La conciliación de Goethe, que se avenía sabiamente, con resignación, a la vida, tuvo que comunicarse involuntariamente a sus figuras, a sus problemas, que por eso nunca alcanzaron grandeza antigua, aunque se prestaran vestidura y coturno. Incluso los concebidos trágicamente, como Fausto y Tasso, se apaciguan y se serenan, y son «salvados» de su último yo, de su ocaso sagrado. Él sabía, el sabio primordial, del carácter destructor de la verdadera tragedia («me destruiría», confiesa, si escribiera una verdadera tragedia); vio con su mirada de águila toda la profundidad del propio peligro, pero era demasiado prudentemente sabio para precipitarse. Kleist, en cambio, era heroicamente insensato: tenía el valor y la obsesión de llegar hasta el fondo último: voluptuosamente perseguía sus sueños y sus figuras hasta las posibilidades más extremas, bien sabiendo que ellos lo arrastrarían consigo hacia el sagrado sino fatal. Vio el mundo como tragedia, y así creó tragedias a partir de su mundo, y plasmó, como la última y más alta de ellas, su propia vida.

Mundo y esencia

Solo puedo ser feliz en mi propia compañía,
porque solo allí me es dado ser del todo veraz.

De una carta

Kleist supo poco de la realidad, pero infinitamente mucho de la esencia: vivió extraño, hostil incluso, en medio de su tiempo y de su esfera, y comprendía apenas la tibieza y la afabilidad de los demás hombres, tanto como ellos comprendían su huraña terquedad, su fanática exageración. Su psicología era inerme, acaso incluso ciega, frente al tipo general, frente a todas las manifestaciones de medida común: solo allí donde agranda violentamente los sentimientos, donde eleva a los hombres a dimensiones superiores, comienza su sentido visionario. Solo en las pasiones, en el exceso de lo interior, está unido al mundo exterior; solo allí donde la naturaleza de los hombres se vuelve demoníaca, donde se vuelve abismal e insospechada, cesa su aislamiento: como ciertos animales, no ve con claridad a la luz, sino solo en el resplandor ambiguo del sentimiento, en la noche y en el crepúsculo del corazón. Lo más hondo, lo volcánico-ígneo de la naturaleza humana parece lo único emparentado, ardientemente, con su verdadera esfera. Era demasiado impaciente para observar con frialdad, para experimentar de manera realista durante largo tiempo: así acelera, mediante el ardor, el crecimiento de los acontecimientos hasta convertirlo en una salvaje zona tórrida: solo lo ardiente, el hombre apasionado, se convierte para él en problema. En el fondo, no ha retratado a hombres, sino que su demonio ha reconocido en ellos al hermano

tras toda terrenalidad, la demonia de las figuras, la demonia de la naturaleza.

Por eso todos sus héroes carecen así de equilibrio: todos están, con una parte de su ser, ya más allá de la esfera de la vida cotidiana, cada uno de ellos un exagerador de su propia pasión. Todos estos hijos indómitos de su fantasía excesiva son, como dijo Goethe de Pentesilea, «de un linaje singular», y cada uno lleva el rasgo de su ser, lo no conciliador, lo áspero, lo voluntarioso e inaccesible a toda influencia: a primera vista se reconoce en ellos la marca de Caín: que han de destruir o ser destruidos. Todos tienen esa extraña mezcla de calor y frío, de poco y de demasiado, de celo y pudor, de desbordamiento y contención, esa condición mudable como el tiempo y fulgurante como un relámpago de calor, esos nervios cargados de electricidad hasta el rayo. Todos inquietan incluso a quien quiere amarlos (como el propio Kleist inquietaba a sus amigos): por eso su heroísmo nunca llegó a ser popular ni comprensible para el pueblo alemán, nunca un heroísmo de libro de lectura escolar. Hasta Catalina, que solo necesitaría retroceder un paso hacia lo banal, hacia lo idílico de pacotilla, para pasar al ámbito popular de Gretchen y de Luisa, tiene en el alma un rasgo enfermizo, un exceso de entrega que el sentido común no comprende, así como Arminio, el héroe nacional, tiene a su vez una dosis de más de política y de habilidad hipócrita, demasiado de Talleyrand, para convertirse en figura de gala patriótica. Siempre hay ya mezclada de antemano, en la sangre de todo lo banal-idealista, una gota peligrosa que los hace extraños al pueblo: al oficial prusiano Homburgo, el miedo a la muerte (magníficamente verdadero, pero intolerable para su aureola); a la griega Pentesilea, el ansia báquica; a Wetter vom Strahl, un talante varonil de fusta de montar; a Thusnelda, un grano de necedad y una vanidad de sirvienta engalanada. A todos ellos los salva Kleist de lo tenoril, de lo schilleriano, del cliché de cromo, mediante algo primitivamente humano en su ser, que en el afecto asoma desnudo, desnudo sin pudor, bajo el ropaje dramático. Cada uno tiene algo singular, inesperado, algo inarmónico, algo atípico en su rostro anímico; cada

uno (salvo el bufón teatral colocado solo por efecto escénico, Cunegunda y los soldados) posee, como en Shakespeare, un rasgo acusado en la fisonomía: así como Kleist, en cuanto dramaturgo, es antiteatral, así es también, en cuanto plasmador de hombres, inconscientemente antiidealista. Pues toda idealización se produce siempre, o bien mediante un retoque consciente, o bien mediante una mirada demasiado superficial, una mirada corta de vista. Pero Kleist ve siempre con claridad y nada odia tanto como el sentimiento pequeño. Es más desabrido que banal, más huraño y exagerador que dulzón. La emoción sentimental es para él, el áspero, el probado, el conocedor del sufrimiento real, un elemento repugnante, así pues se vuelve conscientemente antisentimental y cierra castamente la boca de sus personajes justo en el instante en que empieza el romanticismo banal, sobre todo en las escenas de amor, concediéndoles únicamente el rubor, el balbuceo conmovido, el suspiro o el silencio final. Prohíbe a sus héroes rebajarse a lo común: por eso son ellos —seamos francos— familiares al pueblo alemán y a cualquier otro solo de manera literaria, y no han pasado hace tiempo, desde el escenario, al ser común como proverbio, como imagen. Solo pueden valer como nacionales en el sentido de una nación alemana soñada, así como solo pueden valer como teatrales en cuanto figuras de aquel «teatro imaginario» del que Kleist habló a Goethe. No se adaptan; tienen toda la voluntariedad y la intransigencia de su creador, y por eso cada uno lleva en torno a sí un palmo de soledad. Sus dramas permanecen, hacia atrás y hacia adelante, desligados de la literatura de antepasados y de descendientes: no heredaron ningún estilo ni engendraron ninguno. Kleist fue un caso único, y un caso único ha seguido siendo su mundo.

Un caso único: pues no es la época que va de 1790 a 1807, ni está limitado por los términos de Brandeburgo o de Alemania; espiritualmente no lo atraviesa el aliento del clasicismo, ni lo oscurece el crepúsculo católico del romanticismo. El mundo de Kleist es tan singular y atemporal como él mismo, una esfera saturnina, apartada de la luz del día y de la aparición clara. Al igual que el

hombre, la naturaleza, el mundo, solo interesan a Kleist allí, en su límite extremo, donde traspasan sus propios confines hacia lo inaudito y lo inverosímil; más aún, casi diría que donde se vuelven desmesurados, donde se vuelven viciosos y abandonan la norma. Exactamente igual que en la humanidad, en los acontecimientos solo le ocupa lo anormal, la desviación de la regla (*La marquesa de O.*; *La mendiga de Locarno*; *El terremoto de Chile*), siempre, pues, el instante en que parecen escapar de los círculos trazados de antemano por Dios. No en vano leyó tan apasionadamente el *Lado nocturno de la naturaleza* de Schubart: todos los fenómenos crepusculares del sonambulismo, de la marcha nocturna, de la sugestión, del magnetismo animal, son materia bienvenida para su fantasía exageradora, que —no contenta con las pasiones humanas — hace intervenir ahora las fuerzas secretas del cosmos, para enredar aún más a sus criaturas: ¡confusión de los hechos para confusión del sentimiento! En lo singular está siempre la morada predilecta de Kleist: allí, en algún lugar cercano, entre sombras y grietas, percibe al demonio hacia el cual tiende por doquier, mágicamente atraído; también en la esencia del mundo busca, como de ordinario en el sentimiento, el superlativo.

Por este desvío de lo manifiesto, Kleist parece, a primera vista, emparentado con sus contemporáneos, los románticos; pero entre aquellos poetas de una superstición en parte querida, en parte ingenua, y de una beatitud de cuento de hadas, y su amor compulsivo por lo fantástico y lo abstruso, se abre todo un abismo del sentimiento: los románticos buscan lo «maravilloso» como una piedad, Kleist lo «singular» como una enfermedad de la naturaleza. Un Novalis quiere creer y embriagarse en esa creencia; un Eichendorff y un Tieck quieren disolver la dureza y el sinsentido de la vida en juego y en música; Kleist, en cambio, el ávido, quiere aprehender el secreto que hay detrás de las cosas, y lleva hasta la última oscuridad de lo maravilloso su mirada indagadora, fríamente apasionada, implacablemente sondeadora. Cuanto más singular es el suceso, tanto más objetivamente le incita a referirlo; más aún, pone su bizarría precisamente en aclarar lo incomprensible con un relato

sobrio, y así su intelecto apasionado se hunde, tenaz como un tornillo, vuelta tras vuelta, hasta la esfera más profunda, donde lo mágico de la naturaleza y lo demoníaco del hombre celebran misteriosos esponsales. Aquí se acerca a Dostoievski más que ningún alemán lo ha hecho jamás: también las figuras de Kleist están cargadas de todas las fuerzas enfermas y exacerbadas de los nervios, y estos nervios, a su vez, están en algún punto dolorosamente enganchados a lo demoníaco de la naturaleza del mundo. Como aquel, no es solo veraz, sino que por exaltación resulta sobreveraz, y por eso aquella atmósfera a la vez cristalina y opresiva pende, como un cielo de föhn, sobre el paisaje de su mundo anímico: una helada de razón que cambia bruscamente en un bochorno de fantasía y se rasga de pronto en airadas ráfagas de pasión. Sin duda: es grandioso y lleno de penetración en lo esencial, el paisaje anímico kleistiano; es tan intenso como apenas lo es el de ningún otro poeta alemán, pero, con todo, difícil de soportar; ningún hombre puede morar largo tiempo en él (y él mismo no pudo hacerlo por más de una década). Es demasiado fuerte para la duración de una vida entera, está demasiado cargado, atmosféricamente, de aire oprimido y preñado; su cielo pesa demasiado sobre el alma; tiene mucho calor y muy poco sol, demasiada claridad cortante de luz en un espacio demasiado angosto. También como artista, el eternamente escindido carece de patria, de tierra firme bajo la rueda giratoria de su acoso. Está a un lado y a otro, y en ninguna parte está en casa: vive en lo maravilloso sin creer en ello, y plasma lo real sin amarlo.

El narrador

Pues esa es la propiedad de toda forma auténtica:
que el espíritu brota de ella al instante y de manera inmediata,
mientras que la deficiente lo retiene
como un mal espejo, sin recordarnos
nada sino a sí misma.

Carta de un poeta a otro

Su alma habita en dos mundos, en el sobrecalentamiento más ardiente, más tropical, de la fantasía, y en el mundo de los hechos más sobrio y más frío del análisis: por eso también su arte está escindido en dos, cada mitad fanáticamente vuelta hacia un extremo distinto. A menudo se ha juntado al Kleist dramaturgo con el novelista, llamándolo tan solo un dramaturgo replegado sobre sí mismo. Pero, en realidad, estas dos formas de arte expresan visiblemente algo contrario, la dualidad de su yo interior llevada a sus extremos más lejanos: el dramaturgo se arroja sin freno en su materia, mientras que el narrador Kleist violenta su propia participación, se repliega por la fuerza, permanece del todo fuera, de modo que ningún aliento de su boca se filtra en el relato. En los dramas se tensa y se enardece a sí mismo; en las novelas quiere tensar y enardecer a los otros, al lector; en el drama se impulsa hacia delante, en la novela hacia atrás. Ambos movimientos, el desbordamiento y la contención, los lleva hasta la posibilidad extrema del arte: así, sus dramas son los más subjetivos, los más desbordantes, los más eruptivos del teatro alemán; sus novelas, las

más escuetas, las más heladas, las más comprimidas de la épica alemana. El arte de Kleist vive siempre en el superlativo.

En las novelas, Kleist desconecta su yo, reprime su pasionalidad, o más bien: la desvía a otra vía. Pues el fanático exagerador incurre ya de nuevo en un exceso: lleva esta autoanulación (muy artística) hasta el exceso, hasta un extremo de objetividad, es decir, de nuevo hasta un peligro para el arte (lo peligroso es su elemento). Nunca ha vuelto a alcanzar la literatura alemana un relato tan objetivo, tan aparentemente sereno, una objetividad tan magistral del relato como en estas siete novelas y pequeñas anécdotas: acaso a su perfección, en apariencia sin fallo, solo le falte un último elemento redentor: la naturalidad. Se percibe que aquí alguien aprieta los labios con violencia, para no traicionar, con un temblor del aliento, el placer doloroso con que acumula aquí las tensiones; se percibe cómo la mano tiembla de fiebre en el afán morboso de contenerse, cómo el hombre entero se reprime por la fuerza para permanecer fuera. Compárese, para sentir esto, tan solo su modelo, las *Novelas ejemplares* de Cervantes, con su desvelamiento dichosamente ligero, su manejo pícaro del escondite y del secreto, y la técnica tensa, henchida, cargada de excitación de Kleist, que hace de la sobriedad un exceso y habla al lector, por así decirlo, con los dientes apretados. Quiere ser frío y se vuelve gélido; quiere hablar en voz baja y habla forzado; quiere narrar con severidad, con latinidad tacitiana, y crispa el idioma. Siempre, a diestra y a siniestra, Kleist se lanza titánicamente hacia la exageración. Nunca ha sido templada más duramente la lengua alemana, pero nunca tampoco fue más metálicamente fría, más férreamente deslucida, que en la prosa kleistiana: no la maneja (como Hölderlin, Novalis y Goethe) igual que un arpa, sino igual que un arma, igual que un arado, con implacable violencia. Y en esta lengua inflexible, dura, hinchada como el bronce, narra luego —eterno fanático del contraste— las materias más ardientes, más apasionantes, más trepidantes; su sobriedad y su claridad frías, de rigor protestante, luchan con los problemas más fantásticos, más inverosímiles. Enigmatiza artificiosamente el objeto, enmaraña con astucia el tiro de la

narración solo por el duro y maligno placer de angustiar, de sobrecoger, de asustar al espectador, para luego, de un tirón, justo antes de la caída, retener con fuerza las riendas tensas: quien no sienta, tras esta aparente frialdad de Kleist como narrador, su placer demoníaco de arrastrar al otro hasta donde está su propia morada, hasta la sensación violenta, hondamente adentro en el horror y en lo peligroso, a ese le podrá parecer esta técnica lo que en verdad es una inversión de la pasionalidad más profunda: la de un fanático de su propia violentación. Todo lo no bueno, todo lo oculto y solapado de Kleist se delata en su represamiento, porque la calma, el dominio y la maestría eran contrarios a su ser más íntimo: la soltura, la más alta magia del artista, tenía que negársele precisamente allí donde quería imponerse por ley la antinaturaleza de su ser, la calma domeñada.

Y sin embargo: ¡cuánto impone su voluntad, su voluntad demoníacamente fuerte, sobre la prosa; con qué dureza de acero aprieta, en estas novelas, la sangre dentro de las venas del lenguaje! Esta maestría se percibe con más fuerza en las piezas sin azar, en las piezas sin intención, en aquellas pequeñas anécdotas y relatos que escribía para su periódico sin ninguna voluntad de arte tensa, solo para llenar una columna que había quedado libre. Veinte líneas de un atestado policial, un episodio de caballería de la Guerra de los Siete Años, su voluntad plástica los condensa en una forma imperecedera: ni una sola burbuja de psicología penetra ahí en la transparente colada de cristal del relato, en la cual lo objetivo se vuelve casi mágicamente transparente. En las novelas más extensas el esfuerzo hacia la objetividad ya resulta visible. Aquella pasión genuinamente kleistiana por enredar y atornillar, la violencia de la condensación, su gusto lúdico por el secreto, las hace más excitantes que plásticas; nada las enardece tanto como su frialdad aparente, de modo que *La marquesa de O.* (una anécdota de ocho líneas de Montaigne) produce el efecto de una emocionante charada, y *La mendiga de Locarno*, el de una pesadilla escalofriante. Se hace visible, por así decirlo, el reverso de su ser, una exaltación del no estar exaltado, un exceso de mesura. También Stendhal había

tendido hacia una prosa fría, no pictórica, antisentimental, y leía a diario el Código Civil, del mismo modo que Kleist toma por modelo el tono de las crónicas: pero mientras aquel llega tan solo a una técnica, Kleist, el instintivo, cae en una pasión del no apasionarse; el exceso de la tensión queda ahora transferido, desde él mismo, al lector. Pero siempre se percibe el demasiado, que emana inevitablemente de su ser: por eso, de sus novelas, la más fuerte es aquella que transforma en plasmación el motivo de su propio ser, *Michael Kohlhaas*, el tipo más espléndido y más pleno de sentido del exagerador que Kleist haya creado, el hombre que empuja sus fuerzas más poderosas, mediante la sobreelevación, hacia la destrucción, la rectitud hacia la obstinación, el sentido de la justicia hacia la manía de tener razón; inconscientemente es símbolo de su propio creador, que hizo de lo mejor de sí lo más peligroso, y que, por fanatismo de la voluntad, se lanza más allá del camino y de la meta. También en la disciplina, en la contención, es Kleist tan demoníacamente desmesurado como en el desenfreno, como en el desbordamiento.

Esta mezcla aparece de la forma más acabada, ya lo he dicho, en lo no intencionado, en aquellas pequeñas anécdotas que escribió como al margen de todo propósito artístico, y luego en aquel retrato más grandioso de un hombre singular: en sus cartas. Nunca se ha abierto un poeta alemán ante el mundo de manera semejante a como lo hizo Kleist en el puñado de cartas que de él se conservan. Me parecen incomparables con los documentos psicológicos de Goethe y de Schiller, porque la veracidad de Kleist es infinitamente más audaz, más desenfrenada, más abismal y más incondicional que las estilizaciones inconscientes, las confesiones siempre estéticamente ligadas, de los clásicos. Kleist se excede, conforme a toda su naturaleza, también en la confesión: da a la más cruel autolaceración un misterioso acento de goce, tiene no solo amor, sino una suerte de fogosidad casi animal hacia la verdad, y un magnífico arrebato extático siempre en el dolor más profundo. Nada más cortante que los gritos de este corazón, y sin embargo parecen venir de una altura infinita, como el grito tembloroso de un ave de

presa herida; nada más grandioso que el pathos heroico de su soledad quejumbrosa. Se cree oír la agonía del envenenado Filoctetes, que, apartado de sus hermanos, solo en la isla de su espíritu, disputa con los dioses; y así como este se arranca la ropa del cuerpo en la agonía del autoconocimiento, así se yergue él desnudo ante nosotros, pero desnudo no como un desvergonzado, sino desnudo como un hombre que sangra, como un hombre que arde y que apenas acaba de arrancarse del último combate. Hay en ellas gritos desde el último fondo de la terrenalidad, gritos de un dios desgarrado o de un animal atormentado, y luego, de nuevo, palabras de una vigilia terrible, de una luz interior demasiado intensa, que deslumbra los ojos. En ninguna obra logró volcarse tan por entero como en sus cartas; ninguna otra tiene, de manera tan primigenia, su dualidad de concisión y desbordamiento, de éxtasis y análisis, de disciplina y pasión, de prusianismo y de mundo primitivo. Acaso en aquel manuscrito perdido, en la *Historia de mi interior*, todas estas llamas y estos relámpagos estuvieran aún ligados en una sola luz; pero esa obra, que ciertamente no fue ningún compromiso a la manera de *Poesía y verdad*, sino el fanatismo mismo de la verdad, se ha perdido para nosotros. Aquí, como siempre, el destino le impidió hablar y prohibió al «hombre inefable» que había en él revelar su propio secreto.

El último vínculo

Pues por encima de todo vence el sentimiento del derecho.

La familia Schroffenstein

En todos sus dramas fue Kleist traidor de su propio ser: en cada uno de ellos lanzó desde sí hacia el mundo una parte ardiente de su alma, transformó una pasión en figura. Así se le conoce fragmentariamente entero, y con él su contienda interior: pero su figura no habría entrado en lo intemporal si en su última obra no hubiera sido capaz de dar lo más alto: entregarse por entero en su vinculación más alta. Aquí, en *El príncipe de Homburgo*, elevó, con aquel último genio que el destino rara vez concede más de una vez a un artista, a sí mismo, la fuerza primigenia de su ser, el conflicto de su vida, a la categoría de tragedia: la antinomia de pasión y disciplina. En *Pentesilea*, en *Roberto Guiscardo*, en «La batalla de Arminio» era siempre un único impulso el que, desmesuradamente grande —apasionado y henchido de ímpetu hacia lo infinito—, se precipitaba en la obra; aquí, en cambio, no es un impulso aislado, sino todo el mundo confuso de los impulsos lo que se hace mundo. Presión y contrapresión, en vez de tirar la una contra la otra a tirones, quedan llevadas a la contraposición y a la suspensión. ¿Y qué es la suspensión de las fuerzas sino la más alta armonía?

El arte no conoce instante más hermoso que aquel en que le es dado mostrar lo desmesurado en su justa medida, en ese segundo de resonancia esférica en que, durante el batir de una pestaña, la disonancia se resuelve en una armonía originaria y bienaventurada:

cuanto más terrible es la escisión, tanto más poderoso este derrumbarse el uno en el otro, tanto más bramante el acorde de las corrientes que se despeñan. El «Homburg» de Kleist posee, como ningún otro drama alemán, esta magnificencia de la distensión suprema: el poeta más destrozado entrega a la nación (a un paso apenas de su autodestrucción) la tragedia más perfecta, del mismo modo que Hölderlin, una hora antes de la última oscuridad, entregó su himnica órfica de resonancia cósmica, y Nietzsche, antes de que su espíritu se hiciera añicos, la más alta embriaguez espiritual, la palabra danzante que esparce diamantes. Esta magia del sentimiento del ocaso está más allá de toda explicación, inexplicablemente hermosa como el último salto hacia lo alto de la llama, ya azulada y agazapada, antes de apagarse.

En el «Homburg», Kleist domó por un instante al demonio, empujándolo por entero fuera de sí, hacia dentro de su obra. Esta vez no se limitó, como antes —en *Pentesilea*, en *Roberto Guiscardo*, en «La batalla de Arminio»—, a cortar una sola cabeza de la hidra que lo abraza aplastándolo, sino que aquí la agarra por la garganta y la arrastra por entero hacia la plasmación. Y solo aquí se percibe su fuerza, porque no se derrama en el vacío, sino porque aquí fuerza y contrafuerza se sostienen luchando. En este drama no se evapora ni un átomo del ímpetu interior; aquí crecida y dique, corriente y esclusa son igualmente poderosos. Kleist se redimió no ya saliendo fuera de sí, sino desdoblándose: lo contrapuesto perdió su fuerza destructora, porque ya no deja (como antes) que uno u otro impulso corra libre y se imponga sobre el otro. Lo antinómico de su naturaleza se le hizo claro en la obra. Pero toda claridad engendra conocimiento, y el conocimiento, a su vez, reconciliación. El apasionado y el disciplinado que hay en su alma detienen su lucha y se miran a los ojos: la disciplina (el elector, que hace aclamar a Homburg como vencedor en la iglesia) honra al apasionado; el apasionado (Homburg, que exige su propia sentencia de muerte) honra a la norma. Ambos se reconocen como parte de un poder eterno desde siempre, que exige inquietud en aras del movimiento y disciplina en aras del orden sagrado, y al arrancar Kleist de su pecho

ensombrecido esta contraposición terrena y colocarla bajo las estrellas, disuelve por primera vez su soledad y se convierte en cocreador del mundo.

Y mágicamente afluye hacia esta obra todo cuanto él intentó y quiso alguna vez, en formas más depuradas, más elevadas, todo apaciguado por este sentimiento de vinculación última y de reconciliación. Todas las pasiones de sus treinta años están de pronto plasmadas allí, pero ya no dominadoras y exageradas, sino suavizadas y clarificadas. La ambición desaforadamente erguida de Guiscardo ha ganado, en el joven héroe Homburg, el fuego puro y activo de un mancebo; el patriotismo sanguinario, blandidor de maza, bárbaro, de «La batalla de Arminio», se ha atenuado y virilizado en un sentimiento de la patria grave y sin palabras; la terquedad pleitista y el rigorismo jurídico de Kohlhaas se humanizan en la clara custodia de la ley que encarna la figura del elector; el aparato mágico de Catalina de Heilbronn solo azulea como una dulce luz de luna sobre la escena estival del jardín, donde la muerte sopla como un aroma llegado del más allá, y la lujuria de Pentesilea, aquel enloquecido ansia de vida, remansa en un sentimiento quieto y anhelante. Por primera vez se hincha en una obra de Kleist un tono enteramente oculto de bondad, un hálito de humanidad suave y de comprensión: también esta última cuerda, la de plata, que nunca antes había pulsado, entona ahora, arpeando, la melodía sombría. Todo cuanto conmueve a un ser humano está de pronto reunido, y así como se cuenta de los moribundos que en sus últimos minutos toda su vida regresa comprimida, así llega rugiendo hacia esta última obra todo el pasado, la vida al parecer mal vivida: todos los errores, todos los extravíos, todas las omisiones, todo lo que parecía absurdo y en vano, cobra de golpe un sentido en esta plasmación. La filosofía kantiana, con la que el joven de veinte años se atormentó el corazón, y que a punto estuvo de asfixiarlo bajo la forma de aquel «plan de vida», formula ahora las palabras del elector y eleva a lo espiritual la figura meramente monárquica. Los años de cadete, la educación militar, mil veces maldecidos, resucitan ahora en el magnífico fresco del ejército, en ese himno a la

solidaridad de la comunidad. Todo aquello de lo que se había arrancado a la fuerza —la tradición, la disciplina, el tiempo— se alza ahora como un cielo sobre su obra; por primera vez crea desde una patria interior, desde la determinación sanguínea de su ser. Por primera vez el aire se ha librado del bochorno, las tensiones ya no atormentan ni hacen vibrar los nervios, por primera vez los versos ruedan claros, sin apretarse ni forzarse, por primera vez suena la música. El mundo de los espíritus, de ordinario desbordamiento demoníaco de las profundidades, flota aquí solo como un crepúsculo sobre el juego terrenal; un timbre con la dulzura de los últimos dramas de Shakespeare, de aquel sereno conocer y redimir, hace descender el telón sobre un mundo armonioso.

El príncipe de Homburgo es el drama más verdadero de Kleist, porque contiene toda su vida. En él están todos los cruces y entrecruzamientos de su ser: el amor a la vida y la angustia de la muerte, la disciplina y el desbordamiento, lo heredado y lo aprendido: solo aquí, donde se agota por entero, llega a ser del todo verdadero, más allá de su propio saber. De ahí también ese sonido misteriosamente profético en la escena de la muerte, la embriaguez del suicidio, el temor ante el destino: horas de su muerte vaticinadas de antemano en verso, y al mismo tiempo revivir de toda su vida anterior. Solo los consagrados a la muerte poseen este saber supremo, esta doble mirada hacia lo pasado y lo venidero; solo el «Homburg» y el «Empédocles», de entre todos los dramas alemanes, nos regalan esta música fantasmal, que ya de por sí es como un sobretono hacia lo infinito. Porque solo la necesidad extrema es capaz de fundir por entero el alma, solo la resignación más pura de alcanzar la esfera en que la pasión hace ya tiempo que se fatigó; lo que se le negó tenazmente al ávido y a su acometida colérica, se lo regala el destino a Kleist justo en aquella hora en que ya nada espera: la plenitud.

Pasión de muerte

Lo más extremo que fuerzas humanas pueden dar,
lo he hecho yo — lo imposible he intentado.
Todo mi ser he puesto en la tirada. El dado
que decide, yace, yace ya. Comprenderlo
debo yo — y que he perdido.

Pentesilea

En la cumbre más alta de su arte, en el año del «Homburg», alcanza Kleist, fatídicamente, también el grado más alto de su soledad. Nunca estuvo más olvidado del mundo, más perdido de rumbo, en su época, en su tierra natal: ha arrojado de sí su cargo, su revista le ha sido prohibida, su misión íntima —arrastrar a Prusia, al lado de Austria, a la guerra— resulta vana. Su enemigo primordial, Napoleón, tiene a Europa en sus manos como botín humillado; el rey de Prusia se convierte en su aliado después de haberse hecho su vasallo; las piezas de Kleist vagan sin hallar acomodo de escenario en escenario, escarnecidas por el público o despachadas con desidia por el director; sus libros no encuentran editor, y él mismo no encuentra ni el más ínfimo empleo; Goethe se ha apartado de él, los demás apenas lo conocen y no lo estiman, los protectores lo han dejado caer, los amigos lo han olvidado: la última en abandonarlo es la más fiel, aquella «hermana de ánimo piládico» de antaño, Ulrike. Cada carta a la que ha apostado está perdida, y la última, la más alta, la que aún tiene en sus manos —el manuscrito de su obra maestra *El príncipe de Homburgo*— ya no puede jugarla: no se sienta ya a la mesa de nadie, y nadie confía en su apuesta. Entonces

lo intenta una vez más, emergiendo de meses de desaparición, con la familia: una vez más viaja hasta Fráncfort del Óder, a los suyos, para reconfortarse el alma con un puñado de cariño, pero ellos le echan sal en las heridas y hiel en los labios. Aquella hora del almuerzo en el círculo de los Kleist, que miran con altivez al funcionario cesante, al fracasado director de periódico, al dramaturgo malogrado, como a alguien indigno de su familia, le quiebra el espinazo: «Preferiría sufrir diez veces la muerte antes que volver a vivir», escribe desesperado, «lo que sentí la última vez en Fráncfort, en la mesa del almuerzo». Está expulsado de los suyos, rechazado hacia sí mismo, hacia el infierno de su propio pecho: con el alma ensombrecida, avergonzado y humillado hasta bajo la piel, se tambalea de vuelta hacia Berlín. Durante unos meses merodea allí con zapatos gastados y ropa deteriorada, solicita en los ministerios un puesto, ofrece (en vano) su novela, su «Homburg», su «Batalla de Arminio» a los libreros, ensombrece a sus amigos con su sola presencia: al final todo se cansa de él, así como él está cansado de toda búsqueda. «Mi alma está tan herida», se lamenta desgarradoramente en aquellos días, «que casi podría decir que, cuando asomo la nariz por la ventana, me hace daño la luz del día que brilla sobre mí». Todas sus pasiones han llegado a su fin, toda su fuerza está gastada, toda esperanza consumida, pues:

Impotente golpea su llamada en todos los oídos, y al ver cómo el estandarte de los tiempos, ondeando, se propaga de puerta en puerta, cierra su canto; desea terminar con él, y deja, llorando, la lira de sus manos.

Entonces, en este silencio, el más monstruoso que jamás rodeó a un genio (acaso solo en Nietzsche), roza su corazón una voz oscura, un llamado que resonó siempre, a lo largo de toda su vida, en los instantes de desaliento, de desesperación: el pensamiento de la muerte. Desde su juventud más temprana lo acompaña esta idea del suicidio, y así como él, apenas medio muchacho todavía, se había trazado un plan de vida, así también el plan de muerte estaba pensado de antiguo: siempre se vuelve poderoso el pensamiento en las horas de impotencia, y entonces emerge, como un peñasco

oscuro, en su alma, cuando la marea de la pasión, el oleaje espumeante de la esperanza, refluye. Incontables son, en las cartas y encuentros de Kleist, estos gritos casi ardientes de deseo hacia el final; e incluso podría uno atreverse a la paradoja de decir: solo pudo soportar la vida tanto tiempo porque estaba dispuesto, a cada hora, a arrojarla lejos de sí. Siempre quiere morir, y si tanto tiempo vacila, no es por miedo, sino por lo desmedido, por lo excesivo de su naturaleza, pues también la muerte la quiere Kleist a escala gigantesca, en una exaltación, en un desbordamiento: no quiere matarse mezquina, ni lastimosa, ni cobardemente; anhela, como escribe en aquella carta a Ulrike, «una muerte magnífica» —incluso este pensamiento, el más sombrío, el más abismal, tiene en Kleist un acento de placer, una voluptuosidad embriagada. Quiere precipitarse en la muerte como en un lecho nupcial descomunal, y en el más singular de los entrelazamientos se sueña la muerte como un ocaso doblemente dichoso. Algún terror primigenio —lo ha hecho inmortal en la escena del príncipe de Homburgo— le hace temer, a él, el más solitario, seguir arrastrando esta soledad de la vida a través de toda la eternidad de la muerte: así ofrece, desde la infancia, a cada uno de los que ama, con el más alto éxtasis, morir junto a él. El más necesitado de amor entre los vivos anhela una muerte de amor. En la existencia terrena, ninguna mujer pudo bastar a su desmesura, ninguna pudo seguirle el paso en su fanático precipitarse hacia un éxtasis del sentimiento; ninguna, ni su novia, ni Ulrike, ni Marie von Kleist, pudieron seguirlo hasta el punto de hervor de sus exigencias; solo la muerte, el superlativo, aquello que ya no puede ser superado, es capaz de saciar una necesidad de amor kleistiana —Pentesilea reveló sus ardores. Así, solo la mujer que quiere morir con él, que reúne este sentimiento extremo, ya no intensificable, es la única que él anhela, y a quien —como exclama jubiloso en su carta de despedida— «su tumba le es más querida que los lechos de todas las emperatrices del mundo». Así ofrece, casi con insistencia, a todos los que le son queridos, su compañía para la caída en la oscuridad. A Karoline von Schiller (que le era casi una extraña) se declara dispuesto «a matarla a ella y a matarse él de un tiro», y a su amigo Rühle lo tienta con palabras halagadoras y apasionadas: «No

se me va de la cabeza el pensamiento de que debemos hacer una vez más algo juntos —ven, hagamos algo bueno y muramos con ello. Una de las millones de muertes que ya hemos muerto y que aún moriremos. Es como si pasáramos de una habitación a otra». Como siempre en Kleist, el pensamiento, el frío, se transforma en pasión, en brasa, en éxtasis. Cada vez más se embriaga con la idea de acabar magníficamente, mediante una explosión única, mediante una autodestrucción heroica, con el lento desmoronarse a pedazos de fuerza y contrafuerza, de precipitarse desde la mezquindad, la cohibición, el quebranto de un sentimiento vital eternamente insatisfecho hacia una muerte fantástica: espléndido se yergue en él el demonio, pues quiere al fin volver a su infinitud.

Esta pasión por la comunidad de la muerte permanece incomprendida por sus amigos, por las mujeres, como todas sus exageraciones del sentimiento: en vano insta, incluso suplica, un compañero para el abismo —todos rechazan, espantados y desconcertados, la fantástica propuesta. Al fin —y justo en la hora en que su alma ya desborda de amargura y hastío— se encuentra con una, casi una desconocida, que le agradece propuesta tan singular. Es una enferma, una consagrada a la muerte, tan devorada por el cáncer en el interior de su cuerpo como Kleist en el interior de su alma por el hastío de vivir; incapaz ella misma de una resolución fuerte, pero exaltada, compenetrada con su éxtasis, la mujer perdida se deja arrastrar de buen grado hacia el abismo. Ahora tiene él a alguien que lo redime de la soledad del último segundo de la caída, y así surge esta extraña y fantástica noche de bodas del hombre no amado con la mujer no amada; así se precipita con él hacia la inmortalidad esta mujer envejecida, desahuciada, fea (cuyo rostro él solo había contemplado con el éxtasis de aquel pensamiento). En lo más íntimo, esta mujer de espíritu cultivado, sentimental y exaltada, esposa de un contador, le era extraña; es más, probablemente nunca llegó a experimentar en sentido carnal que era mujer —pero se desposa con ella bajo otro astro y otro signo, en el sacerdocio sagrado de la muerte. Aquella que habría sido demasiado pequeña, demasiado blanda, demasiado endeble para su vida, se le vuelve

espléndida como compañera de muerte. Él mismo se le había ofrecido: ella solo tenía que aceptarlo, y él estaba dispuesto.

La vida lo había preparado, demasiado preparado; lo había pisoteado, esclavizado, decepcionado y humillado —pero con fuerza espléndida se yergue una vez más y forja de su muerte su última tragedia heroica. El artista que hay en él, el eterno exagerador, aviva con aliento poderoso el fuego largamente latente de una resolución que ardía en secreto; y como una llamarada de júbilo y bienaventuranza brota del pecho de Kleist desde que tiene la certeza de su muerte voluntaria, desde que, como él mismo dice, «ha madurado del todo para la muerte», desde que sabe que la vida no lo dominará a él, sino que es él quien la domina. Y aquel que nunca halló un sí puro a la vida (como Goethe), dice y proclama ahora, jubiloso, su sí libre y bienaventurado a la muerte: espléndido es este timbre, por primera vez suena, como una campana, todo su ser, claro y sin disonancia. Toda aspereza está quebrada, toda torpeza dispersada; magnífica retumba ahora cada palabra que pronuncia, que escribe, bajo el martillo del destino. Ya no le duele el día, ya respira aliviado, ya el alma tensa respira infinitud, lo dolorosamente vulgar se aleja, el resplandor interior se hace mundo, y vive, dichoso, sus propios versos, los de su Homburg, ante el ocaso:

¡Ahora, oh inmortalidad, eres toda mía! ¡Tú me irradias, a través de la venda de mis ojos, el fulgor de mil soles reunidos! Me crecen alas en ambos hombros, por quietos espacios de éter se mece mi espíritu; y como una nave, arrebatada por el soplo del viento, ve hundirse la alegre ciudad portuaria, así se me hunde, en penumbra, toda la vida: todavía distingo colores y formas, y ya la niebla lo cubre todo bajo mis pies.

El éxtasis que durante treinta y tres años lo empujó a través de la espesura de la vida, lo eleva ahora, con dulzura, hacia una bienaventuranza de despedida. En la última hora, el desgarrado se recompone; lo escindido de su ser se funde en el sentimiento extremo. En el instante en que, libre y sereno, cruza hacia la oscuridad, lo abandona su sombra: el demonio de su vida se eleva

desde el cuerpo destrozado como humo sobre el fuego, y se disuelve en las esferas. En la última hora se funden el peso y el dolor de Kleist, y su demonio se convierte en música.

Música del ocaso

No ha de soportar el hombre todo golpe,
y a aquel a quien un dios aferra, pienso yo, bien puede sucumbir.

La familia Schroffenstein

Otros poetas han vivido de forma más grandiosa, abarcando más ampliamente en su obra, extrayendo y transformando el destino del mundo a partir de su propia existencia: más magnífico que Kleist no ha muerto ninguno. De todas las muertes, ninguna está tan rodeada del rumor de la música, tan hecha por entero de embriaguez y de arrebato, como la suya; como fiesta sacrificial dionisíaca termina esta «vida más atormentada que jamás llevara un hombre» (carta de despedida). A quien todo en la vida le salió mal, mísera, hasta lastimosamente, le sale bien el sentido oscuro de su ser: el ocaso heroico. Algunos (Sócrates, André Chénier) llegaron en aquel último segundo a un moderato del sentimiento, a una indiferencia estoica, incluso sonriente, a una muerte sabia y aceptada sin lamento — Kleist, el eterno exagerador, intensifica también la muerte hasta hacer de ella una pasión, una embriaguez, una orgía y un éxtasis. Su ocaso es una beatitud, un estado de entrega como nunca conoció en vida —brazos extendidos, labios embriagados, alegría y desbordamiento. Cantando se arroja al abismo.

Solo una vez, solo esta única vez se le sueltan a Kleist el labio y el alma; por primera vez se oye esa voz sorda y oprimida estallar en júbilo y en canto. Nadie lo vio, salvo la compañera de su muerte, en aquellos días de despedida, pero se lo siente: su mirada debió de ser

como la de un ebrio, su rostro debió de estar iluminado por el reflejo de una alegría interior. Lo que hace, lo que escribe en aquellas horas, sobrepasa su medida más alta —las cartas de despedida son, a mi parecer, lo más acabado que creó, último arrebato, como los *Ditirambos de Dioniso* de Nietzsche, los *Cantos nocturnos* de Hölderlin: en ellas sopla un aire de esferas desconocidas, una libertad por encima de toda terrenalidad. La música, su inclinación más honda, que de joven practicaba a escondidas con la flauta en el silencio de su cuarto, pero que se cerraba tercamente al labio oprimido y espasmódico del poeta —ahora se le abre; por primera vez el que siempre había estado cerrado se desborda en ritmo y melodía. En estos días escribe su único poema verdadero, un desbordamiento amoroso místico y ebrio, la «Letanía de la muerte», un poema henchido por entero de oscuridad y de arrebol, mitad balbuceo, mitad plegaria, y sin embargo mágicamente bello más allá de todo sentido despierto. Toda rigidez, toda dureza, toda aspereza y espiritualidad, esa luz fría del espíritu que de ordinario cae, sobria, sobre su empeño más ardiente, queda redimida por la música; lo prusianamente severo y espasmódico de su modo de asir se afloja hermosamente en melodía —por primera vez flota en la palabra, flota en el sentimiento: la tierra ya no lo tiene.

Y así, elevado en vuelo —«como dos alegres aeronautas», dice en su carta de despedida—, mira una vez más hacia abajo, hacia el mundo, y su adiós carece de rencor. Su propia amargura, ya no la comprende; todo cuanto lo oprimía le parece tan bajo, tan lejano y sin sentido, desde que ya lo contempla desde el infinito. Aunque ya está comprometido con la muerte junto a la otra mujer, piensa todavía en aquella para quien vivió, en la que lo amó: Marie von Kleist; a ella le escribe, desde lo más hondo del alma, despedida y confesión. La abraza una vez más en espíritu, pero ahora sin ansia ni desbordamiento, como quien se encamina hacia lo eterno. Luego escribe a Ulrike, su hermana: todavía se estremece en su alma la amargura por la afrenta sufrida, y las palabras se tornan duras. Pero ocho horas después, en el cuarto de la muerte, en casa de los Stimming, ya completamente exaltado en el presentimiento, le

parece una injusticia herir todavía a alguien desde su beatitud; escribe una segunda vez, cariñoso con quien un día amó, y lleno de perdón, y le desea lo mejor. Y ese mejor que Kleist sabe desear de la vida dice así: «Que el cielo te conceda una muerte, aunque solo la mitad de dichosa y de una serenidad gozosa e indecible, igual a la mía: ese es el deseo más cordial e íntimo que sé formular para ti.»

Ahora se ha creado el orden, el hombre sin paz está en paz; el suceso más incomparable, más inverosímil: Kleist, el desgarrado, se siente unido al mundo. El demonio ya no tiene poder para empujarlo; lo que quería de su víctima está logrado. Una vez más hojea, ya impaciente, sus papeles: hay una novela concluida, dos dramas, la historia de su interior —nadie los quiere, nadie los conoce, nadie debe conocerlos. Tampoco el aguijón de la ambición penetra ya en su pecho acorazado; sin miramientos quema sus manuscritos (entre ellos el «Homburgo», que solo se salva gracias a una copia hecha por azar): demasiado pequeña le parece la mísera gloria póstuma, esta vida literaria de unos pocos siglos, frente a sus eones. Ahora solo quedan por resolver pequeñeces, pero también estas las despacha con objetividad y esmero; en cada disposición se reconoce el espíritu claro, no turbado por miedo ni pasión alguna. Encarga a Peguilhen unas cartas, que haga pagar las deudas que él mismo registró cuidadosamente, céntimo a céntimo, pues el sentido del deber acompaña a Kleist hasta el «canto triunfal de su muerte». Quizá no haya una segunda carta de despedida tan enteramente regida por la demonia de la objetividad como aquella dirigida al consejero de guerra: «Yacemos muertos de un disparo en el camino hacia Potsdam», comienza —con la misma audacia inaudita con que en las novelas se precipita el suceso al comienzo mismo, y, como en las novelas, el relato de un caso de destino inaudito está endurecido con objetividad en la más férrea plástica y claridad. Y no hay una segunda carta de despedida tan enteramente tejida por la demonia del desbordamiento como aquella a la amada, a Marie von Kleist: en la última hora se ve aún magníficamente la dualidad de su vida, disciplina y éxtasis, pero ambas llevadas hasta lo heroico, hasta lo grandiosamente sublime.

Su firma es el trazo final bajo la deuda descomunal que la vida tiene contraída con él: la estampa con fuerza, ahora la complicada cuenta queda por fin saldada, y ya se dispone a romper el pagaré. Alegres como una pareja de novios, los dos parten hacia el Wannsee. El posadero los oye reír, corretear por los prados; beben alegremente el café al aire libre. Entonces cae —exactamente a la hora convenida— el primer disparo, y de inmediato el segundo, en pleno corazón de la compañera, en plena boca propia. Su mano no había temblado. En efecto: supo morir mejor de lo que supo vivir.

Kleist es el gran poeta trágico de los alemanes no por una voluntad, sino por un ser-querido, únicamente porque su naturaleza fue, de manera compulsiva, una naturaleza trágica, y su existencia, una tragedia: precisamente esto oscuro, entrelazado, cerrado y a la vez hinchado, lo prometeico de su ser, es lo que crea lo inimitable de sus dramas, algo que la posteridad jamás ha podido alcanzar ni con la fría espiritualidad de Hebbel ni con el calor errático de Grabbe. Su destino y su atmósfera son parte integrante de su obra: por eso me parece necia y ajena la pregunta, tantas veces formulada, de hasta dónde habría elevado aún la tragedia alemana de haber sanado y haberse liberado de su fatum. La esencia de su esencia era la tensión y el estar tenso; el sentido ineludible de su destino, la autodestrucción por exceso: por eso su muerte voluntaria y temprana es tanto obra maestra suya como *El príncipe de Homburgo*: pues siempre, junto a los poderosos que son señores de la vida, como Goethe, debe surgir de tiempo en tiempo alguien que domine el morir y haga de la muerte un poema que se alce por encima de las épocas. «A menudo una buena muerte es el mejor curso de vida» —el infortunado Günther, que escribió para sí este verso, no supo darle forma a la buena muerte; se deslizó hacia su desdicha y se apagó como una lucecilla. Kleist, el verdadero trágico, en cambio, eleva plásticamente su sufrimiento hasta el monumento inmortal de un ocaso; mas todo sufrimiento cobra sentido cuando experimenta la gracia de la plasmación. Entonces se convierte en la magia suprema de la vida. Pues solo quien está enteramente hecho

pedazos conoce el anhelo de la plenitud. Solo el impulsado alcanza lo infinito.

Friedrich Nietzsche

Tragedia sin figuras

De un filósofo no hago yo más caso
que el que es capaz de dar como ejemplo.

Consideraciones intempestivas

Cosechar el mayor goce de la existencia
significa: vivir peligrosamente.

Consideraciones intempestivas

La tragedia de Friedrich Nietzsche es un monodrama: no pone en la breve escena de su vida otra figura que a sí mismo. En todos los actos que se precipitan como una avalancha, el que lucha en soledad permanece solo; nadie se pone a su lado, nadie se le enfrenta, ninguna mujer suaviza con su blanda presencia la atmósfera tensa. Todo movimiento parte únicamente de él y se precipita únicamente sobre él: las pocas figuras que aparecen al principio a su sombra solo acompañan con gestos mudos de asombro y de espanto su empresa heroica, y se retiran poco a poco como ante algo peligroso. Ni un solo hombre se atreve a acercarse por completo al círculo interior de este destino; siempre habla, siempre lucha, siempre sufre Nietzsche a solas consigo mismo. No habla con nadie, y nadie le responde. Y lo que es todavía más terrible: nadie lo escucha.

No tiene hombres, ni compañeros, ni oyentes, esta heroica tragedia de Friedrich Nietzsche: pero tampoco tiene un escenario propiamente dicho, ni paisaje, ni decorado, ni vestuario; transcurre,

por así decirlo, en el espacio sin aire de la idea. Basilea, Naumburgo, Niza, Sorrento, Sils-Maria, Génova: estos nombres no son sus verdaderas moradas, sino tan solo hitos vacíos a lo largo de un camino recorrido con alas ardientes, bastidores fríos, color mudo. En realidad, el escenario de la tragedia es siempre el mismo: el estar solo, la soledad, esa espantosa soledad sin palabras y sin respuesta que su pensamiento lleva consigo, sobre sí, como una campana de cristal impenetrable, una soledad sin flores ni colores ni sonidos ni animales ni hombres, una soledad incluso sin Dios, la soledad pétrea y extinta de un mundo primigenio anterior o posterior a todo tiempo. Pero lo que hace tan horrenda, tan espantosa y a la vez tan grotesca su desolación, su desconsuelo, es lo inconcebible: que este glaciar, este desierto de soledad se alce espiritualmente en medio de un país americanizado de setenta millones de habitantes, en medio de la nueva Alemania, que resuena y vibra de ferrocarriles y telégrafos, de gritos y de bullicio, en medio de una cultura por lo demás morbosamente curiosa, que arroja al mundo cuarenta mil libros al año, que busca a diario problemas en un centenar de universidades, que representa a diario tragedias en cientos de teatros, y que sin embargo nada sabe, nada presiente y nada siente de este espectáculo del espíritu, el más poderoso de todos, en su propio centro, en su círculo más íntimo.

Pues precisamente en sus momentos más grandes, la tragedia de Friedrich Nietzsche ya no tiene, en el mundo alemán, espectador, ni oyente, ni testigo alguno. Al principio, mientras aún habla como profesor desde la cátedra y la fuerza luminosa de Wagner lo hace visible, sus primeras palabras despiertan todavía una pequeña atención. Pero cuanto más hondo desciende en sí mismo, cuanto más hondo hunde la mano en su tiempo, tanto menos resonancia encuentra. Uno tras otro, amigos y extraños se levantan intimidados durante su heroico monólogo, espantados por las metamorfosis cada vez más salvajes, por los éxtasis cada vez más ardientes del solitario, y lo dejan terriblemente solo en la escena de su destino. Poco a poco el actor trágico se inquieta de hablar así, por entero, al vacío; habla cada vez más alto, cada vez más a gritos, cada vez más

gesticulante, para encender un eco o siquiera una contradicción. Se inventa una música para su palabra, una música torrencial, rumorosa, dionisíaca —pero ya nadie lo escucha. Se fuerza a arlequinadas, a una jovialidad aguda, estridente, violenta; hace que sus frases den cabriolas y se despeñen en payasadas, solo para atraer con un chiste artificial oyentes hacia su terrible seriedad —pero nadie mueve la mano en aplauso. Se inventa por fin una danza, una danza entre espadas, y practica, herido, hecho jirones, sangrando, su nuevo arte mortal ante los hombres, pero nadie sospecha el sentido de estas bromas a gritos ni la pasión herida de muerte que hay bajo esta ligereza fingida. Sin oyentes ni eco, ante bancos vacíos, termina el espectáculo más inaudito del espíritu que se le regaló a nuestro siglo que se precipita al abismo. Nadie vuelve siquiera la mirada, con indiferencia, para ver cómo la peonza de sus pensamientos, girando vertiginosa sobre su punta de acero, salta por última vez magníficamente y cae, por fin, tambaleándose al suelo: «muerto de inmortalidad».

Este estar-solo-consigo-mismo, este estar-solo-contra-sí-mismo es el sentido más hondo, la única y sagrada necesidad de la tragedia vital de Friedrich Nietzsche: nunca una plenitud tan desmesurada de espíritu se enfrentó a un silencio tan metálicamente impenetrable. Ni siquiera le es dada la gracia de adversarios importantes —así, la voluntad de pensar más fuerte tiene que, «excavada en sí misma, cavando en sí misma», buscar respuesta y resistencia en su propia alma trágica. No del mundo, sino en jirones sangrantes de su propia piel, se arranca el poseído por el destino, como Heracles su túnica de Neso, la brasa ardiente, para erguirse desnudo frente a la última verdad, frente a sí mismo. ¡Pero qué frío en torno a esta desnudez, qué silencio en torno a este grito desmesurado del espíritu, qué cielo espantoso, cargado de nubes y relámpagos, sobre el «asesino de Dios», que ahora, ya que ningún adversario lo encuentra a él ni él encuentra ya a ninguno, se ataca a sí mismo, «conocedor de sí, verdugo de sí mismo sin piedad»! Impulsado por su demonio más allá del tiempo y del mundo, más allá incluso del borde extremo de su propio ser,

Sacudido, ay, por fiebres desconocidas, temblando ante agudas flechas heladas de escarcha, acosado por ti, pensamiento! ¡Innombrable! ¡Encubierto! ¡Espantoso!

se estremece a veces con una mirada de espanto descomunal, al reconocer hasta dónde lo ha arrojado su vida, más allá de todo lo viviente y de todo lo que fue. Pero un impulso tan desmesurado ya no puede volver atrás: con plena conciencia cumple el destino que su amado Hölderlin le había pensado de antemano, su destino de Empédocles.

Paisaje heroico sin cielo, juego gigantesco sin espectadores, silencio y un silencio cada vez más violento en torno al grito más espantoso de la soledad espiritual —esa es la tragedia de Friedrich Nietzsche: habría que aborrecerla como una de las muchas crueldades sin sentido de la naturaleza, si él mismo no le hubiera dicho un sí extático y no hubiera elegido y amado esa dureza precisamente por su condición única. Pues voluntariamente, desde una existencia segura y con sentido claro, se construyó esta «vida singular» a partir del más hondo instinto trágico, y con una fuerza única desafió a los dioses a poner a prueba en él «el más alto grado de peligrosidad con que un hombre puede vivirse a sí mismo». «Χαίρετε δαίμονες» «¡Salve, demonios!». Con este alegre grito de hibris, Nietzsche y sus amigos filólogos conjuran una vez, en una noche jovial de estudiantes, a los poderes: a la hora de los espíritus, agitan desde la ventana sus copas llenas de vino tinto hacia la calle dormida de la ciudad de Basilea, como ofrenda a los invisibles. No es más que una broma fantástica que juega con un presentimiento más hondo: pero los demonios oyen el llamado y siguen a quien los invocó, hasta que del juego de una noche surge, grandiosa, la tragedia de un destino. Pero Nietzsche nunca se resiste al deseo desmesurado que siente que lo aferra y lo arrastra con fuerza avasalladora: cuanto más duro lo golpea el martillo, tanto más claro resuena el bloque de bronce de su voluntad. Y sobre este yunque del sufrimiento, al rojo vivo, se forja, cada vez más dura con cada golpe redoblado, la fórmula que después blinda de bronce su espíritu, la «fórmula para la grandeza en el hombre, *amor fati*: que

no se quiera tener nada distinto, ni hacia adelante, ni hacia atrás, ni por toda la eternidad. No solo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo, sino amarlo». Este su fervoroso canto de amor a los poderes cubre ditirámbicamente su propio grito de dolor: doblado hasta el suelo, aplastado por el silencio del mundo, carcomido por sí mismo, corroído por todas las amarguras del sufrimiento, jamás levanta las manos para que el destino lo deje al fin en paz. Solo pide más aún: mayor necesidad, soledad más honda, sufrimiento más pleno, la plenitud extrema de su capacidad; no levanta las manos para defenderse, sino únicamente en oración, en la más hermosa oración del héroe: «Tú, designio de mi alma, al que llamo destino, ¡tú, en mí! ¡Sobre mí! Presérvame y resérvame para un gran destino.»

Pero a quien sabe rogar tan grandiosamente, ese es escuchado.

Doble retrato

El pathos de la actitud no pertenece a la grandeza; quien necesita en general de actitudes es falso... ¡Cuidado con todos los hombres pintorescos!

Estampa heroica y enfática. Así lo modela la mentira marmórea, la leyenda pintoresca: una cabeza heroica erguida con obstinación, una frente alta y abovedada, agrietada por pensamientos sombríos, una onda de cabello que cae pesadamente sobre una nuca tensa y desafiante. Bajo las cejas pobladas fulgura una mirada de halcón, cada músculo del rostro poderoso está tenso de voluntad, salud y fuerza. El bigote a lo Vercingétorix, viril sobre la boca áspera y precipitándose hacia la barbilla prominente, muestra al guerrero bárbaro, y a esa cabeza leonina y musculosa se le añade involuntariamente en la imaginación una figura germánica de vikingo, con espada de victoria, cuerno de caza y lanza. Así, exagerado con violencia hasta el superhombre alemán, hasta el prometeida antiguo de la fuerza encadenada, gustan nuestros escultores y pintores de representar al solitario del espíritu, para hacerlo más plástico a una humanidad de fe fácil, que por la escuela y por la escena es incapaz de entender lo trágico de otro modo que en ropaje teatral. Pero lo verdaderamente trágico no es nunca teatral, y por eso el retrato verdadero de Nietzsche es infinitamente menos pintoresco que sus bustos y sus cuadros.

Retrato del hombre. El mísero comedor de una pensión de seis francos en un hotel alpino o en la costa de Liguria. Huéspedes indiferentes, en su mayoría señoras de edad, en «small talk», en la

pequeña conversación. La campana ha llamado tres veces a la mesa. Por el umbral entra, con el hombro encogido, una figura ligeramente encorvada e insegura: como saliendo de una cueva, avanza a tientas el «seis séptimos ciego» hacia una estancia extraña. Traje oscuro, pulcramente cepillado, oscuro también el rostro bajo el cabello ondulado, poblado y castaño. Oscuros también los ojos tras las gruesas gafas de enfermo, casi redondas. Se acerca en voz baja, incluso tímido, y en torno a su ser hay un extraordinario silencio. Se siente en él a un hombre que vive en la sombra, más allá de toda sociabilidad locuaz, que teme todo lo ruidoso, todo estrépito, con una angustia casi neurasténica: saluda a los huéspedes con cortesía, con una amabilidad distinguida y exquisita, y los demás saludan de vuelta, con cortesía y afable indiferencia, al profesor alemán. Con cuidado se acomoda el miope a la mesa, con cuidado examina el hombre de estómago delicado cada plato: si el té no está demasiado cargado, si la comida no está excesivamente condimentada, pues cualquier error en la dieta irrita sus intestinos sensibles, cualquier desliz en el alimento revuelve con violencia sus nervios trémulos durante días. Ni una copa de vino, ni un vaso de cerveza, ni alcohol, ni café ante su cubierto, ni un cigarro, ni un cigarrillo después de la comida, nada que anime, refresque o procure descanso: solo la breve y magra comida y una pequeña, urbana y superficial conversación, en voz baja, con el vecino ocasional (como habla quien lleva años desacostumbrado a hablar y teme que le pregunten demasiado).

Y de nuevo arriba, a la estrecha, angosta, mísera chambre garnie amueblada con frialdad, la mesa colmada de incontables hojas, notas, escritos y correcciones, pero ni una flor, ni un adorno, apenas un libro y rara vez una carta. Al fondo, en el rincón, un pesado y tosco baúl de madera, su único bien, con las dos camisas y el segundo traje raído. Fuera de eso, solo libros y manuscritos, en una bandeja incontables frascos, frasquitos y tinturas: contra los dolores de cabeza, que a menudo lo derriban sin sentido durante horas, contra los espasmos de estómago, contra los vómitos espasmódicos, contra la pereza de las entrañas y, sobre todo, los terribles remedios

contra el insomnio, cloral y veronal. Un espantoso arsenal de venenos y drogas, y sin embargo los únicos auxiliares en el silencio vacío de la estancia ajena, en la que él nunca descansa sino en un sueño breve y forzado artificialmente. Envuelto en el abrigo, cubierto con una bufanda de lana (pues la estufa miserable solo humea y no calienta), con los dedos ateridos, las dobles gafas apretadas contra el papel, la mano apresurada escribe durante horas palabras que luego el ojo turbio apenas puede descifrar por sí mismo. Horas y horas permanece así sentado, escribiendo, hasta que los ojos le arden y lagrimean: son los raros golpes de fortuna de su vida cuando algún ayudante se apiada de él y le presta su mano de escribiente durante una hora o dos. Con buen tiempo, el solitario sale, siempre solo, siempre con sus pensamientos: nunca un saludo por el camino, nunca un compañero, nunca un encuentro. El tiempo oscuro, que odia, la lluvia y la nieve, que le duelen en los ojos, lo mantienen implacablemente prisionero en su cuarto: nunca baja hacia los otros, hacia los hombres. Solo por la noche, todavía unas galletas, una taza de té ligero, y enseguida de nuevo la larga, la infinita soledad con los pensamientos. Horas y horas vela aún junto a la lámpara temblorosa y humeante, sin que los nervios, tensos hasta el ardor, se distiendan en una dulce fatiga. Luego, una mano hacia el cloral, hacia algún somnífero, y por fin, arrancado por la fuerza, el sueño de los otros, de los hombres libres de pensamiento, no perseguidos por el demonio.

A veces se queda días enteros en cama. Vómitos y espasmos hasta la pérdida del conocimiento, dolores punzantes como sierra en las sienes, ceguera casi total. Pero nadie viene a verlo, nadie para un pequeño auxilio, para una compresa sobre la frente ardiente, nadie que le lea, que charle con él, que ría con él.

Y esa chambre garnie es en todas partes la misma. Las ciudades cambian a menudo de nombre, se llaman ora Sorrento, ora Turín, ora Venecia, ora Niza, ora Marienbad, pero la chambre garnie sigue siendo siempre la misma, siempre el cuarto ajeno y alquilado, con muebles fríos, viejos, gastados, la mesa de trabajo, el lecho de dolor y la soledad infinita. ¡Nunca, en todos esos largos años de nómada,

un reposo sereno en un círculo amistoso y animado, nunca de noche el cuerpo cálido y desnudo de una mujer junto al suyo, nunca una aurora de gloria tras las mil noches negras de trabajo pasadas en silencio! Oh, cuánto más lejos, cuánto más infinitamente lejos llega la soledad de Nietzsche que la pintoresca altiplanicie de Sils-Maria, donde ahora los turistas suelen visitar su esfera entre el almuerzo y la cena: su soledad se extiende sobre el mundo entero, sobre toda su vida, de uno a otro extremo.

De vez en cuando, un huésped, un desconocido, un visitante. Pero la costra es ya demasiado dura, demasiado fuerte en torno al núcleo anhelante y ávido de hombres: el solitario respira aliviado cuando el desconocido vuelve a dejarlo con su soledad. La «consoledad» está, tras quince años, definitivamente perdida; la conversación fatiga, agota, exaspera a quien se consume en sí mismo y sin embargo solo de sí mismo tiene hambre. A veces brilla, muy brevemente, un pequeño rayo de dicha: se llama música. Una representación de *Carmen* en un mal teatro de Niza, un par de arias en un concierto, una hora al piano. Pero incluso esa dicha se vuelve violenta, «lo conmueve hasta las lágrimas». Aquello de lo que se ha privado está ya de tal modo perdido que se siente como dolor y duele.

Quince años se extiende este camino de caverna, de chambre garnie en chambre garnie, desconocido, ignorado, solo conocido por él mismo, este horrible trayecto a la sombra de las grandes ciudades, por cuartos mal amueblados, pensiones pobremente servidas, sucios vagones de ferrocarril y muchas alcobas de enfermo, mientras afuera, en la superficie del tiempo, el abigarrado bullicio de feria de las artes y las ciencias grita con voz ronca: solo la huida de Dostoievski, en los mismos años casi, a través de idéntica pobreza, idéntico olvido, tiene esta gris y fría luz de espectros. Aquí como allá, la obra del titán oculta la figura enjuta del pobre Lázaro, que muere a diario de su necesidad y de su achaque, y a quien solo el milagro redentor de la voluntad plasmadora despierta cada día de nuevo desde su hondura. Durante quince años sube así Nietzsche desde el ataúd de su cuarto y vuelve a bajar, de sufrimiento en sufrimiento, de muerte en muerte, de resurrección en resurrección,

hasta que por fin el cerebro, recalentado por todas las energías, se hace añicos. Caído en la calle, unos extraños encuentran al hombre más extraño de su tiempo. Unos extraños lo llevan al cuarto extraño de la Via Carlo Alberto, en Turín. Nadie es testigo de su muerte espiritual, tan poco como nadie lo fue de su vida espiritual. En torno a su ocaso hay tinieblas y sagrada soledad. Sin compañía y sin ser reconocido, el más luminoso genio del espíritu se precipita en su propia noche.

Apología de la enfermedad

Lo que no me mata,
me hace más fuerte.

Incontables son los gritos del cuerpo martirizado. Una tabla de cien apartados con todas las miserias corporales, y debajo la terrible línea final: «En todas las edades de la vida fue en mí monstruoso el exceso de sufrimiento.» Y en efecto, no falta un solo tormento diabólico en este espantoso pandemónium de la enfermedad: dolores de cabeza, dolores de cabeza aturdidores, martilleantes, que durante días derriban sin sentido al que se tambalea sobre el sofá y la cama, espasmos de estómago con vómitos sanguinolentos, migrañas, fiebre, falta de apetito, cansancios, hemorroides, obstrucciones intestinales, escalofríos, sudores nocturnos: un ciclo horrendo. A ello se suman los «ojos tres cuartos ciegos», que al menor esfuerzo se hinchan al instante y empiezan a lagrimear, y que al trabajador del espíritu solo le «permiten hora y media diaria de vista». Pero Nietzsche desprecia esta higiene del cuerpo y trabaja diez horas ante el escritorio, y por ese exceso se venga el cerebro recalentado con dolores de cabeza furiosos y un desbordamiento nervioso, pues, cuando por la noche el cuerpo lleva ya tiempo cansado, no se deja detener de golpe, sino que sigue removiéndose en visiones y pensamientos hasta que se lo aturde por la fuerza con somníferos. Pero hacen falta dosis cada vez mayores (en dos meses Nietzsche consume cincuenta gramos de hidrato de cloral para comprarse ese puñado de sueño); entonces el estómago se niega, por su parte, a pagar precio tan alto, y se subleva. Y ahora —

Circulus vitiosus— vómitos espasmódicos, nuevos dolores de cabeza que exigen nuevos remedios, un enfrentamiento implacable, insaciable, apasionado de los órganos exasperados, que se lanzan mutuamente, en un juego enloquecido, la bola erizada de púas del sufrimiento. Nunca un punto de reposo en este subir y bajar, nunca un breve lapso llano de satisfacción, un mes escaso lleno de bienestar y de olvido de sí; en veinte años no se cuenta ni una docena de cartas en las que no rompa, de alguna línea, un gemido. Y cada vez más frenéticos, cada vez más furiosos se vuelven los gritos de quien está aguijoneado por sus nervios sobreexcitados, sobredelicados y ya inflamados. «Facilítatelo, pues; ¡muérete!», se grita a sí mismo, o escribe: «Una pistola es ahora para mí una fuente de pensamientos relativamente agradables», o bien: «el tormento espantoso y casi incesante me hace tener sed del fin, y según ciertos indicios el redentor ataque cerebral está próximo». Hace ya tiempo que no encuentra superlativos de expresión para sus sufrimientos; casi resultan ya monótonos en su estridencia y su rápida repetición, estos gritos horrendos, que apenas conservan ya nada de humano y que en verdad chillan hacia los hombres desde la «existencia de perrera» de su vida. Y entonces, de pronto —y uno se sobresalta ante contradicción tan enorme—, llamea en *Ecce Homo* la confesión fuerte, orgullosa, pétrea, que parece desmentir todos esos gritos: «En suma, summa summarum, he estado (en los últimos quince años) sano.»

¿Qué debe valer entonces? ¿Los mil gritos o la palabra monumental? ¡Ambos! El cuerpo de Nietzsche era orgánicamente fuerte y resistente, el tronco interior ancho y abovedado, capaz de soportar hasta la carga más colosal; sus raíces hunden hondo en la tierra de sanas estirpes de pastores alemanes. En conjunto, «summa summarum», como disposición, como organismo, en su fundamento carnal y espiritual a la vez, Nietzsche estaba realmente sano. Solo los nervios son demasiado delicados para el ímpetu de su sensibilidad y están por ello en constante e inquieta rebeldía (una rebeldía que, sin embargo, nunca logra conmover el férreo poder soberano de su espíritu): el propio Nietzsche encontró una vez la

expresión más felizmente sensible para este estado medio peligroso, medio seguro, cuando habla de un «fuego de fusilería» de sus padecimientos. Pues en esta guerra nunca se produce una verdadera brecha en la muralla interior de su fuerza: vive como Gulliver en Brobdingnag, solo que sitiado sin cesar por un cosquilleante enjambre pigmeo de dolores. Una alarma perpetua de los nervios lo rodea, que permanece incesantemente en la atalaya y en la torre de vigía, en una extenuante y atormentadora autodefensa de la atención. Pero en ninguna parte logra una enfermedad real (salvo quizá aquella única que durante veinte años excava una galería de mina hasta debajo de la ciudadela de su espíritu y la vuela luego de repente) una brecha, una conquista: un espíritu monumental como el de Nietzsche no sucumbe a ningún fuego de fusilería, solo una explosión puede destrozar el granito de un cerebro semejante. Así se enfrenta una monstruosa capacidad de sufrimiento a una monstruosa fuerza para el sufrimiento, una vehemencia demasiado fuerte del sentimiento a una excesiva finura nerviosa del sistema motor. Pues cada nervio del estómago, del corazón y de los sentidos representa en Nietzsche un manómetro sobreexacto, filigranado, que responde a los más pequeños cambios y tensiones con una desmesurada desviación de excitación dolorosa. Nada permanece inconsciente para el cuerpo (como tampoco para el espíritu). La fibra más pequeña, que en otros permanece muda, le señala de inmediato su mensaje con un desgarro convulso, y esta «irritabilidad frenética» hace añicos su vitalidad natural y potente en mil astillas punzantes, cortantes, peligrosas. De ahí, entonces, esos gritos espantosos cuando, al menor movimiento, a cada paso repentino de su vida, roza uno de esos nervios abiertos y palpitantes.

Esta inquietante, verdaderamente demoníaca hipersensibilidad de los nervios de Nietzsche, que pesa ya con claridad como dolor los matices más fugazmente trémulos, que en otros solo despuntan muy por debajo del umbral de la conciencia, es la raíz única de sus sufrimientos y, al mismo tiempo, la célula primigenia de su genial capacidad de valoración. En él no hace falta nada sustancial, ningún afecto real que haga estremecer ya a la sangre hasta la reacción

fisiológica: el mero aire, con sus cambios horarios de naturaleza meteorológica, es ya causa de tormentos infinitos. Quizá jamás hubo un hombre de espíritu tan atmosféricamente sensible, tan enteramente manómetro, mercurio e irritabilidad: entre su pulso y la presión del aire, entre sus nervios y el contenido de humedad de la atmósfera parecen existir secretos contactos eléctricos. Sus nervios anuncian cada metro de altura, cada presión del tiempo, al instante, como dolor en los órganos, y reaccionan con compás rebelde a cada revuelta de la naturaleza. La lluvia, el cielo ensombrecido, deprimen su vitalidad («un cielo cubierto me abate profundamente»), el peso de nubes bajas lo siente hasta en las entrañas, la lluvia lo «depotencia», la humedad lo agota, la sequedad lo anima, el sol lo redime. El invierno es una suerte de rigidez cadavérica y de muerte. Nunca está quieta la temblorosa aguja del barómetro de sus nervios, que oscilan como abril con el tiempo: como mucho, en paisaje despejado de nubes, en las altiplanicies sin viento del Engadina. Y así como del cielo exterior siente cada carga y cada presión, sus órganos inflamables sienten también cada carga, cada nublado y cada liberación tormentosa en el cielo interior del espíritu. Pues siempre que brota un pensamiento, restalla como un rayo a través de las cuerdas tensas de sus nervios: el acto de pensar se cumple en Nietzsche de un modo tan extáticamente embriagador, tan eléctricamente fulgurante, que actúa siempre sobre el cuerpo como una tormenta, y en cada «explosión del sentimiento, un instante, en el sentido más estricto, basta para alterar la circulación de la sangre». Cuerpo y espíritu están, en este el más vital de todos los pensadores, tan tensamente ligados a lo atmosférico que él siente las reacciones de dentro y de fuera como una sola cosa: «Yo, en efecto, no soy espíritu y cuerpo, sino algo tercero. Sufro entero y en el conjunto.»

Esta disposición innata a diferenciar todos los estímulos se ve ahora cultivada con violencia por el aire inmóvil y cavilante de su vida, por el eremitismo de Nietzsche a lo largo de décadas. Como en los trescientos sesenta y cinco días del año nada corpóreo se le acerca sino su propio cuerpo, ni mujer ni amigo, como apenas nadie

más le habla en las veinticuatro horas del día que su propia sangre, sostiene, por así decirlo, un diálogo ininterrumpido con sus nervios. Sostiene constantemente, en esta enorme quietud, la brújula de su sensibilidad en sus manos, y observa, como todos los ermitaños, los hombres de trabajo, los solterones empedernidos y los excéntricos, hipocondríacamente hasta los más pequeños cambios funcionales de su cuerpo. Los demás se olvidan de sí mismos porque su atención se distrae con la conversación y los negocios, con el juego y el abandono, porque se embotan con el vino y la indiferencia. Pero un Nietzsche, un diagnosticador tan genial, sucumbe constantemente a la tentación de tomar, como psicólogo, un placer curioso incluso en su propio padecimiento, de convertirse en su «propio experimento y animal de laboratorio». Con las pinzas afiladas —médico y enfermo en una sola persona— pone al descubierto sin cesar lo doloroso de sus nervios, y con ello, como todas las naturalezas nerviosas e imaginativas, exacerba todavía más las sensibilidades ya excesivas. Desconfiado de los médicos, se convierte en su propio médico y se «autotrata» sin cesar toda su vida. Prueba todos los remedios y curas imaginables, masajes eléctricos, prescripciones dietéticas, curas de bebida, curas de baños; ora embota las excitaciones con bromuro, ora vuelve a estimularlas con otros mejunjes. Su sensibilidad meteorológica lo lanza sin tregua a la búsqueda de una atmósfera particular, de un lugar hecho solo para él, de un «clima de su alma». Ora está en Lugano, por el aire marino y la calma del viento, luego en Pfäfers y Sorrento; luego vuelve a pensar que los baños de Ragaz podrían ayudarlo con su doloroso yo, que la zona curativa de St. Moritz, las fuentes de Baden-Baden o de Marienbad podrían favorecerlo. Durante una primavera es el Engadina, que descubre afín a su naturaleza por su «aire fuertemente cargado de ozono», luego tiene que ser de nuevo una ciudad del sur, Niza con su aire «seco», luego de nuevo Venecia o Génova. Ora aspira a los bosques, ora a los mares, ora a los lagos, ora a las pequeñas ciudades alegres «de buena y ligera cocina». Dios sabe cuántos miles de kilómetros de ferrocarril ha recorrido el fugitivus errans solo para encontrar ese lugar de cuento de hadas donde el ardor y el tirón de sus nervios, esa eterna vigilia de los órganos, cesara. Poco a

poco destila de sus experiencias de sufrimiento una geografía de la salud propia y personal; rastrea voluminosas obras geológicas por causa de ese lugar que busca como el anillo de Aladino, para conquistar por fin el dominio sobre su cuerpo y la paz de su alma. Ningún viaje le parecería demasiado lejano: Barcelona figura en sus planes, y las altas montañas de México. Se considera Argentina e incluso el Japón. La situación geográfica, la dietética del clima y de la alimentación se convierten poco a poco en su segunda ciencia privada. En cada lugar anota la temperatura, la presión atmosférica, mide con hidroscopio e hidróstato la cantidad de precipitaciones hasta el milímetro y el contenido de humedad. La misma exageración en la dieta. También ahí todo un registro, una tabulación médica de precauciones: el té debe ser de una marca determinada y dosificado en una fuerza determinada para sentarle bien; la carne es peligrosa; las verduras deben prepararse de un modo determinado; poco a poco entra en este medicarse y diagnosticarse un rasgo enfermizo de solipsismo, una mirada tensa, sobretensa, vuelta sobre sí mismo. Nada ha hecho tan doloroso el dolor de Nietzsche como esta eterna vivisección; como siempre, el psicólogo sufre el doble de intensamente que cualquier otro, porque vive su padecimiento por duplicado: una vez en la realidad y otra vez más en la contemplación de sí mismo.

Pero Nietzsche es un genio de los vuelcos violentos; a diferencia de Goethe, que sabía con genialidad esquivar los peligros, él tiene una manera enormemente audaz de plantárseles delante y de coger al toro por los cuernos. La psicología, lo espiritual —acabo de intentar describirlo— empuja al meramente sensible a hundirse en el sufrimiento; pero es precisamente la psicología, es precisamente el espíritu, lo que vuelve a arrastrarlo hacia la salud. Apenas lleva diez años de incesante tormento y ya se encuentra en un «punto más bajo de vitalidad»; ya se lo cree desgarrado, roído por sus nervios, presa de una depresión desesperada, de un abandono pesimista de sí mismo. Y entonces, de pronto, se produce en la actitud espiritual de Nietzsche una de esas «superaciones» fulminantes, verdaderamente inspiradas, uno de esos reconocimientos de sí

mismo y salvamentos de sí mismo que hacen su historia espiritual tan grandiosamente dramática y apasionante. De un tirón arranca hacia sí la enfermedad que le socava el suelo bajo los pies, y se la aprieta contra el corazón: es este un instante del todo misterioso (no fijable en un día concreto), una de esas inspiraciones fulminantes en medio de su obra, en la que Nietzsche «*descubre*» su enfermedad para sí, en la que, asombrado de que siga, siga todavía con vida, asombrado de que en las depresiones más profundas su capacidad creadora, lejos de decaer, no haya hecho sino crecer, proclama que esos sufrimientos, esas privaciones pertenecen para él «a la causa», a la sagrada, a la única causa sagrada de su vida. Y a partir de ese instante, en el que su espíritu ya no siente compasión por el cuerpo, ya no padece con su padecimiento, ve por primera vez su vida en una nueva perspectiva, su enfermedad en un sentido más profundo. Con los brazos abiertos la acoge, sabedor, en su destino, como algo necesario, y como, en su fanatismo de «abogado de la vida», ama todo cuanto hay en su existencia, dice también a su sufrimiento aquel sí himnico de Zaratustra, aquel jubiloso «¡Otra vez! ¡Otra vez por toda la eternidad!». Del mero reconocer se hace un conocer, del conocer una gratitud. Pues desde esta visión más alta, que aparta la mirada del propio sufrimiento, descubre —con esa alegría exagerada por la magia de lo extremo— que a ningún poder de la tierra está tan unido y en deuda como a su enfermedad, que precisamente a su más feroz verdugo le debe lo más alto: la libertad. La libertad de la existencia externa, la libertad del espíritu. Pues allí donde quería reposar, volverse indolente, espesarse, aplanarse, allí donde quería petrificarse antes de tiempo en un cargo, en una profesión, en una forma espiritual, ella lo ha expulsado con su aguijón, violentamente. A la enfermedad le debe haber sido librado del servicio militar y devuelto a la ciencia; a la enfermedad le debe no haberse estancado en esa ciencia y en la filología; ella lo sacó del círculo universitario de Basilea hacia la «jubilación» y con ello hacia el mundo, lo empujó de vuelta hacia sí mismo. A sus ojos enfermos les debe la «redención del libro», «el mayor beneficio que me he procurado a mí mismo». De todas las cortezas que querían crecer en torno a él, de todos los vínculos que empezaban a encerrarlo, su sufrimiento lo

ha ido desprendiendo (dolorosamente, pero de manera provechosa). «La enfermedad me suelta, por así decirlo, de mí mismo», confiesa él mismo: fue para él comadrona del hombre interior, partera y verduga del dolor a un mismo tiempo. A ella le debe que la vida se convirtiera para él, en lugar de en costumbre, en renovación, en descubrimiento: «Descubrí la vida, por así decirlo, de nuevo, incluyéndome a mí mismo.»

Pues —así aclama ahora, agradecido, sus tormentos el atormentado, en su gran himno al dolor sagrado— solo el sufrimiento hace saber. La salud de oso, meramente heredada y jamás puesta a prueba, es una satisfacción sorda e inconsciente. No quiere nada, no pregunta nada, y por eso no hay psicología entre los sanos. Todo saber viene del sufrimiento: «el dolor pregunta siempre por las causas, mientras que el placer tiende a detenerse y a no mirar hacia atrás». Uno se vuelve «cada vez más fino en el dolor»; el sufrimiento, el sufrimiento constante que hurga y raspa, remueve el suelo del alma, y es precisamente lo arador, lo doloroso de esta remoción interior lo que crea, por primera vez, el mullido necesario para el nuevo fruto espiritual. «Solo el gran dolor es el último liberador del espíritu, solo él nos obliga a descender a nuestra última profundidad», y precisamente aquel para quien casi fue mortal puede decir de sí con orgullo aquella palabra: «Sé más de la vida porque tantas veces he estado a punto de perderla.»

No mediante un ardid, pues, mediante una negación de su penuria corporal, vence Nietzsche todo sufrimiento, sino mediante el conocimiento: el soberano hallador de valores descubre para sí el valor de su enfermedad. Mártir invertido, no tiene primero la fe por la que se deja atormentar, sino que solo del tormento, de la tortura, se forja la fe. Pero su química sapiente descubre no solo el valor de su enfermedad, sino también su polo opuesto: el valor de la salud; solo ambos juntos regalan el pleno sentimiento de la vida, el eterno estado de tensión entre tormento y éxtasis con el que el hombre se lanza hacia lo infinito. Ambos son necesarios: la enfermedad como medio, la salud como fin; la enfermedad como camino, la salud como meta. Pues el sufrimiento, en el sentido de Nietzsche, no es

sino la orilla oscura de la enfermedad; la otra resplandece con una luz indecible, y se llama sanar, y solo desde la orilla del sufrimiento se la alcanza. Pero sanar, recobrar la salud, significa más que alcanzar el estado normal de la vida, no solo transformación, sino infinitamente más: es también intensificación, elevación y refinamiento; se sale de la enfermedad «más despellejado, más cosquilloso, con un gusto más fino para la alegría, con una lengua más delicada para todas las cosas buenas, con sentidos más alegres y una segunda inocencia, más peligrosa, en la alegría», a la vez infantil y cien veces más refinado de lo que se fue nunca. Y esta segunda salud detrás de la enfermedad, esta salud no aceptada ciegamente, sino ardientemente anhelada, arrancada por la fuerza, comprada con cien suspiros, gritos y penurias, esta salud «conquistada, padecida», es mil veces más viva que el torpe bienestar de los siempre sanos. Y quien haya probado alguna vez la trémula dulzura, la embriaguez punzante de semejante sanar, se abrasa de deseo por volver a vivirlo una y otra vez: se arroja gustoso, una y otra vez, a la marea de fuego sulfúrea de los tormentos ardientes, solo por volver a alcanzar aquella «sensación embriagadora del sanar», aquella dorada ebriedad que a Nietzsche le sustituye y supera mil veces todos los vulgares estimulantes del alcohol y la nicotina. Pero apenas Nietzsche descubre para sí el sentido de su sufrimiento y la gran voluptuosidad del sanar, quiere convertirla en un apostolado, en el sentido del mundo. Como todos los demoníacos, sucumbe a su propio éxtasis y ya no puede saciarse del centelleante juego alterno de placer y sufrimiento; quiere ser torturado aún más hondo en el tormento, para poder remontarse más alto en el sanar postrero, el más beato, el más claro, el más vigoroso de todos. Y en esta embriaguez centelleante y anhelante, confunde poco a poco su voluntad frenética de salud con la salud misma, su fiebre con vitalidad, su vértigo de ocaso con fuerza conquistada. ¡Salud! ¡Salud! —como un estandarte agita el embriagado de sí mismo esta palabra sobre su cabeza: ella ha de ser el sentido del mundo, la meta de la vida, la medida de todas las cosas, ella sola el nivel de todos los valores; y el que había ido a tientas, él mismo, de tormento en tormento, durante decenios en la

oscuridad, se desgañita ahora en un himno a la vitalidad, a la fuerza brutal, ebria de poder. Monstruosamente, con colores encendidos, despliega la bandera de la voluntad de poder, de la voluntad de vivir, de dureza, de crueldad, y la lleva extáticamente por delante de una humanidad venidera —sin sospechar que la fuerza que lo anima para sostener tan alto el estandarte es la misma que, al mismo tiempo, tensa el arco con la flecha que ha de serle mortal.

Pues esta última salud de Nietzsche, que se estimula a sí misma en el desbordamiento hasta elevarse a ditirambo, es una autosugestión, una salud «inventada». Justo cuando levanta las manos jubilosas hacia el cielo en la embriaguez de su fuerza, justo cuando en *Ecce Homo* escribe las palabras sobre su gran salud y jura no haber estado nunca enfermo, nunca decadente, ya centellea el rayo en su sangre. Lo que en él canta victoria, lo que en él triunfa, no es ya la vida, sino su muerte. Lo que él toma por luz, por el ardor supremo de su fuerza, alberga precisamente el asalto mortal de su enfermedad, y aquella maravillosa sensación de bienestar que lo inunda en sus últimas horas, la mirada clínica de cualquier médico la diagnostica hoy con claridad como euforia, el típico bienestar previo al colapso. Ya desde otra esfera, desde una esfera demoníaca, desde el más allá del mundo, tiembla hacia él la claridad plateada que inunda sus últimas horas: pero él, el ebrio, ya no lo sabe. Solo se siente colmado de todo el resplandor, de toda la gracia de la tierra: los pensamientos le arden con fuego, el lenguaje brota con fuerza primigenia por todos los poros de su discurso, la música le inunda el alma. Adondequiera que mira, le sonríe la paz —la gente en la calle le sonríe, cada carta es un mensaje de contenido divino, y, tambaleándose de felicidad, exclama a su amigo Peter Gast, en su última carta: «Cántame una canción nueva: el mundo está transfigurado y todos los cielos se alegran.» Y precisamente de ese cielo transfigurado le llega el rayo de fuego, fundiendo sufrimiento y beatitud en un único e indisoluble segundo. Los dos extremos del sentimiento se le clavan al mismo tiempo en el pecho erguido, y en sus sienes que estallan, la sangre mezcla, bramando, muerte y vida en una única música apocalíptica.

El Don Juan del conocimiento

Lo que importa es la eterna vivacidad, no
la vida eterna.

Immanuel Kant vive con el conocimiento como con una esposa legítimamente desposada, se acuesta con ella durante cuarenta años en el mismo lecho espiritual y engendra con ella todo un linaje alemán de sistemas filosóficos, cuyos descendientes habitan todavía hoy en nuestro mundo burgués. Su relación con la verdad es absolutamente monógama, y lo mismo la de todos sus hijos intelectuales: Schelling, Fichte, Hegel y Schopenhauer. Lo que los impulsa hacia la filosofía es una voluntad de orden superior del todo ajena a lo demoníaco, una buena voluntad alemana, técnica y objetiva, de disciplinar el espíritu, de dar una arquitectónica ordenada a la existencia. Sienten amor por la verdad, un amor honrado, duradero, absolutamente constante: pero a ese amor le falta por completo el erotismo, la ávida llama del consumirse y del consumirse a sí mismo; sienten la verdad, su verdad, como esposa y posesión segura, de la que no se desligan jamás hasta la hora de morir y a la que jamás son infieles. Por eso queda para siempre en su relación con la verdad algo casero, algo de ama de casa, y en efecto cada uno de ellos se ha edificado, sobre novia y lecho, una casa propia: su sistema asegurado. Y ese distrito suyo, ese campo del espíritu que han conquistado, que han desbrozado para la humanidad de la maleza primigenia del caos, lo cultivan magistralmente con rastrillo y arado. Con cautela van desplazando

los linderos de su conocimiento cada vez más hacia la cultura de su tiempo y acrecientan con esfuerzo y sudor el fruto espiritual.

La pasión de Nietzsche por el conocimiento, en cambio, procede de un temperamento del todo distinto, de un mundo del sentimiento casi antipódico. Su actitud hacia la verdad es absolutamente demoníaca, un deseo trémulo, ardiente de aliento, acosado por los nervios, curioso, que jamás se satisface ni se agota, que en ninguna parte se detiene en un resultado y que, más allá de todas las respuestas, sigue preguntando una y otra vez, impaciente e indómito. Nunca atrae hacia sí un conocimiento de forma duradera para convertirlo, con juramento y voto de fidelidad, en su esposa, en su «sistema», en su «doctrina». Todos lo atraen, y ninguno puede retenerlo. En cuanto un problema pierde la virginidad, el atractivo y el misterio del pudor forzado, lo deja, sin compasión ni celos, al siguiente que venga tras él, igual que Don Juan, su hermano en el instinto, con su mille e tre, sin preocuparse ya más por ellas. Pues así como todo gran seductor busca, a través de todas las mujeres, a la Mujer, Nietzsche busca, a través de todo conocimiento, el Conocimiento, eternamente irreal y nunca del todo alcanzable; lo que lo atrae hasta el dolor, hasta la desesperación, no es el conquistar, no es el retener y poseer, sino siempre tan solo el preguntar, el buscar y el cazar. La incertidumbre, no la certeza, es su amor: conocimiento en el sentido bíblico, donde el hombre «conoce» a la mujer y con ello, en cierto modo, la despoja de su misterio. Sabe él, el eterno relativista de los valores, que ninguno de esos actos de conocimiento, de esas tomas de posesión con espíritu ardiente, es ya un verdadero «conocer hasta el final», que la verdad, en su sentido último, no se deja poseer: pues «quien siente que está en posesión de la verdad, cuántas cosas no deja escapar». Por eso Nietzsche nunca se instala como un ama de casa, en el sentido de ahorrar y conservar, ni edifica una casa espiritual: quiere —o más bien debe, por la coacción nómada de su naturaleza— seguir siendo el eternamente desposeído, el que no tiene techo ni mujer ni hijos ni servidumbre, pero que a cambio tiene el placer y la alegría de la caza: ama, igual que Don Juan, no la duración del sentimiento, sino

los «grandes instantes de arrobamiento»; solo lo seducen las aventuras del espíritu, aquellos «peligrosos quizás» que encienden y espolean mientras se los persigue, y que no sacian en cuanto se los atrapa; no quiere presa, sino —tal como él mismo se describe en el Don Juan del conocimiento— solo el «espíritu, la comezón y el goce de la caza y las intrigas del conocimiento —hasta las estrellas más altas y lejanas del conocimiento—, hasta que por fin no le queda ya nada que cazar sino lo absolutamente doloroso del conocimiento, igual que el bebedor que al final bebe absenta y —agua fuerte».

Pues el Don Juan que hay en el espíritu de Nietzsche no es un epicúreo, no es un gozador voluptuoso: a este aristócrata, a este hidalgo de nervios delicados, le falta el sordo bienestar de la digestión, el perezoso reposo en la saciedad, el jactarse de sus triunfos, el estar jamás satisfecho. El cazador de mujeres es —como el Nemrod del espíritu— él mismo el eternamente cazado por un instinto insaciable; el seductor despiadado, él mismo un seducido por su ardiente curiosidad, un tentador que se ve tentado a tentar una y otra vez a todas las mujeres en su inocencia aún no conocida, del mismo modo que Nietzsche pregunta por la pregunta misma, por el placer psicológico insaciable. Para Don Juan el misterio está en todas y en ninguna, en cada una por una noche y en ninguna para siempre: exactamente igual que, para el psicólogo, la verdad está en todos los problemas por un instante y en ninguno para siempre.

Por eso la vida espiritual de Nietzsche carece por completo de puntos de reposo, de superficies quietas y especulares: es del todo fluvial, errante, llena de bruscos virajes, recodos y rápidos. En los demás filósofos alemanes su existencia transcurre con épica calma, su filosofía representa el cómodo y artesanal devanar de un hilo ya desenredado; filosofan, por así decirlo, sedentariamente, con los miembros distendidos, y apenas se percibe, durante su acto de pensar, una tensión arterial más alta en el cuerpo, una fiebre en su destino. Nunca se tiene con Kant esa conmovedora impresión de un espíritu poseído vampíricamente por sus propios pensamientos, de un espíritu que *sufre* la creación y la plasmación como una espantosa necesidad; y la vida de Schopenhauer, a partir de los

treinta años, en cuanto hubo concluido *El mundo como voluntad y representación*, adquiere un rasgo de cómodo jubilado, con todas las pequeñas amarguras del que se ha detenido. Todos ellos avanzan con paso bueno, firme y claro por un camino elegido por ellos mismos, mientras que Nietzsche parece siempre acosado, y siempre hacia algo que ni él mismo conoce. Por eso la historia del conocimiento de Nietzsche (como las aventuras de Don Juan) se configura del todo dramática, una cadena de episodios peligrosos y sorprendentes, una tragedia que salta, sin pausa alguna, en incesante y palpitante agitación, de una peripecia a otra más alta, para acabar destrozándose, finalmente, en la caída inevitable hacia lo insondable. Y precisamente esta incapacidad de reposo en la búsqueda, este incesante *tener-que-pensar*, esta coacción demoníaca hacia adelante, dan a esta existencia singular una tragedia inaudita y la hacen —por la ausencia total de todo rasgo artesanal, de toda serenidad burguesa— tan seductora para nosotros como obra de arte. Nietzsche está *maldito*, condenado al pensar incesante, como el Cazador Salvaje del cuento a la caza eterna: lo que fue su placer se ha vuelto su tormento, su desdicha, y su aliento, su estilo, tiene lo saltarín, lo ardiente, lo palpitante de un hombre acosado, y su alma lo anhelante, lo consumido de un ser que jamás descansa, que jamás se aplaca: «Uno llega a amar algo, y apenas ha llegado a amarlo desde el fondo del alma, el tirano que hay en nosotros (al que incluso quisiéramos llamar nuestro yo superior) dice: precisamente eso dámelo en sacrificio. Y se lo damos, en efecto, pero hay en ello crueldad hacia un animal y consumirse a fuego lento.» Y suena estridente, como el grito de una pieza de caza que huye alcanzada por la flecha, cuando Nietzsche, el impulsado hacia el conocer, el que no halla reposo, prorrumpe: «Hay para mí, por doquier, jardines de Armida, y de ahí siempre nuevos desgarramientos y nuevas amarguras del corazón. Tengo que levantar el pie, el pie cansado, herido, y porque tengo que hacerlo, he dirigido a menudo, hacia lo más hermoso que no pudo retenerme, una mirada torva hacia atrás —¡porque no pudo retenerme!»

Semejantes gritos desde dentro, semejante gemido primigenio desde la última profundidad del sufrimiento, se echan completamente en falta en todo lo que antes de Nietzsche se llamó filosofía en Alemania: acaso en los místicos medievales, en los herejes y santos del gótico, irrumpe a veces un fervor doloroso semejante a través de la palabra ensombrecida. Pascal, también él alguien que está con toda el alma en el purgatorio de la duda, conoce esa conmoción, esa aniquilación del alma en su búsqueda; pero jamás, ni en Leibniz, ni en Kant, Hegel y Schopenhauer, nos sacude ese tono elemental. Pues por muy honestas que sean estas naturalezas científicas, por muy valiente, por muy resuelta que parezca su tensión hacia el todo, no se arrojan, sin embargo, de ese modo, con todo su ser indiviso, con corazón y entrañas y nervios y carne, con todo su destino, en el juego heroico por el conocimiento. Ellos arden siempre solo como arden las velas: solo por arriba, solo por la cabeza, solo con el espíritu. Una parte, la mundana, la privada y con ello también lo más personal de su existencia, permanece siempre a salvo del destino, mientras que Nietzsche se arriesga entero y por completo, él, que incesantemente se lanza al peligro no «solo con las antenas del pensamiento frío y curioso», sino con todo el peso de su destino. Sus pensamientos no vienen únicamente de arriba, del cerebro, sino que brotan afiebrados de una sangre acosada, aguijoneada, de nervios trémulos e irritados, de sentidos insaciables, de la conjunción entera del sentimiento vital: por eso sus conocimientos, como los de Pascal, se condensan trágicamente «en una historia apasionada del alma»; se convierten en una intensificada sucesión de aventuras peligrosas y casi mortales, en un drama vital que nosotros, conmovidos, vivimos con él (mientras que aquellas otras biografías de filósofos no ensanchan ni una pulgada el cuadro espiritual). Y, sin embargo, ni siquiera en la más amarga necesidad querría él trocar su vida, su «vida peligrosa», por la vida ordenada de aquellos, pues precisamente lo que los demás buscan en su conocimiento —una aequitas animae, un sosiego seguro del alma, un baluarte contra el sentimiento desbordante— eso lo odia Nietzsche como una merma de la vitalidad. A él, al trágico, al hombre heroico, no le importa la «mísera lucha por la existencia», ni

una seguridad acrecentada, ni un parapeto contra el vivir. ¡Nada de seguridad, nunca sentirse satisfecho, nunca bastarse a sí mismo! «¿Cómo se puede estar en medio de toda la maravillosa incertidumbre y ambigüedad de la existencia y no preguntar, no temblar de deseo y de placer de preguntar?», así increpa con altivez a los hogareños, a los que pronto se dan por satisfechos. Que se hielen ellos en sus certezas, que se encierren tranquilos en las conchas de sus sistemas: a él solo lo seduce la marea peligrosa, la aventura, el eterno embeleso y la eterna decepción. Que sigan ellos haciendo su filosofía en la casa caldeada de su sistema, como quien lleva un negocio, acrecentando honrada y ahorrativamente su patrimonio hasta la riqueza: a él solo lo seduce el juego, la apuesta de lo último, de la propia existencia. Pues ni siquiera codicia poseer su propia vida, el aventurero: también aquí quiere todavía un más heroico: «Lo que importa es la eterna vivacidad, no la vida eterna.»

Con Nietzsche aparece por primera vez, en los mares del conocimiento alemán, la negra bandera de corsario del pirata: un hombre de otra especie, de otro linaje, una filosofía que ya no viste la toga académica de la cátedra, sino que va acorazada y armada para la guerra. Los que le precedieron, también ellos audaces y heroicos navegantes del espíritu, habían descubierto continentes e imperios, pero con un propósito en cierto modo civilizador, utilitario: conquistarlos para la humanidad, completar el mapa avanzando hacia la terra incognita del pensamiento. Plantan sus banderas en el nuevo suelo conquistado, edifican ciudades, templos y nuevos caminos en lo nuevo y desconocido, y tras ellos llegan los gobernadores y administradores a arar y a cosechar lo ganado, los comentaristas y los catedráticos, los hombres de la cultura. Pero el sentido último de su esfuerzo fue siempre el sosiego, la paz y la seguridad: quieren difundir normas y leyes, es decir, un orden superior. Nietzsche, en cambio, irrumpe en la filosofía alemana como los filibusteros de finales del siglo XVI irrumpían en el mundo español: un tropel de desesperados salvajes, temerarios, indisciplinados, sin nación, sin señor, sin rey, sin bandera, sin hogar ni morada. Como aquellos, no conquista nada para sí ni para nadie

que venga después de él, ni para un dios, ni para un rey, ni para una fe, sino únicamente por el placer de la conquista, pues nada quiere poseer, adquirir, ganar. A él, el apasionado perturbador de toda «tranquilidad parda», de toda comodidad, solo le apetece destruir el sosiego seguro y placentero de los hombres, propagar con fuego y espanto una vigilia que le es tan preciosa como a los hombres de paz el sueño denso y pardo. Tras él quedan, como tras aquella incursión filibustera, iglesias forzadas, santuarios milenarios profanados, altares derribados, sentimientos ultrajados, convicciones asesinadas, apriscos morales forzados, un horizonte en llamas, una monstruosa señal de fuego de audacia y de fuerza. Pero él nunca se vuelve atrás, ni para gozar de lo ganado, ni para poseerlo: lo desconocido, lo nunca conquistado, lo nunca conocido es su zona infinita, la descarga de su fuerza, el «despertar de la somnolencia» es su único placer. Sin pertenecer a ninguna fe, sin haber jurado a ninguna tierra, con la bandera negra del inmoralista sobre el mástil derribado, ante sí lo sagrado desconocido, lo eternamente incierto, con lo cual se siente hermanado demoníacamente, se apresta sin descanso a nuevas y peligrosas travesías. Y solo, en medio de todos los peligros, se canta a sí mismo, para su propia gloria, su magnífico canto de pirata, su canción de llamas, su canción de destino:

Sí, yo sé de dónde vengo, insaciable como la llama ardo y me consumo, luz se vuelve todo cuanto tomo, carbón todo cuanto dejo, llama soy, sin duda –.

Pasión de probidad

Solo un mandamiento vale para ti: sé puro.

«Passio nuova o Pasión de la rectitud»: así debía titularse un libro que Nietzsche planeó tempranamente. Nunca lo escribió, pero —lo que es más— lo vivió. Pues la probidad apasionada, una veracidad fanática, apasionada, tensada hasta el tormento, es la célula creadora primigenia del crecimiento y la metamorfosis de Nietzsche.

Probidad, rectitud, pulcritud: resulta un tanto sorprendente descubrir, precisamente en el «amoralista» Nietzsche, que su instinto primigenio no sea nada más singular que aquello que los burgueses mismos llaman, orgullosos, su virtud —la honradez, la probidad hasta la fría tumba—, una virtud del espíritu propia y genuina de la gente humilde, en suma, un sentimiento del todo mediano y convencional. Pero en los sentimientos todo es la intensidad, nada el contenido; y a las naturalezas demoníacas les es dado arrancar de nuevo, hacia una tensión infinita, incluso el concepto hace tiempo acotado y atemperado. Ellas dan a los elementos más apagados, más gastados, el color de fuego y el éxtasis del desbordamiento: lo que un demoníaco toma entre sus manos vuelve una y otra vez a ser caótico y a llenarse de una violencia indómita. Por eso la probidad de un Nietzsche no tiene lo más mínimo que ver con la rectitud rebajada a mera corrección de los hombres de orden: su amor a la verdad es un demonio de la verdad, un demonio de la claridad, una fiera salvaje, cazadora, ávida de presa, con los instintos más finos para el rastreo y los más violentos para el ansia de captura. Una rectitud a la Nietzsche no tiene ni una pulgada en común con el

instinto de precaución domesticado, amansado, del todo atemperado, del comerciante, ni tampoco con la probidad tosca y taurina, a lo Michael Kohlhaas, de ciertos pensadores que, con anteojeras, se lanzan rabiosos solo hacia una única verdad, la suya. Por violenta, por brutal que a menudo estalle la pasión de la verdad en Nietzsche, es siempre demasiado nerviosa, demasiado cultivada para volverse jamás obtusa: nunca se aferra, nunca se engancha, sino que, del todo flamígera, sigue vibrando de problema en problema, consumiendo y alumbrando cada uno de ellos sin saciarse jamás con ninguno. Magnífica es esta dualidad: en Nietzsche jamás decae la pasión, jamás la probidad. Quizá nunca un genio psicológico tan grande tuvo, al mismo tiempo, tanta constancia ética, tanto carácter.

Por eso Nietzsche está predestinado a ser un pensador claro sin igual: quien entiende y practica por sí mismo la psicología como una pasión percibe el ser entero de Nietzsche con esa voluptuosidad que solo se dedica a lo perfecto. La probidad, la veracidad, esa virtud burguesa —ya lo dije— que de ordinario se percibe con sobriedad como fermento necesario de la vida espiritual, en él se goza como música. Aquí la claridad se vuelve magia. Este hombre semiciego, que a duras penas avanzaba a tientas, este hombre que vivía en la oscuridad como un búho, tenía in psychologicis una mirada de halcón, esa mirada que en un segundo, a la manera de un ave rapaz, se abate desde el cielo infinito de su pensamiento sobre el rasgo más fino, sobre los matices más trémulos y evanescentes, con infalible seguridad. Ante este inaudito conocedor, ante este psicólogo sin igual, de nada sirve ocultarse ni esconderse: su mirada de rayos X penetra a través de la ropa, la piel, la carne y el cabello hasta lo más íntimo de cada problema. Y del mismo modo que sus nervios reaccionan ante cualquier presión de la atmósfera como un aparato de precisión, así también su intelecto, igualmente nervioso, registra con idéntica reacción infalible cada matiz de lo moral. La psicología de Nietzsche no procede en absoluto de su entendimiento, duro como el diamante y claro, sino que es parte inmanente de esa sensibilidad hipersensible de valores de todo su cuerpo: él saborea,

él olfatea —«mi genio está en mis narices»— de un modo del todo funcional todo lo que no es del todo puro, todo lo que no es del todo fresco en los asuntos humanos y espirituales: «Poseo una irritabilidad completamente insólita del instinto de pulcritud, de manera que percibo fisiológicamente —huelo— la cercanía o lo más íntimo, las entrañas de cada alma.» Con infalible seguridad olfatea allí donde algo está mezclado con moralina, incienso de iglesia, mentira artística, frase patriótica, con cualquier narcótico de la conciencia; posee un olfato hipersensible para todo lo podrido, lo estancado y lo insano, para el olor a pobreza en lo espiritual; claridad, pureza, limpieza son para su intelecto una condición de existencia tan necesaria como lo es para su cuerpo —ya lo describí antes— el aire puro de contornos nítidos: aquí la psicología es de verdad, como él mismo exige, «interpretación del cuerpo», prolongación de una disposición nerviosa en lo cerebral. Todos los demás psicólogos parecen, junto a esta su sensibilidad adivinatoria, de algún modo torpes y toscos. Ni siquiera Stendhal, dotado de unos nervios de sensibilidad parecida, puede compararse con él, porque le falta el acento apasionado, el arranque vehemente: se limita a anotar observaciones con indolencia, mientras que Nietzsche se abalanza con todo el ímpetu de su ser sobre cada conocimiento particular, como el ave rapaz que se lanza desde su altura infinita sobre una minúscula presa. Solo Dostoievski posee unos nervios de clarividencia semejante (procedentes también de una sobretensión, de una sensibilidad enfermiza y dolorosa); pero Dostoievski, a su vez, queda por detrás de Nietzsche en veracidad. Puede ser injusto y exagerado en medio de su conocimiento, mientras que Nietzsche, incluso en el éxtasis, no cede ni una pulgada de su rectitud. Quizá por eso nunca hubo un hombre tan determinado por naturaleza, tan psicólogo de nacimiento; nunca un espíritu tan afinado hasta convertirse en un sensibilísimo barómetro para la meteorología del alma; nunca tuvo la exploración de los valores un instrumento tan preciso, tan sublime.

Pero para una psicología perfecta no basta con poseer el bisturí más fino y cortante, el instrumento más exquisito del espíritu:

también la mano del psicólogo ha de ser de acero, un metal flexible y duro, que no puede temblar ni retroceder en sus operaciones. Pues la psicología no se agota en el talento, es ante todo también cosa de carácter, de ese valor «de pensar todo lo que se sabe»; es, en el caso ideal, como en Nietzsche, *capacidad* de conocimiento unida a una fuerza viril y del todo primigenia de *voluntad* de conocimiento. El verdadero psicólogo, allí donde *puede* ver, ha de *querer* ver también; no le está permitido, por una indulgencia sentimental, por un temor y un pudor privados, mirar hacia otro lado y pensar hacia otro lado, ni dejarse adormecer por consideraciones y sentimientos. En ellos, los justos pesadores y vigilantes, «cuya tarea es la vigilia», no puede haber conciliación, ni bondad complaciente, ni temor, ni compasión, ninguna de las debilidades (o virtudes) del hombre burgués, del hombre mediano. A ellos, los guerreros, los conquistadores del espíritu, no les está permitido, en sus temerarias rondas de patrulla, dejar escapar bondadosamente ninguna verdad que sorprendan. En materia de conocimiento, «la ceguera no es error, sino cobardía», la bondad es un crimen, pues quien tiene consideración con el pudor y el dolor, quien teme el griterío de los desnudados, la fealdad de la desnudez, no descubre jamás el último secreto. Toda verdad que no llega hasta el extremo, toda veracidad sin radicalismo carece de valor ético. De ahí también la dureza de Nietzsche contra todos los que, por pereza o por cobardía de pensamiento, incumplen el sagrado deber de la resolución; de ahí su cólera contra Kant, por haber dejado que el concepto de Dios volviera a colarse en su sistema por una puerta secreta; de ahí su odio contra todo guiño y todo cerrar los ojos en la filosofía, contra el «diablo o demonio de la falta de claridad» que vela o desdibuja cobardemente el último conocimiento. No existen verdades de gran estilo obtenidas con halagos, ni secretos que se dejen sonsacar con confianza y con seducción: solo con violencia, con fuerza y con inclemencia se le puede arrancar a la naturaleza lo más precioso que posee; solo con brutalidad se plantean, en la moral del «gran estilo», «lo terrible y la majestad de las exigencias infinitas». Todo lo oculto exige manos duras, una intransigencia inclemente: sin probidad no hay conocimiento, sin resolución no hay probidad, no

hay «conciencia rigurosa del espíritu». «Donde termina mi probidad, soy ciego; donde quiero saber, quiero también ser probo, esto es, duro, severo, estrecho, cruel e inclemente.»

Este radicalismo, esta dureza e inclemencia no se los regaló el destino al psicólogo que había en Nietzsche, como sí le regaló su mirada de halcón: los pagó al precio de toda su vida, de su sosiego, de su sueño, de su comodidad. Siendo desde el principio una naturaleza blanda, bondadosa, sociable, más bien alegre y de la mejor disposición, Nietzsche tuvo primero que volverse, mediante una espartana violencia de la voluntad, inaccesible e inclemente contra su propio sentimiento: pasó, por así decirlo, media vida en el fuego. Hay que penetrar hondo en él para vivir, sintiéndolo por dentro, todo el dolor de este proceso moral. Pues junto con esta «debilidad», junto con su mansedumbre y su bondad, Nietzsche quema también todo lo humano que lo une a los demás hombres; echa a perder sus amistades, sus relaciones, sus vínculos, y el último tramo de su vida se vuelve poco a poco tan ardiente, tan incandescente en su propia llama, que se quema la mano quien quiera tocarlo. Así como se cauteriza una herida con piedra infernal para mantenerla limpia, así cauteriza Nietzsche violentamente su sentimiento, para conservarlo puro, para conservarlo probo; se trata a sí mismo sin piedad con el hierro al rojo vivo de su voluntad de veracidad extrema: también su soledad es, por ello, una soledad forzada. Pero, como fanático auténtico, sacrifica todo lo que ama, incluso a Richard Wagner, cuya amistad había sido para él el encuentro más sagrado; se empobrece, se queda solo entre los hombres y odiado, ermitaño e infeliz, solo por seguir siendo veraz, solo por cumplir por entero el apostolado de la probidad. Como en todos los seres demoníacos, la pasión —en él, la de la probidad— se vuelve poco a poco monomaníaca y consume en su llama todo el patrimonio de su vida; como todos los demoníacos, al final no conoce ya otra cosa que esta única pasión. Déjese, pues, por fin, esa pregunta de escolar: ¿qué quería Nietzsche, qué pensaba Nietzsche, hacia qué sistema, hacia qué concepción del mundo tendía? Nietzsche no quería nada: en él, una pasión por la verdad

más poderosa que él mismo goza de sí misma. No conoce ningún «para qué»: Nietzsche no piensa para mejorar el mundo ni para instruirlo, ni tampoco para tranquilizarlo a él o a sí mismo: su embriaguez extática de pensar es un fin en sí mismo, un goce de sí mismo, una voluptuosidad del todo privada, del todo egoísta y elemental, como toda pasión demoníaca. Nunca se trata, en este descomunal despliegue de fuerza, de una «doctrina» —hace tiempo que ha dejado atrás «la noble niñería y los pinitos del dogmatizar»— y menos aún de una religión. («En mí no hay nada de fundador de religión. Las religiones son asuntos de la plebe.») Nietzsche practica la filosofía como un arte, y por eso, como verdadero artista, no busca resultados, frías conclusiones definitivas, sino solo un estilo, el «gran estilo en la moral», y como artista vive y goza por entero todos los estremecimientos de las inspiraciones repentinas. Quizá, y probablemente, sea por eso un error de palabra llamar a Nietzsche filósofo, esto es, amigo de la Sofía, de la sabiduría. Pues el apasionado es siempre insensato, y nada le fue más ajeno a Nietzsche que llegar a la meta habitual del filósofo, a una suspensión del sentimiento, a un reposo y una distensión, a una tranquillitas, a una sabiduría «parda» y saciada, al punto de vista fijo de una convicción única y definitiva. Él «necesita y consume» convicciones, vuelve a arrojar lejos lo que gana, y por eso habría que llamarlo mejor un Filaleto, un apasionado enamorado de Aletheia, de la Verdad, esa diosa virgen y cruel, tentadora, que, como Ártemis, lanza siempre a sus amantes a una caza eterna, para permanecer, sin embargo, tras todos sus velos desgarrados, siempre inalcanzable para ellos. La verdad, tal como la entiende Nietzsche, no es en absoluto una forma rígida, una forma cristalina de la verdad, sino la voluntad ardiente y candente de *ser verdadero* y de *seguir siendo verdadero*, una plenitud de vida en el sentido de la más alta plenitud: Nietzsche no quiere nunca, jamás, ser feliz, pero sí quiere ser siempre veraz. No busca (como nueve décimas partes de todos los filósofos) el reposo, sino, como siervo y vasallo del demonio, el superlativo de toda excitación y de todo movimiento. Pero toda lucha por lo inalcanzable se intensifica hasta lo heroico, y todo lo heroico

se eleva, a su vez, necesariamente, hasta su consecuencia más sagrada: el ocaso.

Pues una sobretensión tan fanática de la exigencia de probidad, una exigencia tan inexorable y peligrosa como la de Nietzsche, tiene que entrar ineludiblemente en un conflicto asesino, suicida, con el mundo. Toda vida está concebida, en última instancia, para la conciliación, para la condescendencia (lo que Goethe, que repetía tan sabiamente en su ser la esencia de la naturaleza, reconoció y reprodujo tempranamente). Necesita, para mantenerse en equilibrio, igual que los hombres de los estados intermedios, de condescendencias, de compromisos y de pactos. Y quien plantea la exigencia, del todo antinatural, absolutamente antropomórfica, de no compartir en este mundo la superficialidad, la conciliación, la condescendencia de los demás, quien quiere desasirse violentamente de la red de vínculos y convenciones tejida a lo largo de milenios, entra, sin quererlo, en mortal enemistad con la sociedad y con la naturaleza. Cuanto más inexorablemente plantea un individuo la exigencia de «quererlo todo puro», tanto más hostil se pone la época en su contra. Ya sea, como Hölderlin, que insista en llevar exclusivamente de manera poética una vida predominantemente prosaica, o, como Nietzsche, en «pensar con claridad» la infinita confusión de las relaciones terrenas, en todo caso semejante anhelo, insensato pero heroico, significa una rebelión contra la costumbre y la norma, y empuja al temerario hacia un aislamiento insalvable, hacia una guerra magnífica pero sin esperanza. Lo que Nietzsche llama la «actitud trágica», la resolución de llevar al extremo cualquier sentimiento, se traslada del espíritu al destino y *engendra* la tragedia. Todo el que quiere arrancar a la vida una ley única, todo el que en este caos de las pasiones quiere imponer una sola, *la suya*, se queda solo y, en su soledad, perece: un necio exaltado, si obra inconscientemente; un héroe, si conoce el peligro y aun así lo desafía. Nietzsche, por apasionado que sea en su probidad, pertenece a los que saben. Conoce el peligro al que se expone, sabe desde el primer instante, desde el primer texto que puso por escrito, que su pensamiento gira en torno a un centro

peligroso, trágico, que vive una vida *peligrosa* —pero, como el verdadero héroe trágico del espíritu, ama la vida solo a causa de ese peligro que acaba destruyendo la suya. «Construid vuestras casas al pie del Vesubio», exhorta a los filósofos, para espolearlos hacia una conciencia más elevada del destino, pues «el grado de peligrosidad con que un hombre vive consigo mismo» es para él la única medida válida de toda grandeza. Solo quien lo arriesga todo en el sublime juego por el todo puede ganar lo infinito; solo quien arriesga su propia vida puede dar a su estrecha forma terrena el valor de un infinito. «Fiat veritas, pereat vita» —que nos cueste la vida, con tal de que se realice la veracidad: la pasión es más que la existencia, el sentido de la vida más que la vida misma. Con una fuerza descomunal, el extático arrastra poco a poco este pensamiento hacia lo grande, mucho más allá de su propio destino: «Todos preferimos el ocaso de la humanidad al ocaso del conocimiento». Cuanto más peligroso se torna su destino, cuanto más cerca siente ya, en el cielo cada vez más alto del espíritu, el rayo suspendido sobre sí, tanto más desafiante, tanto más ávido de destino se vuelve su anhelo de ese conflicto último. «Conozco mi destino», dice poco antes de su ocaso, «algún día se vinculará a mi nombre el recuerdo de algo tremendo, de una crisis como no la hubo nunca sobre la tierra, de la más honda colisión de conciencia, de una decisión conjurada contra todo lo que hasta entonces se había creído y santificado» —pero Nietzsche ama este último abismo de todo saber, y todo su ser se precipita hacia esa decisión mortal. «¿Cuánta verdad puede soportar el hombre?»: esa fue la pregunta del intrépido pensador durante toda una vida —pero para sondear del todo esta medida de la capacidad de conocimiento, tiene que traspasar la zona de seguridad y alcanzar el grado en que el hombre ya *no* la soporta, en que el conocimiento último se vuelve mortal, en que la luz se acerca demasiado y la mirada queda cegada. Y precisamente estos últimos pasos hacia lo alto son los más inolvidables y poderosos de la tragedia de su destino: nunca fue su espíritu más luminoso, su alma más apasionada, su palabra más júbilo y música, que cuando, consciente y voluntariamente, se precipita desde la cumbre de su vida hasta la profundidad de la aniquilación.

Metamorfosis hacia sí mismo

La serpiente que no puede mudar de piel
perece. Lo mismo los espíritus a los que
se impide cambiar de opinión:
dejan de ser espíritu.

Los hombres del orden, por más daltónicos que sean por lo demás ante lo singular, poseen sin embargo un instinto infalible para lo que les es hostil; mucho antes de que Nietzsche se revelara como el amoralista, el incendiario de sus vallados apriscos morales, ya lo tenían por enemigo: su olfato sabía de él más que él mismo. Les resultaba incómodo como eterno marginal de todas las categorías, como mestizo de filósofo, filólogo, revolucionario, artista, literato y músico —desde la primera hora es odiado por los especialistas como transgresor de fronteras. Apenas publica el filólogo su obra temprana, el filólogo Wilamowitz (que siguió siéndolo durante medio siglo, mientras su adversario crecía hasta la inmortalidad) denuncia ante los colegas al transgresor de fronteras. Igualmente desconfían —¡y con cuánta razón!— los wagnerianos del apasionado panegirista, los filósofos del conocedor: todavía en su estado de crisálida de filólogo, todavía sin alas, tiene ya Nietzsche a los especialistas en contra. Solo el genio, el que sabe de la metamorfosis, solo Richard Wagner ama en el que está deviniendo al futuro enemigo. Los demás, en cambio, perciben y olfatean al punto, en su paso audaz y de largo alcance, su falta de fiabilidad, su infidelidad a la convicción, esa desmesurada libertad que el más libre de los hombres siente frente a todo, así pues también frente a sí

mismo. E incluso hoy, cuando su autoridad los agacha y los intimida, los especialistas querrían enjaular de nuevo al «príncipe Vogelfrei» en un sistema, en una doctrina, en una religión, en un mensaje. Querrían tenerlo rígido, como a sí mismos, atado a convicciones, emparedado en una cosmovisión —precisamente aquello que él más temía. Algo definitivo, algo incontrovertible querrían imponer al indefenso, y encadenar al nómada (ahora que ha conquistado el mundo del espíritu, el mundo infinito) a una casa que él jamás tuvo ni jamás anheló.

Pero a Nietzsche no se le puede encerrar en una doctrina, ni clavarlo a una convicción —tampoco en estas páginas se intenta jamás el artificio de maestro de escuela de extraer de una desgarradora tragedia del espíritu una fría «teoría del conocimiento»— pues el apasionado relativista de todos los valores nunca se consideró atado, y menos aún obligado, de manera permanente, a palabra alguna salida de sus labios, a convicción alguna de su conciencia, a pasión alguna de su alma. «Un filósofo necesita convicciones y las consume», responde con superioridad a los sedentarios que se enorgullecen de su carácter y de sus convicciones. Cada una de sus opiniones la sintió solo como un tránsito; más aún, su propio yo, su piel, su cuerpo, su edificio espiritual, los sintió siempre solo como una pluralidad, como una «construcción social de muchas almas»: literalmente llega a decir una vez la palabra más audaz de todas: «Es perjudicial para el pensador estar atado a una sola persona. Cuando uno se ha encontrado a sí mismo, debe intentar perderse de vez en cuando —y luego volver a encontrarse». Su esencia es una transformación incesante, un conocerse a sí mismo mediante la pérdida de sí mismo, así pues un devenir eterno, y nunca un ser rígido, quieto: «Llega a ser el que eres» es, por ello, el único imperativo vital que se encuentra en toda su obra. Bien es verdad que también Goethe se burlaba de modo parecido, diciendo que ya estaba siempre en Jena cuando lo buscaban en Weimar, y la imagen predilecta de Nietzsche, la de la piel de serpiente mudada, figura ya cien años antes en una carta de Goethe; pero, con todo, ¡cuán contradictorios

son el desarrollo sereno de Goethe y la metamorfosis eruptiva de Nietzsche! Pues Goethe ensancha su vida en torno a un centro fijo, tal como un árbol añade cada año anillo tras anillo en torno a un fuste interior oculto y, mientras hace estallar la corteza exterior, se vuelve cada vez más firme, más poderoso, más alto y de mirada más amplia. Su desarrollo se produce por paciencia, por una fuerza constante, tenaz, receptiva, y, en medio de todo crecimiento, a la vez por la resistencia de la autodefensa —el de Nietzsche, en cambio, siempre por violencia, por la vehemencia a golpes de su voluntad. Goethe se amplía sin renunciar jamás a una parte de sí mismo, nunca necesita negarse para intensificarse; Nietzsche, en cambio, el mudable, tiene siempre que destruirse por entero para volver a construirse por entero. Todas sus conquistas de sí mismo y sus nuevos descubrimientos resultan de corrosiones asesinas de sí mismo y de pérdidas de fe, de descomposición —para llegar más alto, tiene siempre que desechar una parte de su yo (mientras que Goethe no renuncia a nada y solo transforma y destila químicamente). Nada de lo anterior, de lo pasado, sigue siendo válido e indiscutido en su cambiante concepción del mundo: por eso sus distintas fases no son en absoluto fraternas entre sí, sino que se enfrentan hostilmente unas a otras. Está siempre en el camino de Damasco; no le toca en suerte una sola conversión de su fe, de su sentimiento, sino innumerables, pues cada nuevo elemento espiritual penetra en él no solo en lo espiritual, sino hasta las entrañas: los conocimientos morales e intelectuales se transforman químicamente en él en otro curso de la sangre, otro sentimiento, otro pensamiento. Como jugador temerario, Nietzsche expone (tal como Hölderlin exige una vez de sí mismo) «*toda el alma* al poder destructor de la realidad», y desde un principio la experiencia y las impresiones adoptan en él esta forma de irrupciones vehementes y del todo volcánicas. Cuando, siendo joven estudiante en Leipzig, lee *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, no puede dormir durante diez días; todo su ser es removido por un ciclón, la fe en la que se apoyaba se derrumba con estrépito; y cuando el espíritu deslumbrado se serena poco a poco de su vértigo, se encuentra con una concepción del mundo completamente

transformada, con una nueva manera de entender la vida. Del mismo modo, el encuentro con Richard Wagner se convierte en una apasionada vivencia de amor que dilata hasta lo infinito la fuerza de tensión de su sentimiento. De vuelta de Triebschen a Basilea, su vida cobra un nuevo sentido: el filólogo que había en él muere de la noche a la mañana, la perspectiva, antes vuelta hacia el pasado, hacia la historia, se ha desplazado hacia el futuro. Y precisamente porque toda su alma estaba compenetrada de esa incandescencia espiritual del amor, la ruptura con Wagner abre después una herida boqueante, casi mortal, que nunca más se cierra ni cicatriza del todo. Siempre, como en un terremoto, se derrumba en ruinas, con cada una de estas conmociones espirituales, todo el edificio de sus convicciones; una y otra vez tiene Nietzsche que volver a plasmarse desde los cimientos. Nada crece en él suave, silenciosa e inaudiblemente, de manera natural y orgánica; nunca se dilata ni se tensa en labor secreta su ser interior hacia una posición más amplia: todo, hasta sus propias ideas, cae sobre él «como rayos», siempre tiene que quedar aniquilado en él un mundo para que su cosmos vuelva a nacer. Esta fuerza explosiva, como de grisú, de la idea en Nietzsche no tiene parangón: «Quiero», escribe una vez, «verme liberado de esa expansión del sentimiento que tales producciones acarrean; más de una vez se me ha ocurrido la idea de que voy a morir de pronto de algo así». Y, en efecto, algo muere siempre en cada renovación espiritual suya, algo se desgarra siempre en el tejido interior, como si un cuchillo de acero hubiera penetrado en él y hubiese seccionado todas las conexiones anteriores. Quizá nunca un hombre se desarrolló de manera tan espantosamente atormentada, tan desollado sangrientamente de sí mismo. Por eso todos sus libros no son en realidad otra cosa que los informes clínicos de estas operaciones, los métodos de sus vivisecciones, una suerte de arte obstétrico del espíritu libre. «Mis libros no hablan sino de mis superaciones» —son la historia de sus metamorfosis, de sus partos y sus gestaciones, de sus muertes y sus resurrecciones, la historia de las guerras, ejecuciones y castigos llevados y dirigidos sin miramientos contra su propio yo, y, en suma, una biografía de todos

los hombres que Nietzsche fue y llegó a ser durante los veinte años de su vida espiritual.

Lo incomparablemente peculiar de estas continuas metamorfosis de Nietzsche es que su línea vital representa, en cierto sentido, un movimiento *regresivo*. Si tomamos a Goethe —siempre él de nuevo, el más evidente de todos los fenómenos— como el prototipo de una naturaleza orgánica que está misteriosamente en consonancia con el curso del mundo, vemos que las formas de su evolución reflejan simbólicamente las edades de la vida. Goethe es desbordado y ardiente de joven, sensato y activo de hombre maduro, conceptualmente claro de anciano: el ritmo de su pensamiento brota orgánicamente de la temperatura vital de su sangre. Su caos está al principio (como siempre en el joven), su orden al final (como siempre en el anciano); se vuelve conservador después de haber sido revolucionario, científico tras un lirismo inicial, cauto consigo mismo después de un derroche inicial de sí. Nietzsche recorre ahora el camino inverso al de Goethe; mientras aquel tiende a una vinculación cada vez más plena de su ser, este se precipita hacia una disolución cada vez más apasionada: como todos los caracteres demoníacos, se vuelve más ardiente, más impaciente, más impetuoso, más revolucionario, más caótico a medida que avanzan los años. Ya su actitud externa ante la vida señala el retroceso completo respecto al desarrollo habitual. Nietzsche empieza siendo viejo. A los veinticuatro años, mientras sus compañeros de estudios todavía se entregan a bromas de estudiantes, entrechocan sus anchas jarras de cerveza, frotan el Zerevis y marchan en fila india por las calles, Nietzsche es ya un profesor debidamente investido, catedrático numerario de filología en la célebre Universidad de Basilea. Sus verdaderos amigos son entonces hombres de cincuenta y sesenta años, los grandes y ancianos eruditos, como Jakob Burckhardt y Ritschl; su íntimo, el artista más serio y primero de la época: Richard Wagner. Reprime por la fuerza sus fuerzas poéticas, el impulso ascendente de la música: como cualquier anquilosado consejero áulico, permanece encorvado sobre manuscritos griegos, redacta índices, se conforma con la revisión de polvorientas

pandectas. La mirada del Nietzsche incipiente está por completo vuelta hacia atrás, hacia la «Historia», hacia lo muerto y lo pasado; su alegría de vivir queda emparedada en una manía de hombres viejos, su serenidad, su desenfado en una dignidad profesoral, su mirada en libros y problemas eruditos. A los veintisiete años, *El nacimiento de la tragedia* abre una primera galería secreta hacia el presente: pero el autor lleva todavía la seria máscara de la filología sobre su rostro espiritual, y solo subterráneamente hay en ella un primer titileo de cosas futuras, un primer encenderse del amor al presente, de la pasión por el arte. Hacia los treinta años, en la época en que el hombre normal apenas inaugura su carrera burguesa, a la edad en que Goethe se hizo consejero de Estado y Kant y Schiller catedráticos, Nietzsche ha arrojado ya su carrera a la espalda y abandona, respirando aliviado, la cátedra de filología. Es su primera ruptura consigo mismo, su impulso hacia el propio mundo, su primera conmutación interior, y en ese cesar está el verdadero comienzo del artista. El verdadero Nietzsche empieza con su irrupción en el presente, el Nietzsche trágico, el intempestivo, con su mirada puesta en el futuro, con su anhelo del hombre nuevo, del hombre que ha de venir. Entre uno y otro se suceden ininterrumpidos estallidos de grisú convertidos en metamorfosis, vuelcos completos del ser más íntimo, el brusco cambio de viento de la filología a la música, de la seriedad al éxtasis, de la paciencia objetiva a la danza. A los treinta y seis años, Nietzsche es el Príncipe Vogelfrei, inmoralista, escéptico, poeta y músico, «más joven» que nunca en su propia juventud, libre de todo su pasado y de su propia ciencia, libre ya incluso del presente y enteramente compañero del hombre de más allá, del hombre venidero. De modo que, en lugar de que los años de desarrollo estabilicen su vida —como ocurre con el artista normal—, la arraiguen, la hagan más seria, más orientada a un fin, no hacen sino desligarla apasionadamente de todo vínculo y toda relación. Descomunal, incomparable es el ritmo de este rejuvenecimiento. A los cuarenta años, el lenguaje de Nietzsche, sus pensamientos, su ser, tienen más glóbulos rojos, más color fresco, más audacia, pasión y música que a los diecisiete, y el solitario de Sils-Maria avanza por su obra con paso más ligero, más alado, más

danzante que el anterior profesor de veinticuatro años, prematuramente envejecido. En Nietzsche, pues, el sentimiento vital se *intensifica* en vez de sosegarse: sus metamorfosis se vuelven cada vez más veloces, más libres, más aladas, más múltiples, más tensas, más maliciosas, más cínicas; ya no encuentra en ninguna parte un «punto de vista» para su espíritu apresurado. Apenas ha arraigado en algún sitio, cuando «la piel se le encoge y se le rompe»: al final ya ni siquiera logra seguir el ritmo de su propia vida con su vivirse a sí mismo, y las transformaciones caen poco a poco en un tempo cinematográfico, donde la imagen tiembla y se desdibuja sin cesar. Precisamente aquellos que creen conocerlo más de cerca, los amigos de sus etapas anteriores, casi todos ellos clavados en su ciencia, en su opinión, en su sistema, lo contemplan cada vez más extraño de encuentro en encuentro. Asustados, ven en su rostro espiritual, cada vez más rejuvenecido, rasgos nuevos que no remiten a nada anterior; y a él mismo, al continuamente transformado, le resulta poco menos que espectral oír su propio título, verse «confundido» con aquel «profesor Friedrich Nietzsche, de Basilea», el filólogo, con aquel hombre viejo y sabio que él mismo apenas logra recordar haber sido veinte años atrás! Acaso nadie haya vivido para desprenderse de sí mismo con tal radicalismo como Nietzsche, ni haya arrojado fuera de sí cuanto quedaba de rudimentos y sentimientos anteriores: de ahí también su terrible soledad en los últimos años. Pues ha roto todos los lazos con el ayer; y para vincularse a algo nuevo, el ritmo de sus últimos años, de sus últimas metamorfosis, resulta ya demasiado ardiente. Pasa zumbando junto a todos los hombres, junto a todos los fenómenos, como quien no hace sino cruzarlos; y cuanto más se acerca —o parece acercarse— a sí mismo, tanto más ardiente se vuelve su ansia de volver a escapar. Cada vez más radicales se vuelven los extrañamientos de su ser, cada vez más bruscos sus saltos del no al sí, sus conmutaciones eléctricas de los contactos internos: se abrasa en incesantes autoconsunciones, y su camino es una sola llama.

Pero en la misma medida en que las metamorfosis se aceleran, se vuelven también más violentas y más dolorosas. Las primeras

«superaciones» de Nietzsche significan tan solo el desprendimiento de creencias infantiles, juveniles, de opiniones de autoridad aprendidas de memoria, heredadas de la escuela: quedaban fácilmente atrás, como una seca piel de serpiente que se desprende. Pero cuanto más profundamente se convierte en psicólogo, en capas tanto más hondas de su propia sustancia interior tiene que hundir el cuchillo: cuanto más subcutáneas, más surcadas de nervios, más impregnadas de sangre, más formadas del propio plasma se vuelven sus convicciones, tanto más necesarias son la violencia brutal, la pérdida de sangre y la resolución: se convierte en «oficio de verdugo de sí mismo», en trabajo de Shylock, en corte en la carne viva. Al final, sus autodesnudamientos llegan hasta el suelo más íntimo del sentimiento, se convierten en operaciones peligrosas; la amputación del complejo Wagner, sobre todo, es una de esas intervenciones cortantísimas, casi mortales, en lo más recóndito de su cuerpo, junto mismo a la costura del corazón, casi un suicidio, y, en lo cruel y violento de su brusquedad, también una suerte de crimen pasional, pues en un abrazo amoroso, en el segundo de la aproximación más íntima, su feroz instinto de verdad viola y estrangula la figura que le es más cercana y más amada. Pero cuanto más violenta, tanto más grata: cuanta más sangre, cuanto más dolor, cuanta más crueldad le cuesta a Nietzsche una de sus «superaciones», con tanto más placer disfruta su ambición de la prueba de su propia fuerza de voluntad. Poco a poco, el instinto de autodestrucción se convierte en la pasión espiritual de Nietzsche: «Conozco el placer de aniquilar en un grado acorde con mi fuerza para aniquilar». Del simple transformarse crece el placer de contradecirse, de ser su propio contrincante: ciertas frases de sus libros se abofetean bruscamente entre sí; a cada no, el apasionado prosélito de sus propias convicciones opone, imperioso, un sí, y a cada sí, un no —se estira infinitamente para tensar hasta el infinito los polos de su ser y sentir la tensión eléctrica entre esos dos extremos como la verdadera vida del espíritu. Huir siempre de sí mismo, alcanzarse siempre a sí mismo —«el alma que huye de sí misma y se alcanza a sí misma en el círculo más amplio»—: esto acaba precipitándose en un ardor frenético, y ese exceso se convierte en su perdición. Pues precisamente cuando estira hasta el

extremo la forma de su ser, estalla la tensión del espíritu: el núcleo ardiente, la fuerza demoníaca primigenia irrumpe, y el elemento primordial aniquila con un único golpe volcánico la grandiosa sucesión de figuras que el espíritu plasmador había perseguido, desde su propia sangre y su propia vida, hasta dentro del infinito.

El descubrimiento del Sur

Necesitamos el sur a toda costa,
tonos claros, inofensivos, alegres, felices
y tiernos.

«Nosotros, aeronautas del espíritu», dice Nietzsche una vez con orgullo, para ensalzar esta libertad única del pensamiento, que se abre sus nuevos caminos en el elemento ilimitado e intransitable. Y en efecto, la historia de sus travesías espirituales, de sus viradas y ascensiones, esta caza hacia lo infinito, se desarrolla enteramente en el espacio superior, en el espacio espiritualmente ilimitado: como un globo cautivo que arroja constantemente carga y lastre, Nietzsche se vuelve cada vez más libre a través de sus descargas, de sus desprendimientos. Con cada amarra cortada, con cada dependencia arrojada, se eleva cada vez más gloriosamente hacia una mirada más amplia, hacia una visión más abarcadora, hacia una perspectiva personal e intemporal. Hay ahí innumerables cambios de rumbo antes de que la nave de su vida se adentre en la gran tormenta que la hará zozobrar: apenas es posible enumerarlos y distinguirlos. Solo un instante de decisión especialmente decisivo para el destino se recorta, nítido y palpable, en la vida de Nietzsche: es, por así decirlo, el minuto dramático en que se suelta la última amarra y el aeróstato se eleva de lo firme a lo libre, de lo pesado al elemento ilimitado. Ese segundo en la vida de Nietzsche es el día en que también él abandona su emplazamiento, su patria, su cátedra, su profesión, para no volver ya nunca a Alemania sino en un vuelo rasante y desdeñoso —instalado ya para siempre en otro elemento más libre

—. Pues todo lo que sucede hasta esa hora carece de especial relevancia para el Nietzsche esencial, el de importancia universal-histórica: las primeras metamorfosis no significan sino preparativos hacia sí mismo. Y sin aquel impulso decisivo hacia la libertad, habría seguido siendo, pese a toda su espiritualidad, un hombre atado, una naturaleza profesoral y especializada, un Erwin Rohde, un Dilthey, uno de esos hombres a quienes honramos dentro de su círculo sin sentirlos, sin embargo, como una decisión para nuestro propio mundo espiritual. Solo el estallido de la naturaleza demoníaca, la liberación de la pasión pensante, el sentimiento de libertad primigenia, convierte a Nietzsche en una aparición profética y transforma su destino en un mito. Y puesto que aquí intento plasmar su vida no como una historia, sino como un espectáculo, enteramente como obra de arte y tragedia del espíritu, para mí su hazaña vital no empieza sino en el instante en que el artista comienza en él y toma conciencia de su libertad. El Nietzsche en estado de crisálida filológica es un problema de filólogos: solo el alado, el «aeronauta del espíritu», pertenece a esta plasmación.

Esta primera decisión de Nietzsche en su travesía de argonauta hacia sí mismo es el Sur: y sigue siendo la metamorfosis de sus metamorfosis. También en la vida de Goethe el viaje a Italia significa una cesura igualmente tajante; también él huye a Italia hacia su verdadero yo, de las ataduras hacia una libertad, del mero seguir viviendo hacia la vivencia. También sobre él se abate, al cruzar los Alpes, desde el primer resplandor del sol italiano, una metamorfosis de fuerza eruptiva: «Me siento», escribe todavía en Trento, «como si regresara de una expedición a Groenlandia». También él, un «enfermo de invierno» que en Alemania sufre bajo el «cielo maligno», también él, una naturaleza dispuesta por entero hacia la luz y hacia una mayor claridad, siente de inmediato, al pisar suelo italiano, un brote elemental del sentimiento más íntimo, un aflojarse, un desprenderse, un anhelo de una libertad nueva y personalísima. Pero Goethe vive el milagro del Sur demasiado tarde, no antes de cumplir los cuarenta años; la costra ya se ha endurecido en torno a su naturaleza, en el fondo metódica y sensata: una parte de su ser,

de su pensamiento, ha quedado atrás, en Weimar, junto a la corte, la casa, la dignidad y el cargo. Está ya demasiado cristalizado en sí mismo para poder ser jamás disuelto o transformado por completo por ningún elemento. Dejarse arrebatar sería contrario a su forma orgánica de vida: Goethe quiere seguir siendo siempre dueño de su destino, tomar de las cosas solo exactamente lo que él les permite (mientras que Nietzsche, Hölderlin, Kleist, los pródigos, se entregan siempre, sin reserva y con toda el alma, a cada impresión, dichosos de ser disueltos de nuevo por ella, enteramente, en lo fluyente, en lo ígneo-líquido). Goethe encuentra en Italia lo que busca, y no mucho más: busca conexiones más hondas (Nietzsche, libertades más altas), los grandes pasados (Nietzsche, el gran futuro y la liberación de toda historia); indaga en realidad las cosas que están *bajo* la tierra: el arte antiguo, el espíritu romano, los misterios de la planta y de la piedra (mientras que Nietzsche se sacia, ebrio y sano, mirando las cosas que están por encima de él: el cielo de zafiro, el horizonte claro hasta el infinito, la magia de la luz derramada que penetra en todos sus poros). La vivencia de Goethe es, por ello, ante todo *cerebral* y *estética*; la de Nietzsche, *vital*: si aquel trae de Italia sobre todo un estilo artístico, Nietzsche descubre allí un estilo de vida. Goethe es solo fecundado; Nietzsche, trasplantado y renovado. También el weimarés siente, ciertamente, la necesidad de renovación («Sin duda sería mejor que no volviera en absoluto, si no puedo regresar renacido»), pero, como toda forma ya medio cristalizada, solo posee la capacidad de recibir «impresiones». Pero para una metamorfosis tan completa hasta el final como la de Nietzsche, el hombre de cuarenta años está ya demasiado plasmado, demasiado dueño de sí, y sobre todo indispuesto: su fuerte y notorio instinto de autoafirmación (que en años posteriores llegará a helarse por completo en rigidez y coraza) concede a la metamorfosis, junto a la persistencia, solo un espacio medido; él, el sabio y dietético, solo admite exactamente lo que cree que puede ser provechoso para su naturaleza (mientras que un carácter dionisíaco toma de todo hasta el exceso y hasta el peligro). Goethe solo quiere enriquecerse con las cosas, pero nunca perderse en ellas hasta las heces, hasta dejarse transformar por completo. Por eso también su última palabra

dirigida al Sur es un agradecimiento prudente, medido, cuidadosamente sopesado, y en el fondo, sin embargo, una defensa: «Entre las cosas loables que he aprendido en este viaje», reza su palabra final sobre el viaje a Italia, «está también esta: que de ningún modo puedo ya vivir solo ni fuera de la patria».

Esta fórmula, acuñada con dureza como una moneda, basta con darle la vuelta para tener, in nuce, la vivencia del Sur de Nietzsche. Su balance es el contrario exacto del resultado de Goethe, a saber: que a partir de ahora *solo* puede vivir ya en soledad y *solo* fuera de la patria; mientras que Goethe regresa de Italia exactamente al punto de su partida, como de un viaje instructivo y estimulante, y trae de vuelta, en baúles y cajas, en corazón y cerebro, cosas de valor hacia un hogar, hacia su hogar, Nietzsche queda definitivamente expatriado y ha llegado a sí mismo, «Príncipe Vogelfrei», dichosamente sin patria, sin hogar y sin bienes, desligado para siempre de toda «patriotería», de toda «opresión patriótica». A partir de entonces ya no hay para él otra perspectiva que la vista de pájaro del «buen europeo», de esa «especie de hombre esencialmente supranacional y nómada» cuya llegada inevitable presiente atmosféricamente y en la cual se hace, él solo, habitante —en un reino de más allá, en un reino futuro—. No allí donde nació —el nacimiento es pasado, «Historia»—, sino allí donde engendra, donde él mismo da a luz, está, para Nietzsche, la casa del hombre espiritual: «Ubi pater sum, ibi patria» —«donde soy padre, donde engendro, allí está mi patria»—, no donde fue engendrado. Este es el don inestimable e imperdible que el viaje al Sur le regala a Nietzsche: que para él el mundo entero se convierte a la vez en extranjero y en patria, que conserva esa mirada de pájaro, esa clara y fulminante mirada de ave rapaz desde lo alto, una mirada hacia todos los lados, hacia horizontes abiertos por doquier (mientras que Goethe, según sus propias palabras, se ponía en peligro —pero también, ciertamente, se preservaba— «rodeándose de horizontes cerrados»). Con su traslado, Nietzsche queda para siempre más allá de todos sus pasados: se ha desalemanizado definitivamente, así como se ha desfilologizado, descristianizado, desmoralizado

definitivamente; y nada caracteriza tanto su naturaleza excesiva, indómitamente progresiva, como el hecho de que jamás volvió a dar un paso, ni siquiera una mirada nostálgica y melancólica, hacia lo superado. El navegante hacia la tierra del futuro está demasiado dichoso de haber viajado «con el barco más veloz hacia Cosmópolis» como para que jamás vuelva a añorar su patria monolingüe, unilateral, uniforme: por eso todo intento de re-germanizarlo se condena a sí mismo como una violencia (hoy muy habitual). Desde la libertad ya no hay regreso posible para el hombre archilibre; desde que ha vivido sobre sí la claridad del cielo italiano, su alma se estremece ante cualquier tipo de «ensombrecimiento», ya venga de la niebla de las nubes, del aula, de la iglesia o del cuartel; sus pulmones, sus nervios atmosféricos ya no toleran ningún tipo de norte, ninguna germanidad, ningún sopor: ya no puede vivir con las ventanas cerradas, con las puertas atrancadas, en la penumbra, en un crepúsculo y una niebla espirituales. Ser verdadero es para él, de ahora en adelante, ser claro —ver lejos, trazar contornos nítidos hasta el infinito—; y desde que diviniza esa luz, esa luz elemental, separadora, cortante del Sur, con toda la embriaguez de su sangre, ha renunciado para siempre al «auténtico diablo alemán, el genio o demonio de la falta de claridad». Su sensibilidad, casi gastronómica, siente, desde que vive en el Sur, desde que vive en el «extranjero», todo lo alemán como un alimento demasiado pesado, demasiado opresivo para su sentimiento alegre, como una «indigestión», un no-acabar-nunca con los problemas, un arrastrar y revolver el alma a lo largo de toda la vida: lo alemán ya no le resulta, ni le resultará nunca más, suficientemente libre y ligero. Hasta las obras que un día le fueron más queridas le provocan ahora una suerte de opresión espiritual de estómago: en los «Maestros Cantores» percibe lo pesado, lo recargado, lo barroco, el esfuerzo violento hacia la jovialidad; en Schopenhauer, las entrañas ensombrecidas; en Kant, el regusto hipócrita de moralina de Estado; en Goethe, el lastre del cargo y la dignidad, los horizontes violentamente cerrados. Pero no es solo el malestar de lo espiritual ante la constitución espiritual de entonces —llegada realmente a su punto más bajo— de la Alemania nueva, demasiado nueva; no es solo la amargura política contra el

«Imperio» y contra todos aquellos que sacrificaron la idea alemana al ideal del cañón; no es solo el rechazo estético frente a la Alemania de los muebles de peluche y al Berlín de la Columna de la Victoria. Su nueva doctrina del Sur exige ahora de todos los problemas, y no solo de los nacionales, de toda la actitud vital, una claridad límpida, fluyente, solar, «luz, solo luz, también sobre las cosas malas», el más alto placer a través de la más alta claridad —una «gaya scienza», una ciencia jovial, no la ciencia hosco-trágica del «pueblo estudioso», la paciente, objetiva, profesoralmente seria erudición formativa alemana, que huele a rancio de gabinete y de aula. No del espíritu, no de la intelectualidad, sino del nervio, del corazón, del sentimiento y de las entrañas procede su renuncia definitiva al Norte, a Alemania, a la patria; es el grito de unos pulmones que sienten al fin su aire libre, el júbilo de quien se ha liberado de una carga y ha encontrado por fin el «clima de su alma»: la libertad. De ahí ese grito de júbilo suyo desde lo más profundo, ese malicioso alarido de alegría: «¡Escapé!»

Al mismo tiempo que esta definitiva desgermanización, el Sur le procura su descristianización completa. Ahora que, como una lagartija que goza del sol y con el alma iluminada hasta el último vaso nervioso, se pregunta retrospectivamente qué fue lo que durante tantos años lo ensombreció, qué es lo que desde hace dos mil años ha hecho a todo el mundo tan temeroso, angustiado, oprimido, tan cobardemente consciente de su culpa, qué ha devaluado así las cosas más serenas, más naturales, más vigorosas, y lo más precioso de todas ellas, la vida misma, reconoce en el cristianismo, en la fe en el más allá, el principio ensombrecedor del mundo moderno. Este «maloliente judaísmo de rabinismo y superstición» ha impregnado y aturdido la sensualidad, la serenidad gozosa del mundo; se ha convertido, para cincuenta generaciones, en el narcótico más peligroso, en el que todo lo que antes había sido verdadera fuerza fue cayendo en parálisis moral. Pero ahora —y aquí siente de pronto su vida como una misión—, ahora debe comenzar por fin la cruzada del futuro contra la cruz, la reconquista de la tierra más sagrada del hombre: nuestro más acá. El «sentimiento supremo

de la existencia» le ha enseñado la mirada apasionada para todo lo terrenal, lo animal-verdadero y lo inmediato; solo desde este descubrimiento sabe cuánto tiempo la «vida sana y roja» le había estado velada por el incienso y la moral. En el Sur, en aquella «gran escuela de la convalecencia en lo espiritual y lo sensual», ha aprendido la capacidad de lo natural, de la vida que se *alegra* sin culpa, de la vida jovialmente serena sin temor al invierno ni temor de Dios, la fe que se dice a sí misma un sí cordial y sin culpa. Pero también este optimismo viene de lo alto, ciertamente no de un Dios oculto, sino del más abierto, del más dichoso de los misterios: del sol y de la luz. «En Petersburgo sería nihilista. Aquí creo, como cree la planta, en el sol.» Toda su filosofía ha fermentado directamente de una sangre redimida: «Quédese usted en el Sur, aunque solo sea de fe», exclama a un amigo. Pero a quien la claridad se le ha vuelto tanto curación, se le vuelve también sagrada: en su nombre inicia la guerra, la más terrible de sus campañas, contra todo en la tierra que quiera perturbar la claridad, la serenidad gozosa, la nitidez, la desnuda libertad y la soleada fuerza embriagadora de la vida. «... mi relación con el presente es ya guerra al cuchillo.»

Pero con este valor llega también la osadía a esta vida de filólogo, vivida enfermizamente inmóvil tras ventanas veladas, una conmoción, un sobresalto de la circulación sanguínea entumecida: hasta las últimas terminaciones nerviosas, filtrada por la luz, se deshiela en movimiento la forma cristalina y clara de los pensamientos, y en el estilo, en el lenguaje que de pronto brota y se mueve, centellea el sol con chispas de diamante. En el «lenguaje del viento de deshielo», como él mismo llamó al primero de sus libros del Sur, está escrito todo esto: hay en él un tono que se abre paso, que se libera con violencia, como cuando se rompe una costra de hielo y ya, blanda, con una voluptuosidad halagadora y juguetona, la primavera corre sobre el paisaje. Luz hasta la última profundidad, claridad hasta en la palabra más ínfima y chispeante, música en cada pausa, y sobre todo ello aquel tono alciónico, aquel cielo lleno de claridad. ¡Qué metamorfosis del ritmo, desde aquel anterior, hermosamente curvado, poderosamente abovedado, pero aun así

pétreo, hasta este lenguaje nuevo, resonante, brotado de un salto, este lenguaje flexible y desbordante de exuberancia, enteramente gozoso, que gusta de emplear y estirar todos sus miembros, que gesticula —como los italianos— con mil signos miméticos, y no habla, como el alemán, con el cuerpo inmóvil e indiferente! Ya no es el digno, sonoro alemán humanista de frac negro al que el nuevo Nietzsche confía sus pensamientos, nacidos libres, llegados como mariposas en sus paseos: sus pensamientos al aire libre quieren un lenguaje al aire libre, un lenguaje ligero como un salto, flexible, de cuerpo desnudo y ágil como el de un gimnasta y articulaciones sueltas, un lenguaje que puede correr, saltar, erguirse, agacharse, tensarse y bailar todas las danzas, desde la ronda de la melancolía hasta la tarantela de la locura, que puede llevarlo todo y decirlo todo sin tener hombros de porteador ni paso de hombre pesado. Todo lo pacientemente doméstico, todo lo cómodamente digno se ha fundido, por así decirlo, fuera del estilo; este se arremolina a saltos desde la broma hasta las más altas serenidades gozosas, y sin embargo vuelve a tener, en otros momentos, un pathos como el tañido retumbante de una campana milenaria. Se hincha de fermentación y de fuerza, está achampanado con muchas perlas aforísticas pequeñas y centelleantes, y sin embargo puede rebosar con un súbito torrente rítmico. Tiene una luz dorada de solemnidad como el viejo falerno, y una transparencia mágica hasta el fondo más hondo, una diafanidad solar sin igual en su curso sereno y reluciente. Quizá nunca se haya rejuvenecido tan rápida, tan súbita, tan perfectamente el lenguaje de un poeta alemán, y sin duda ninguno se ha vuelto tan abrasado de sol, tan vinoso, tan meridional, tan divinamente ligero como una danza, tan paganamente libre. Solo en el elemento hermano de Van Gogh volvemos a vivir este prodigio de una irrupción tan repentina del sol en un hombre del Norte: solo el tránsito del colorido pardo, pesado y turbio de sus años holandeses a los colores blanquiabrasados, estridentes, chillones y crepitantes de la Provenza, solo esta irrupción de una posesión luminosa extrema en un sentido ya medio deslumbrado puede compararse con la iluminación que el Sur produce en el ser de Nietzsche. Solo en estos dos fanáticos de la

metamorfosis es esta embriaguez de sí mismos, esta absorción de la luz con fuerzas vampíricas de fervor, tan rápida e inaudita. Solo los demoníacos viven el prodigio de una apertura ardiente hasta la última vena de su color, de su sonido, de sus palabras.

Pero Nietzsche no sería de la estirpe de los demoníacos si pudiera saciarse ya con cualquier embriaguez: así, hacia el Sur, hacia Italia, busca todavía un comparativo, una «superluz» para la luz, una «superclaridad» para la claridad. Así como Hölderlin empuja poco a poco su Hélade hacia «Asia», es decir, hacia lo oriental, hacia lo bárbaro, así también, al final, la pasión de Nietzsche centellea al encuentro de un nuevo éxtasis de lo tropical, de lo «africano». Quiere quemazón de sol en vez de luz de sol, una claridad que corte cruelmente en vez de limitarse a perfilar con nitidez, un espasmo del placer en vez de serenidad gozosa: de él brota sin fin el ansia de transformar por completo en embriaguez estos finos aguijoneos de sus sentidos, de convertir la danza en vuelo, de intensificar su ardiente sentimiento de la existencia hasta el estado de incandescencia. Y a medida que este deseo intensificado se hincha en sus venas, el lenguaje ya no basta a su espíritu indómito. También ella se le vuelve demasiado estrecha, demasiado material, demasiado pesada. Necesita un elemento nuevo para la danza dionisíaca que ha comenzado, ebria, en él, una libertad superior a la de la palabra ligada; así, retrocede hacia su elemento originario, hacia la música. Música del Sur, ese es su último anhelo, una música donde la claridad se vuelve melodía y el espíritu se hace enteramente alado. Y la busca, y la busca, esta música meridional diáfana, en todos los tiempos y en todas las zonas, sin encontrarla, hasta que la inventa él mismo.

Huida hacia la música

¡Serenidad gozosa, dorada, ven!

La música había estado en Nietzsche desde el principio, pero siempre latente, siempre apartada conscientemente por la voluntad más fuerte de justificación espiritual. Ya de niño entusiasmaba a sus amigos con audaces improvisaciones, y en los diarios de juventud se encuentran numerosas referencias a composiciones propias. Pero cuanto más decididamente se declara el estudiante partidario de la filología y luego de la filosofía, tanto más contiene la fuerza de su naturaleza, que pugna subterráneamente por un estallido elemental. La música sigue siendo, para el joven filólogo, un bienvenido otium, un descanso de la seriedad, una afición, como el teatro, la lectura, la equitación o la esgrima, un ocio de gimnasia espiritual. Debido a esta cuidadosa canalización, a esta obstrucción consciente, en los primeros años no se filtra ni una sola gota fecundante en su obra: cuando escribe *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*, la música sigue siendo solo un asunto, un objeto, un tema espiritual, pero ninguna vibración de sentimiento musical fluye modulando el lenguaje, la poesía, el modo de pensar. Incluso la lírica juvenil de Nietzsche carece de toda musicalidad, y hasta —lo que resulta aún más asombroso— sus intentos de composición parecen haber sido, según el juicio, sin duda competente, de Bülow, espíritu amorfo, antimúsica típica. La música es y sigue siendo para él, durante mucho tiempo, una mera inclinación privada, que el joven erudito cultiva con todo el placer de la irresponsabilidad, con el puro gozo del diletantismo, pero siempre más allá y al margen de la «tarea».

La irrupción de la música en el mundo interior de Nietzsche se produce solo cuando la costra filológica, la objetividad erudita que envolvía su vida, se afloja, cuando todo su cosmos es sacudido y desgarrado por sacudidas volcánicas. Entonces los canales revientan y se desbordan de repente. Pues la música irrumpe siempre con más fuerza en el hombre agitado, debilitado, violentamente tenso, desgarrado hasta lo más hondo por alguna pasión; esto lo reconoció acertadamente Tolstói y lo sintió trágicamente Goethe. Pues incluso él, que adoptaba frente a la música una actitud cautelosa, defensivamente temerosa (como frente a todo lo demoníaco: en cada metamorfosis reconocía al tentador), incluso él sucumbe a la música siempre solo en momentos distendidos (o, como él dice, «desplegados»), cuando todo su ser está conmovido, en las horas de su debilidad, de su apertura. Siempre que él (por última vez, con Ulrike) es presa de un sentimiento y no es dueño de sí mismo, entonces ella desborda incluso el dique más firme, le arranca la lágrima como tributo, y música —la música más magnífica, hecha poema— como agradecimiento no buscado. La música —¿quién no lo ha vivido?— necesita siempre una apertura, un estar abierto, un hacerse mujer en un sentido dichosamente anhelante, para penetrar fecundándolo en un sentimiento: así alcanza también a Nietzsche en el instante en que el Sur lo ha abierto y ablandado, en el estado de deseo de vida más ávido, más anhelante. Con una simbología singular, irrumpe justo en el segundo en que su vida se vuelve, mediante una súbita catarsis, de lo sereno, de lo épicamente desarrollado, hacia lo trágico; creyó representar *el nacimiento de la tragedia del espíritu de la música* y vive la inversión: el nacimiento de la música del espíritu de la tragedia. La prepotencia de los nuevos sentimientos ya no encuentra su expresión en el discurso medido; empuja hacia un elemento más fuerte, hacia una magia más alta: «Tendrás que cantar, oh alma mía.»

Precisamente porque esta fuente más profunda, la fuente demoníaca de su ser, estuvo tanto tiempo sepultada bajo la filología, la erudición y la indiferencia, brota ahora con tal violencia y comprime su chorro líquido con tal fuerza de presión hasta las

últimas fibras nerviosas, hasta la última entonación de su estilo. Como tras una infiltración de nueva vitalidad, el lenguaje, que hasta entonces solo quería representar, empieza de pronto a respirar musicalmente: el andante maestoso, propio de la conferencia, el pesado estilo hablado de sus escritos anteriores, tiene ahora lo «ondulatorio», el múltiple movimiento de la música. En él centellean todos los pequeños refinamientos de un virtuoso: los pequeños y agudos staccati de los aforismos, la lírica sordina en los cantos, los pizzicati de la burla, las audaces ligaduras y armonizaciones de prosa, sentencia y poema. Hasta la puntuación, lo no dicho del lenguaje, los guiones, los subrayados, tienen absolutamente el efecto de signos musicales de interpretación: nunca se ha tenido tanto, en la lengua alemana, la sensación de una prosa instrumentada. Sentir hasta en el detalle su polifonía, jamás alcanzada antes, significa para un artista del lenguaje la misma voluptuosidad que para un músico el estudio de una partitura magistral: ¡cuánta armonía oculta y encapsulada detrás de las disonancias más exacerbadas, cuánto claro espíritu de forma en esa plenitud al principio embriagadora! Pues no solo vibran de musicalidad las terminaciones nerviosas del lenguaje: también las obras mismas están sentidas sinfónicamente; ya no proceden de una arquitectura planeada espiritualmente, fríamente pensada, sino de una inspiración inmediatamente musical. De *Zaratustra* dijo él mismo que estaba escrito «en el espíritu del primer movimiento de la Novena Sinfonía»; y el preludio, único en su lengua, verdaderamente divino, a *Ecce Homo* —¿no son estas frases monumentales un preludio de órgano, pensado para una catedral futura y descomunal? Poemas como el *Canto nocturno*, el *Canto de la góndola*, ¿no son el canto primigenio de la voz humana desde una soledad infinita? ¿Y cuándo se había vuelto la embriaguez tan danzante, música tan heroica, tan griega, como en el peán de su último júbilo, en el ditirambo de Dioniso? Irradiado desde arriba por toda la claridad del Sur, removido desde abajo por la música que fluye, el lenguaje se convierte aquí verdaderamente en una ola que nunca reposa, y en este elemento grandioso como el mar gira ahora el espíritu de Nietzsche hasta el remolino del ocaso.

Ahora bien, cuando la música irrumpe en él con tanta violencia y tempestad, Nietzsche, el sabio demoníaco, reconoce enseguida su peligro: siente que esta corriente podría arrastrarlo más allá de sí mismo. Pero mientras Goethe elude sus peligros —«la actitud cautelosa de Goethe frente a la música», anota Nietzsche en cierta ocasión—, Nietzsche siempre la agarra por los cuernos; las transvaloraciones, las inversiones son su modo de defensa. Y así hace (como con su enfermedad) del veneno una medicina. La música tiene que ser ahora para él algo distinto de lo que fue en sus años filológicos: entonces exigía tensiones exaltadas de los nervios, hinchazón del sentimiento (¡Wagner!), un contrapeso frente a su existencia serena y erudita. Pero ahora, cuando su propio pensamiento es ya exceso y derroche extático de sentimiento, necesita la música como una especie de bromuro anímico, de sedante interior. Ya no debe darle ebriedad (pues todo lo espiritual se le vuelve ahora embriaguez sonora), sino, según la espléndida palabra de Hölderlin, la «sagrada sobriedad»: «Música como *descanso*, no como medio de excitación.» Quiere una música a la que pueda *huir* cuando, malherido de muerte y fatigado de la cacería de sus pensamientos, se tambalea: un refugio, un baño, una marea cristalina que enfría y purifica; Musica divina, una música venida de lo alto, música de cielos claros y no de un alma oprimida, bochornosa, en celo. Una música que le haga olvidarse de sí mismo, no una que vuelva a empujarlo hacia dentro de sí; una música «que dice sí, que hace sí», una música del Sur, clara como el agua en sus armonías, originariamente simple y pura, una música «que se deja silbar». Una música no del caos (que ya arde en él mismo), sino del séptimo día de la creación, cuando todo reposa y solo las esferas alaban gozosamente a su Dios; música como descanso: «Ahora que estoy en el puerto: ¡música, música!»

La ligereza, ese es el último amor de Nietzsche, su medida suprema de todas las cosas. Lo que aligera, lo que sana, es bueno: en la alimentación, en el espíritu, en el aire, en el sol, en el paisaje, en la música. Lo que hace flotar, lo que ayuda a olvidar el sopor y la oscuridad de la vida, la fealdad de la verdad, eso solo otorga gracia.

Por eso este amor último, este amor tardío al arte, como «la que hace posible la vida», como «gran estimulante para la vida». La música, música clara, redentora, ligera, se convierte a partir de ahora en el consuelo más amado de quien está mortalmente agitado. «La vida sin música es simplemente una penuria, un error.» Un enfermo febril no puede pedir agua con más furia, con los labios agrietados y ardientes, de lo que él pide, en sus últimas crisis, su bebida plateada: «¿Habrá tenido jamás un hombre semejante sed de música?» Ella es su última salvación, su salvación de sí mismo: por eso también este odio apocalíptico contra Wagner, que enturbió su pureza cristalina con narcóticos y estimulantes, por eso este padecer «por el destino de la música como por una herida abierta». A todos los dioses ha repudiado el solitario; solo esto no quiere dejarse arrebatar: su néctar y su ambrosía, lo que refresca el alma y la rejuvenece eternamente. «El arte y nada más que el arte: tenemos el arte para no sucumbir a causa de la verdad.» Con el asimiento aferrado del que se ahoga, se prende a ella, al único poder de la vida que no está sometido a la pesadez, para que lo tome y lo eleve a su elemento dichoso.

Y la música, la invocada de manera tan conmovedora, se inclina bondadosamente y envuelve su cuerpo que se derrumba. Todos han abandonado al febril; los amigos hace tiempo que se han ido, los pensamientos siempre lejos, en el camino, siempre en una peregrinación temeraria: solo ella lo acompaña hasta su última, su séptima soledad. Lo que él toca, ella lo toca con él; donde él habla, resuena también su voz clara: con violencia arrastra hacia arriba, una y otra vez, a quien es arrastrado con violencia hacia abajo. Y cuando por fin se derrumba, ella todavía vela sobre su alma extinguida; Overbeck, que entra en la habitación junto al espiritualmente cegado, lo encuentra al piano, buscando todavía, con manos convulsas, armonías elevadas, y mientras lo llevan a casa, ya trastornado, él canta durante todo el trayecto, con melodías estremecedoras, su Canto de la góndola. Hasta lo hondo de las tinieblas del espíritu lo acompaña la música, gobernando en él la muerte y la vida con su presencia demoníaca.

La séptima soledad

A un gran hombre se le empuja,
se le oprime, se le atormenta hasta alzarlo a su
soledad.

«Oh soledad, soledad, patria mía» —desde el mundo glaciar del silencio resuena este canto melancólico. Zaratustra se compone su canto del atardecer, su canto ante la última noche, su canto del eterno retorno al hogar. Pues la soledad, ¿no fue siempre el único albergue del caminante, su hogar frío, su techo de piedra? Ha estado en incontables ciudades, en interminables travesías del espíritu; a menudo ha intentado escapar de ella hacia otra tierra — pero siempre vuelve a ella, herido, extenuado, decepcionado, a su «patria, la soledad».

Pero como ella siempre ha caminado con él, con el mudable, también ella se ha transformado, y ahora él se estremece al mirarla al rostro. Pues, de tanto convivir, se ha vuelto demasiado semejante a él: más dura, más cruel, más violenta, igual que él mismo; ha aprendido a hacer daño y a crecer hasta lo peligroso. Y aunque él siga llamándola tiernamente soledad, su vieja, amada, acostumbrada soledad, ese ya no es su nombre desde hace tiempo: se llama aislamiento, esta última, esta séptima soledad, y ya no es un estar solo, sino un ser dejado solo. Pues en torno al último Nietzsche se ha hecho un vacío terrible, un silencio espantoso: ningún eremita, ningún anacoreta del desierto, ningún santo de la columna estuvo jamás tan abandonado; pues ellos, fanáticos de su fe, tenían aún a su Dios, cuya sombra habita en su choza y cae desde su columna.

Él, en cambio, «el asesino de Dios», ya no tiene ni Dios ni hombres: cuanto más se gana a sí mismo, tanto más ha perdido el mundo; cuanto más lejos camina, tanto más crece «el desierto» a su alrededor. Por lo común, los libros más solitarios acrecientan despacio y en silencio su fuerza magnética sobre los hombres: con un poder de acción oscura van trazando un círculo cada vez más amplio en torno a su presencia todavía invisible; pero la obra de Nietzsche ejerce un efecto repulsivo, aparta de él, en medida creciente, todo lo amistoso, y lo va arrancando cada vez más violentamente del presente. Cada libro nuevo le cuesta un amigo, cada obra una relación. Poco a poco se hiela también la última y escasa vegetación de interés por su labor: primero pierde a los filólogos, luego a Wagner y a su círculo espiritual, y por último a los compañeros de juventud. Ya no encuentra en Alemania ningún editor para sus libros; con un peso de sesenta y cuatro quintales, la producción de veinte años se amontona sin encuadernar en un sótano; tiene que echar mano de su propio dinero, mezquinamente ahorrado y recibido en donativos, para que los libros puedan siquiera aparecer. Pero no solo nadie los compra: incluso cuando los regala, Nietzsche, el último Nietzsche, ya no encuentra lectores. De la cuarta parte del *Zaratustra* manda imprimir, a su costa, tan solo cuarenta ejemplares más, y entre los setenta millones de habitantes del Imperio alemán solo encuentra siete personas a quienes pueda enviar un ejemplar: tan ajeno, tan incomprensiblemente ajeno se ha vuelto Nietzsche a su época en la cumbre misma de su creación. Nadie le da ni una migaja de confianza, ni un grano de mostaza de gratitud: al contrario, para no perder al último de sus amigos de juventud, a Overbeck, tiene que disculparse por escribir libros, tiene que hacérselos perdonar. «Viejo amigo» —se oye el tono angustiado, se ve el rostro trastornado, las manos alzadas, el gesto de un rechazado que aún teme un nuevo golpe— «léelo del derecho y del revés, no dejes que te confunda ni que te aleje de mí. Reúne toda la fuerza de tu benevolencia hacia mí. Si el libro te resulta insoportable, tal vez no lo sean cien de sus detalles.» Así es como, en 1887, el espíritu más grande del siglo tiende a sus contemporáneos los libros más grandes de la época, y de una amistad no sabe elogiar nada

más heroico sino que nada haya podido destruirla —«ni siquiera el *Zaratustra*». ¡Ni siquiera el *Zaratustra*! Tal es la prueba de resistencia, tal el bochorno en que se ha convertido la creación de Nietzsche para las personas más cercanas a él, tan insalvable es la distancia entre su genio y la inferioridad de su época. El aire en torno a su aliento se enrarece cada vez más, cada vez más silencioso, cada vez más vacío.

Este silencio convierte la última, la séptima soledad de Nietzsche en un infierno: contra su pared metálica se destroza el cerebro. «Tras una llamada como la de mi *Zaratustra*, salida de lo más hondo del alma, no oír ni un solo sonido de respuesta, nada, nada, siempre solo la soledad muda, ahora multiplicada por mil, eso tiene algo horrible por encima de todo concepto, algo que puede destruir hasta al más fuerte» —gime una vez, y añade—: «Y yo no soy el más fuerte. Desde entonces me siento como si estuviera herido de muerte.» Pero no es aplauso, ni asentimiento, ni gloria lo que reclama —al contrario, nada sería más bienvenido para su temperamento guerrero que la ira, la indignación, el desprecio, incluso el escarnio— «en el estado de un arco tensado hasta el punto de romperse, cualquier afecto sienta bien, con tal de que sea violento»—, pero sí alguna respuesta, fría o cálida, o incluso tibia, algo, cualquier cosa, que le atestigüe su existencia, su ser espiritual. Pero hasta sus amigos lo esquivan con temor, y en sus cartas rodean todo juicio como quien esquiva algo bochornoso. Y esa es la herida que va corroyéndolo cada vez más hondo por dentro, que le supura el orgullo, le inflama la conciencia de sí, le gangrena el alma: «la herida de no tener respuesta». Ella sola ha envenenado su soledad y la ha vuelto febril.

Y esta fiebre brota de pronto, hirviente, del herido. Si se acerca el oído a los escritos y a las cartas de sus últimos años, se oye cómo, bajo la presión desmesurada de ese aire ya demasiado enrarecido, empieza a latir en la sangre un pulso irritado y enfermo: el corazón de los alpinistas, de los aeronautas, tiene ese sonido violento y martilleante de los pulmones hinchados; las últimas cartas de Kleist, esa misma tensión violenta y martilleante, ese retumbar y crepitar

peligroso de una máquina a punto de estallar. Un rasgo impaciente y nervioso se cuela en el porte paciente y distinguido de Nietzsche: «el largo silencio ha exasperado mi orgullo»; ahora quiere, ahora exige una respuesta a cualquier precio. Apremia la impresión con cartas y telegramas, deprisa, deprisa hay que imprimir, como si se tratara de no dejar escapar algo. Ya no espera, como estaba previsto en su plan, a que esté acabada *La voluntad de poder*, su obra principal, sino que arranca de ella, impaciente, fragmentos sueltos y los lanza a su época como teas encendidas. El «tono alciónico» se ha apagado; en estas últimas obras hay un gemido de sufrimiento comprimido, de ira desmesurada y burlona: se las ha arrancado de él a latigazos de impaciencia. El que antes era indiferente, «exasperado» en su orgullo, empieza a provocar a su época para que reaccione al fin contra él con un grito de furia. Y para desafiarla aún más, cuenta su vida en *Ecce homo*, «con un cinismo que será de importancia histórico-universal». Nunca se han escrito libros desde una ansia semejante, desde una fiebre tan enferma y palpitante de impaciencia por obtener respuesta, como los últimos y monumentales panfletos de Nietzsche. En este anhelo jadeante de respuesta hay un miedo espantoso a no sobrevivir ya para ver el éxito, una impaciencia demoníaca. Y se percibe cómo, tras cada latigazo, se detiene un segundo, cómo se inclina fuera de sí mismo, en una tensión espantosa, para oír el grito del golpeado. Pero nada se mueve. Ninguna respuesta asciende ya hasta la soledad «azur». El silencio ciñe su garganta como un anillo de hierro, que ningún grito, ni siquiera el más terrible que la humanidad haya conocido, podría ya romper. Y él siente: ningún Dios lo redimirá ya de la cárcel de la última soledad.

Entonces se apodera del que se consume, en sus últimas horas, una ira apocalíptica. Como el cegado Polifemo, arroja bramando peñascos a su alrededor, sin ver si aciertan; y como no tiene a nadie que sufra con él, que sienta con él, se aferra a su propio corazón palpitante. Ha asesinado a todos los dioses, así que se hace dios él mismo —«¿no tenemos que convertirnos nosotros mismos en dioses para parecer dignos de tal hazaña?»—. Ha destrozado todos los

altares, así que se construye él mismo su altar, el *Ecce homo*, para celebrarse a sí mismo, a quien nadie celebra; para gloriarse de sí mismo, de quien nadie se gloría. Amontona las piedras más pesadas del lenguaje, resuenan martillazos como nunca antes retumbaron con igual fuerza en este siglo; con entusiasmo entona su canto de muerte de la embriaguez y el desbordamiento, el peán de sus hazañas y sus victorias. Comienza en tono oscuro, y hay en él un gran bramido, como de tormenta que se acerca; luego cae fulminante una carcajada, una carcajada estridente, malvada, demente, una jovialidad de desesperado que sierra el alma: el canto del *Ecce homo*. Pero el canto se vuelve cada vez más entrecortado, la carcajada resuena cada vez más cortante en los glaciares silenciosos; en autoarrobamiento alza las manos, el pie le tiembla ditirámbico: y de pronto comienza la danza, aquella danza sobre el abismo, el abismo de su propio ocaso.

La danza sobre el abismo

Si miras largo tiempo a un abismo,
también el abismo mira dentro
de ti.

Los cinco meses del otoño de 1888, la última etapa creadora de Nietzsche, ocupan un lugar único en los anales de la productividad creadora. Quizá nunca, en un lapso tan breve, haya pensado un solo genio tanto, tan intensamente, tan sin interrupción, tan hiperbólica y radicalmente; nunca un cerebro terrenal estuvo tan desbordado de ideas, tan atravesado de imágenes, tan envuelto en oleadas de música como este, ya marcado por el destino. Para esta plenitud, para este éxtasis que se precipita ebrio, para este furor fanático de la creación, la historia del espíritu de todos los tiempos no tiene un equivalente en su infinita variedad; solo quizá muy cerca, en el mismo año, bajo el mismo cielo, vive un pintor una productividad igualmente azotada, ya empujada hacia la locura: en el jardín de Arlés y en el manicomio pinta Van Gogh con la misma velocidad, con la misma posesión extática por la luz, con la misma sobreabundancia maníaca de creación. Apenas ha terminado uno de sus cuadros al rojo blanco, su trazo infalible corre ya sobre un lienzo nuevo; ya no hay allí vacilación, ni plan, ni reflexión. La creación se ha vuelto dictado, clarividencia demoníaca y visión veloz, una continuidad ininterrumpida de visiones. Los amigos que han dejado a Van Gogh una hora antes se asombran, al regresar, de verle ya terminado un cuadro nuevo, y ya empieza, con el pincel húmedo y los ojos encendidos, sin detenerse, el tercero: el demonio que lo tiene

agarrado por la garganta no tolera respiro alguno, ningún intervalo, sin que le importe que él, el jinete desbocado, destroce bajo sí el cuerpo jadeante y ardiente que cabalga. Exactamente así crea Nietzsche obra tras obra, sin pausa, sin aliento, con la misma claridad y rapidez, ya nunca repetidas. Diez días, catorce días, tres semanas: esa es la duración de sus últimas obras; concepción, gestación, alumbramiento, esbozo y plasmación definitiva se funden entre sí con la rapidez de un disparo. No hay allí plazo de incubación, ni pausas de reposo, ni búsqueda, ni tanteo, ni cambio ni corrección; todo es, desde el primer momento, impecable, definitivo, inmutable, caliente y ya enfriado a la vez. Nunca un cerebro transmitió una tensión tan constante, tan eléctricamente, hasta la última palabra palpitante, nunca se articularon las asociaciones con velocidades tan mágicas; la visión es ya, al mismo tiempo, palabra, la idea, claridad consumada, y pese a esta plenitud gigantesca no se percibe fatiga ni esfuerzo alguno: crear ha dejado hace tiempo de ser un hacer, un trabajo; es solo un dejar hacer, un dejar suceder a potencias superiores. Al sacudido por el espíritu le basta con alzar la mirada, esa mirada de largo alcance, «de pensamiento dilatado», y abarca (como Hölderlin en su último vuelo hacia la visión mítica) inmensos espacios de tiempo en el pasado y en el futuro: pero él, el demoníaco lúcido, los ve demoníacamente claros, al alcance de la mano. Solo tiene que tender la mano, la mano rápida y ardiente, para asirlos; y apenas los ha atrapado, ya están irrigados de imágenes, palpitantes de música, vivos y animados. Y este flujo de ideas, de imágenes, no se detiene ni un segundo durante esos días verdaderamente napoleónicos. Aquí el espíritu es desbordado, se ejerce sobre él una violencia, una violencia elemental. «El *Zaratustra* me asaltó»: siempre relata un ser asaltado, un quedar inerme ante algo que lo desborda, como si en algún lugar de sus sentidos se hubiera derrumbado un dique secreto de la razón, de la defensa orgánica frente a una crecida que ahora se precipita torrencialmente sobre él, impotente, magníficamente falto de voluntad. «Quizá nunca se haya hecho nada a partir de una fuerza tan desbordante», dice Nietzsche, extático, de aquellas últimas obras; pero ni una sola palabra se atreve a decir que fuera

su propia fuerza la que lo colmaba y lo hacía estallar. Al contrario, se siente ebrio, piadoso, tan solo como «boquilla de imperativos del más allá», como poseso sagrado de un elemento demoníaco superior.

Pero este milagro de la inspiración, el terror y el estremecimiento de esta tormenta de producción que durante cinco meses se desploma sin pausa, ¿quién puede describirlo, si él mismo, en el arrobamiento de la gratitud, con la luminosidad de la realización más inmediata y más vivida, ya ha descrito su propia vivencia? Solo cabe copiar esta página de prosa forjada a martillazos de relámpago, tal como él la escribió: «—¿Tiene alguien, a finales del siglo diecinueve, una idea clara de lo que los poetas de las épocas fuertes llamaban *inspiración*? En caso contrario, quiero describirlo. Con el más pequeño resto de superstición en uno mismo, apenas se sabría rechazar, en efecto, la idea de ser mera encarnación, mera boquilla, mero médium de fuerzas más poderosas que uno. El concepto de revelación, en el sentido de que algo se vuelve de pronto, con una certeza y una sutileza indecibles, *visible*, audible, algo que a uno lo conmueve y lo derriba hasta lo más hondo, describe sencillamente el estado de cosas. Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién da; como un rayo relampaguea un pensamiento, con necesidad, en su forma, sin vacilación —yo nunca he tenido elección. Un embeleso cuya tensión desmesurada se descarga a veces en un torrente de lágrimas, en el que el paso ora se precipita involuntariamente, ora se hace lento; un estar fuera de sí completo con la conciencia más nítida de un sinnúmero de finos estremecimientos y hormigueos que llegan hasta la punta de los pies; una profundidad de dicha en la que lo más doloroso y lo más sombrío no actúan como contraste, sino como condición, como reto, como un color *necesario* dentro de semejante desbordamiento de luz; un instinto de relaciones rítmicas que abarca vastos espacios de formas; la amplitud, la necesidad de un ritmo *dilatado*, es casi la medida de la fuerza de la inspiración, una especie de compensación frente a su presión y su tensión... Todo sucede en grado sumo involuntariamente, pero como en una tormenta de sentimiento de

libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad... Lo más singular es la involuntariedad de la imagen, de la metáfora; ya no se tiene noción de lo que es imagen, de lo que es metáfora, todo se ofrece como la expresión más próxima, más justa, más sencilla. Realmente parece, por recordar una palabra de Zaratustra, como si las cosas mismas se acercasen y se ofreciesen como metáfora ("—aquí vienen todas las cosas acariciando tu discurso y te adulan; porque quieren cabalgar sobre tu espalda. En toda metáfora cabalgas aquí hacia toda verdad. Aquí se abren para ti las palabras y los cofres de palabras de todo ser; todo ser quiere aquí convertirse en palabra, todo devenir quiere aprender de ti a hablar—"). Esta es mi experiencia de la inspiración; no dudo de que hay que remontarse milenios para encontrar a alguien que pueda decirme: también es la mía.»

Este tono de dicha vacilante, autohímnico, lo sé bien, los médicos ven hoy en él la euforia, el sentimiento de placer final del que sucumbe, y el estigma de la megalomanía, esa exaltación de sí mismo típica de los enfermos mentales. Pero, aun así, yo pregunto: ¿cuándo se ha grabado jamás en lo eterno, con una claridad tan diamantina, el estado de la embriaguez creadora? Pues este es precisamente el milagro más propio, el milagro inaudito de las últimas obras de Nietzsche: que un grado sumo de claridad acompaña, sonámbulo, al grado sumo de la embriaguez, que son prudentes como serpientes en medio de su fuerza báquica, casi bestial. Por lo común, los desbordados, todos aquellos a quienes Dioniso ha embriagado el alma, tienen el labio pesado, la palabra atravesada de oscuridad. Hablan, como salidos de sueños, con sentido y a la vez confusos; todos los que han mirado al fondo del abismo tienen el tono órfico, el tono pítico, el tono primordialmente misterioso de una lengua venida de allende, que nuestros sentidos apenas presienten con temor y nuestro espíritu ya no comprende del todo; Nietzsche, en cambio, es diamantinamente claro en medio de la embriaguez, y su palabra permanece dura y cortante, inconsumible, en todos los fuegos de la ebriedad. Quizá nunca un ser humano vivo se haya inclinado tan lejos y tan despierto, tan por

completo libre de vértigo y lúcido, sobre el borde de la locura: la expresión de Nietzsche no está (como la de Hölderlin, como la de los místicos y los píticos) teñida, oscurecida por el misterio; al contrario, nunca fue más clara y más verdadera que en sus últimos segundos, y hasta podría decirse: *sobreiluminada* por el misterio. Cierto es que se trata de una luz peligrosa la que centellea aquí, tiene la claridad fantástica y enferma de un sol de medianoche que se alza al rojo vivo sobre icebergs; es una aurora boreal del alma que, en su grandiosidad única, hace estremecer. No calienta, y asusta; no ciega, pero mata. No lo arrastra hacia abajo el ritmo oscuro y ondulante del sentimiento, como a Hölderlin, ni una melancolía desbordada: él se abrasa en su propia claridad, en una especie de insolación del ardor más sumo, de la luminosidad más suma, de una serenidad al rojo blanco ya insoportable. El derrumbe de Nietzsche es una especie de muerte por luz, un carbonizarse el espíritu en su propia llamarada.

Hace ya tiempo que el alma le arde y le tiembla con estas claridades demasiado intensas; él mismo, el sabedor mágico, se asusta a menudo de esta plenitud de luz que viene de lo alto y de las serenidades salvajes de su alma. «Las intensidades de mi sentimiento me hacen estremecer y reír.» Pero ya nada es capaz de contener esta corriente extática, este precipitarse desde el cielo, como halcones, de pensamientos que zumban a su alrededor tintineando y resonando, día y noche, noche y día, hora tras hora, hasta que la sangre le retumba en las sienes. De noche lo ayuda el cloral, que levanta un débil techo protector de sueño contra el chaparrón crepitante de las visiones. Pero los nervios arden como cables al rojo: todo su ser se convierte en electricidad, en luz palpitante, incendiaria, centelleante como el rayo.

¿Es acaso un milagro que, en este torbellino de velocidades inspirativas, en este torrente incesante de pensamientos embriagados, pierda el suelo firme y llano bajo los pies; que Nietzsche, desgarrado por todos los demonios del espíritu, ya no sepa quién es; que él, el sin límites, ya no reconozca sus límites? Hace ya tiempo que su mano rehúye (desde que se siente obediente al dictado de potencias superiores y no ya al yo) poner al pie de las

cartas su propio nombre, Friedrich Nietzsche. Pues el pequeño hijo protestante de pastor, de Naumburgo, así lo siente él oscuramente, hace ya tiempo que ha dejado de ser quien vive algo tan desmesurado, sino algún ser que todavía no tiene nombre, algo desmesuradamente poderoso, un nuevo mártir de la humanidad. Así firma ya siempre solo con signos simbólicos: «El Monstruo», «El Crucificado», «El Anticristo», «Dionisos», sus últimos mensajes, desde que se siente uno con las potencias, las desmesuradamente poderosas, ya no como hombre, sino como poder y como misión. «No soy un hombre, soy dinamita.» «Soy un acontecimiento histórico-universal que divide en dos la historia de la humanidad» —así grita, en la más violenta hybris, hacia el silencio espantoso. Como Napoleón en el Moscú en llamas, con el infinito invierno ruso ante sí, rodeado tan solo de los lamentables restos de su formidable ejército, sigue promulgando las proclamas más monumentales y amenazadoras (grandiosas hasta rozar el ridículo), así redacta Nietzsche, en medio del Kremlin en llamas de su propio cerebro, los panfletos más terribles: ordena que el káiser alemán venga a Roma para hacerlo fusilar; exige a las potencias europeas una acción militar contra Alemania, a la que quiere encerrar en una camisa de fuerza de hierro. Nunca una furia más apocalíptica se ha desatado con mayor salvajismo en el vacío, nunca una hybris tan magnífica ha empujado a un espíritu más allá de todo lo terrenal. Sus palabras caen como martillazos contra todo el edificio del mundo: exige que el calendario se cambie del nacimiento de Cristo a la aparición de su Anticristo, coloca su propio retrato por encima de todas las figuras de los tiempos; hasta el delirio enfermo de Nietzsche es aún mayor que el de todos los demás cegados por el espíritu; también aquí, como en todo, lo gobierna el más magnífico, el más mortífero de los excesos.

Jamás cayó sobre un hombre creador una corriente de inspiración semejante a la que cayó sobre Nietzsche en aquel otoño único. «Así no se ha poetizado nunca, ni sentido nunca, ni sufrido nunca: así sufre un dios, un Dioniso» —estas palabras, en pleno inicio de la locura, son terriblemente verdaderas. Pues esta pequeña habitación

del cuarto piso y la gruta de Sils-Maria albergan, junto con el hombre enfermo, de nervios convulsos, que es Friedrich Nietzsche, los pensamientos más audaces, las palabras más magníficas que el siglo sintió en su ocaso: el espíritu creador se ha refugiado bajo el techo bajo y requemado de sol, y derrama sobre un hombre pobre, único, anónimo, huraño, perdido, toda su plenitud —infinitamente más de lo que un solo hombre puede soportar. Y en este espacio angosto, ahogado de infinitud, el pobre sentido terrenal, aterrado, se tambalea y tantea a ciegas bajo el peso de los rayos, de las iluminaciones y anunciaciones que fustigan. Un dios, así lo siente, exactamente como el Hölderlin cegado por el espíritu, un dios está sobre él, un dios de fuego, cuya mirada los ojos no pueden soportar y cuyo aliento abrasa... una y otra vez se incorpora el hombre tembloroso para reconocer su rostro, y los pensamientos se le desmoronan sueltos... Pues él, que siente y poetiza y sufre esto indecible... ¿es él —no es él mismo Dios...? ¿Es de nuevo un dios del mundo, después de haber matado al otro...? ¿Quién, quién es él?... ¿Es el Crucificado, el dios muerto, o el vivo...? ¿El dios de su juventud, Dioniso... o es ambos a la vez, el Dioniso crucificado...? Cada vez se enredan más los pensamientos, la corriente ruge demasiado fuerte de tanta luz... ¿Es aún luz? ¿No es música? La pequeña habitación del cuarto piso de la Via Alberto empieza a resonar, todas las esferas brillan y vibran, todos los cielos están transfigurados... Oh, qué música: las lágrimas le inundan la barba, tibias, ardientes... oh, qué ternura divina, qué dicha de esmeralda... Y ahora... cuánta claridad... Y abajo, en la calle, toda la gente le sonríe... cómo levantan la vista y lo saludan, y la verdulera de allí, que escoge las manzanas más hermosas de la cesta... todo se inclina y se dobla ante él, el asesino de Dios, todo aclama, aclama... ¿por qué?... Sí, lo sabe, lo sabe: el Anticristo ha aparecido, y cantan «Hosanna, Hosanna»... todo retumba, el mundo retumba de júbilo, de música... Y entonces, de pronto, todo enmudece... Algo ha caído... Es él mismo, sí... caído delante de la casa... Alguien lo lleva arriba... ahora está de nuevo en la habitación... ¿ha dormido mucho?, está tan oscuro... allí el piano, ¡música! ¡música!... Y entonces, de pronto, gente en la habitación... ¿no es Overbeck?...

pero si él está en Basilea, y él, él está... ¿dónde?... Ya no lo sabe... ¿Por qué lo miran tan extraños, tan preocupados?... y luego un coche, un coche... cómo traquetean los raíles, traquetean de un modo tan extraño, como si quisieran cantar... sí... cantan su Canto de la góndola, y él la canta con ellos... la canta en la oscuridad infinita...

Y luego, largo tiempo, en una habitación completamente distinta, siempre oscura, siempre oscura. Nunca más el sol, nunca más la luz, ni dentro ni fuera. En algún lugar, debajo de él, hay todavía gente que habla. Una mujer —¿no es la hermana? Pero si ella se ha ido, del todo, al país de los lamas—, le lee libros en voz alta... ¿Libros? ¿No ha escrito él también libros? Alguien responde con suavidad. Pero él ya no lo entiende. Quien ha sentido rugir un huracán semejante a través del alma queda sordo a toda palabra humana. A quien el demonio ha mirado tan hondo a los ojos, ese queda cegado.

El educador para la libertad

La grandeza significa: dar dirección.

«Después de la próxima guerra europea se me comprenderá» —esta palabra profética salta en medio de sus últimos escritos. Pues, en efecto, el verdadero sentido, la necesidad histórica del gran amonestador, solo se comprende a partir del estado tenso, inseguro y peligroso de nuestro mundo en el cambio de siglo: en este genio atmosférico se descargó violentamente toda la presión del sofocamiento moral de Europa —la tormenta más espléndida del espíritu antes de la tormenta más terrible de la historia—. La mirada «de pensamiento dilatado» de Nietzsche vio la crisis, mientras los demás se calentaban a gusto en todos los cómodos fuegos de la frase, y vio su causa: la «sarna nacional del corazón y el envenenamiento de la sangre por los cuales ahora en Europa un pueblo se aísla de otro como con cuarentenas», el «nacionalismo de ganado vacuno» sin más pensamiento elevado que el egoísta de la historia, mientras que impetuosamente todas las fuerzas empujaban ya hacia una unión superior, futura. Y airado brota de su boca el anuncio de una catástrofe, al ver los espasmódicos intentos de «perpetuar la política de pequeños Estados de Europa», de defender una moral que solo se funda en intereses y negocios. «Este estado absurdo no debe durar ya mucho más», escribe su dedo de fuego en la pared, «el hielo que nos sostiene se ha vuelto tan fino: todos sentimos el aliento cálido y peligroso del viento de deshielo». Nadie como Nietzsche sintió el crujido en el edificio social europeo, nadie lanzó tan desesperadamente, en una época de complacencia

optimista consigo misma, el grito de huida —huida hacia la probidad, hacia la claridad, huida hacia la más alta libertad intelectual— por encima de Europa. Nadie sintió con tanta fuerza que una época estaba agotada y muerta, y que en una crisis mortal comienza algo nuevo y violento: solo ahora lo sabemos con él.

Esta crisis mortal, él la pensó de antemano mortalmente, la vivió de antemano mortalmente: esa es su grandeza, su heroísmo. Y la tensión inmensa que atormentó su espíritu hasta el extremo y que finalmente lo desgarró lo vinculaba con un elemento superior: no era otra cosa que la fiebre de nuestro mundo antes de que reventara el bubón de sangre. Pues siempre vuelan pájaros de tormenta del espíritu delante de las grandes revoluciones y catástrofes, y la creencia oscura del pueblo, que hace aparecer cometas en el elemento superior antes de las guerras y las crisis y trazar su órbita sangrienta, esa creencia supersticiosa encierra una verdad en el espíritu. Nietzsche fue una señal así en el elemento superior, el relámpago de calor antes de la tormenta, el gran bramido allá arriba en las montañas antes de que la tempestad caiga sobre los valles —nadie presintió con tanta certeza meteorológica, hasta en cada detalle, la violencia del cataclismo venidero de nuestra cultura—. Pero esa es la tragedia eterna del espíritu: que su esfera superior y clara de visión no se comunica con el aire opaco y estancado de su época, que el presente jamás siente ni capta cuando sobre él hay una señal en el cielo del espíritu y susurran las alas de la profecía. Ni siquiera el genio más lúcido del siglo fue lo bastante claro para que su época lo comprendiera: como aquel corredor de Maratón que, tras haber visto el ocaso del Imperio persa y correr las muchas millas hasta Atenas con los pulmones palpitantes, solo pudo anunciar la noticia en un único grito extático (y luego la sangre le brotó mortalmente del pecho recalentado), así Nietzsche solo pudo anunciar la espantosa catástrofe de nuestra cultura, no impedirla. Solo un grito extático, inmenso e inolvidable, arrojó a su época: luego se le quebró el espíritu.

Pero su verdadera hazaña para con nosotros y para con todos la expresó mejor, a mi parecer, su mejor lector, Jakob Burckhardt,

cuando le escribió que sus libros «aumentaban la independencia en el mundo». Dijo expresamente aquel hombre sagaz y de vasto saber: la independencia en el mundo; no la independencia del mundo. Pues la independencia solo existe siempre en el individuo, en singular; no se deja multiplicar por las masas, no crece de libros ni de cultura: «no hay épocas heroicas, solo hay hombres heroicos». Siempre es el individuo quien la erige en medio del mundo, y siempre solo para sí mismo. Pues todo espíritu libre es un Alejandro: conquista de un solo asalto todas las provincias y todos los reinos, pero no tiene herederos: todo reino de la libertad recae siempre en diádocos y administradores, en comentaristas y exégetas, que se hacen esclavos de la palabra. Por eso la magnífica independencia de Nietzsche no regala ninguna *doctrina* (como creen los escolásticos), sino una *atmósfera*, la atmósfera infinitamente clara, sobreluminosa, atravesada de pasión, de una naturaleza demoníaca que se redime en la tormenta y en la destrucción. Al entrar en sus libros se siente ozono, un aire elemental despojado de todo sofocamiento, de toda neblina, de todo bochorno: se ve *libremente* en este paisaje heroico hasta lo más alto de todos los cielos, y se respira un aire únicamente transparente, afilado como un cuchillo, un aire para corazones fuertes y espíritus libres. La libertad es siempre el sentido último de Nietzsche —sentido de su vida y sentido de su ocaso—: así como la naturaleza necesita huracanes y ciclones para descargar violentamente su exceso de fuerza en una revuelta contra su propio orden, así el espíritu necesita de vez en cuando un hombre demoníaco cuya fuerza excesiva se subleva contra la comunidad del pensamiento y la monotonía de la moral. Un hombre que destruye y que se destruye a sí mismo; pero estos rebeldes heroicos no son menos formadores e imágenes del universo que los plasmadores silenciosos. Si aquellos muestran la plenitud de la vida, estos señalan su inconmensurable amplitud. Pues solo en las naturalezas trágicas advertimos siempre la profundidad del sentimiento. Y solo en los desmesurados reconoce la humanidad su medida extrema.

¡Gracias por leer este libro de www.elejandria.com!

Descubre nuestra colección de libros gratis de dominio público en castellano en nuestra web