

L A L U C H A C O N E L
D E M O N I O

S T E F A N Z W E I G

HÖLDERLIN KLEIST
NIETZSCHE

Ediciones **elaleph**.com

S T E F A N Z W E I G

Editado por
elaleph.com

Título del original alemán:
DER KAMPF MIT DEM DAMON
© 1999 Copyright www.elaleph.com
Todos los Derechos Reservados

LA LUCHA CON EL DEMONIO

**Amo a los que no saben vivir sino para
desaparecer, porque son los que llegan al otro la-
do.**

NIETZSCHE

S T E F A N Z W E I G

*Al profesor Dr. Sigmund Freud,
espíritu de penetración y sugerencia,
dedico estos tres acordes
del espíritu que crea.*

S. Z.

*Cuanto más dura es la liberación de un
hombre, tanto más conmueve
nuestro sentir humanitario.*

Conrad F. Mayer

Con esta obra, como con la anterior trilogía que lleva el título: *Tres maestros*, exhibo tres retratos de poetas, vinculados por una afinidad íntima, que sin embargo debe tomarse solamente como algo alegórico. No es que intente hallar fórmulas para lo espiritual, sino que doy forma a espiritualidades. Cuando en mis libros pongo, siempre intencionalmente, un retrato al lado de otro, es para conseguir una sensación pictórica, como el artista que, con efecto de luz y contraluz, llega a expresar, por contraste, cualidades y analogías que de otra manera permanecerían ocultas.

Me pareció siempre que la comparación es un factor creador de gran eficacia y aun la prefiero como sistema, porque puede ser usada sin necesidad de forzarla. Como las fórmulas empobrecen, la comparación enriquece, al realzar

los valores, dando casi un marco de profundidad en el espacio, por una escala de reflejos en torno de las figuras.

Este secreto de plástica lo conocía bien Plutarco, el antiguo creador del retrato quien en sus *Vidas Paralelas* coloca siempre a un romano al lado de un griego, con el fin de que, detrás de la personalidad, pueda de este modo captarse más claramente su proyección espiritual, es decir, un tipo. Una finalidad, parecida a la que perseguía ese gran escritor antiguo en la biografía histórica, trato de alcanzar yo también en la presentación literaria de los personajes.

Los dos volúmenes (*Tres Maestros y La lucha con el demonio*) son los primeros de una serie proyectada y que intitularé: *Los Constructores del mundo - Tipología del alma*. Nada hay sin embargo más lejos de mi intención que pretender hallar un sistema rígido en el mundo de las mentes geniales. Psicólogo por afición, plasmador de una voluntad creadora, realizo mis inclinaciones, dejándome llevar por las figuras que más hondamente me atraen. Por mis tendencias queda así creada una barrera contra toda idea limitativa. No me quejo de ello, por cuanto lo fragmentario asusta solamente a quien cree en sistemas, en el marco de las fuerzas de creación y, orgullosamente, se imagina que el mundo espiritual, infinito, pueda ser encerrado en un círculo; en cambio, a mí, lo que me atrae en este vasto plan es justamente porque no tiene límites, porque toca el infinito. Así, lentamente, pero con pasión, seguiré construyendo un edificio que comencé por casualidad, con ojos llenos de curiosidad, en la incertidumbre de la hora, que se abre sobre nuestra existencia, como un pedazo de cielo.

Estas tres figuras épicas, Hölderlin, Kleist y Nietzsche, poseen extrañas afinidades en los destinos de sus existencias. Los tres, arrebatados a su mismo ser por una fuerza todopoderosa, en cierto modo extrahumana, son arrojados a un desgraciado remolino de pasión. Los tres acaban demasiado pronto su vida, con el alma deshecha y un mortal agotamiento de los sentidos; los tres acaban locos, suicidas. Los tres parecen vivir bajo el mismo signo astrológico; los tres pasan por la vida como rápido y brillante meteoro, extraños a su época, incomprendidos por su generación y se hunden luego en la sigilosa noche de su misión. Ignoran hacia dónde van; salen del infinito para sumergirse nuevamente en el infinito y, de paso, rozan apenas el mundo real. Los domina una fuerza superior a su propia voluntad, una fuerza nada humana, a la que se sienten encadenados. Su voluntad no cuenta: llenos de angustia, ellos mismos lo reconocen en instantes de clarividencia. Son esclavos. Son posesos, en todo el sentido de la palabra, del poder demoníaco.

Demonio, demoníaco.

Estas palabras han tenido hasta hoy tantas interpretaciones, desde el primero sentido místico-religioso de los antiguos, que es necesario darles el color de una interpretación personal. Denominaré demoníaca la inquietud, esencial e innata en todo ser humano, que le separa de sí y le arrastra al infinito, hacia lo elemental. Parecería como si la naturaleza hubiese dejado subsistir una pequeña parte del caos primi-

tivo en cada alma y esa parte se esforzara pasionalmente en retornar al elemento de que salió: lo suprahumano, lo abstracto. Dentro de nosotros, el demonio es el fermento atormentador e inquieto, que impulsa al ser, casi siempre tranquilo, a todo lo que es peligro; exceso, éxtasis, renunciación y hasta anulación de sí.

La mayoría, el hombre medio, absorbe y agota muy pronto esa peligrosa y magnífica levadura del alma; solo en momentos aislados, en la crisis de la pubertad o en los segundos, en que por amor o por simple instinto sexual el mundo interno entra en orgasmo, solamente entonces, hasta en las existencias burguesas más vulgares y sobre el espíritu, reina ese misterioso poder que sale de lo íntimo, como una fuerza de gravitación fatal. El hombre prudente, limitado, destruye esa presión extraña, la cloroformiza mediante el orden, porque el burgués es el enemigo mortal del desorden, donde lo halle, en sí mismo o en la sociedad. En todo hombre superior y, sobre todo, en los espíritus creadores, se agita una inquietud que los hace avanzar siempre, disconformes con su obra. Esta inquietud, al decir de Dostoievski, se encuentra en todo corazón elevado que se atormenta; es como un espíritu convulso que se expande en el propio ser como una aspiración hacia el cosmos.

Todo lo que nos eleva por sobre nosotros mismos y por sobre nuestros intereses personales y, llenos de inquietud, nos lleva a peligrosos interrogantes, debemos agradecerlo a esta cuota demoníaca que todos tenemos en lo más íntimo. Mas ese demonio interior que nos eleva, es una fuerza favo-

rable, si logramos dominarlo; el peligro comienza cuando la tensión desarrollada se convierte en hipertensión, en exaltación, es decir, cuando el espíritu se vuelca en el torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no logra su elemento cabal que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo que tiene límites, todo lo terrenal y finito, y el cuerpo que lo encierra, se ensancha un instante, pero acaba por estallar a causa de la presión interior.

Es así como se apodera de los que no saben domarlo a tiempo y llena en primer lugar a las naturalezas demoníacas de inquietud terrible y luego, con sus manos todopoderosas, les quita la voluntad y así, arrastrados como nave sin timón, se precipitan contra los escollos de la fatalidad. La inquietud es siempre el primer síntoma de esa fuerza demoníaca: inquietud en la sangre, en los nervios, en el espíritu. (Por esta razón se llaman demonios las mujeres fatales que llevan en sí la intranquilidad y la perdición). En torno del poseso ruge siempre un viento peligroso de tempestad y sobre él se cierne un cielo siniestro, tormentoso, trágico, fatal.

Todos los espíritus creadores caen indefectiblemente en el combate con su demonio y ese combate es siempre épico, ardiente y magnífico. Muchos sucumben en esos abrazos de fuego -como la mujer ante el hombre-; se entregan a esa fuerza poderosa y se dejan permear, dichosamente, para ser inundados con el licor que fecunda. Otros lo dominan con su voluntad viril y a menudo el abrazo de esta amorosa lucha dura toda una vida. Pues bien, en el artista esta lucha heroica y valiente aparece visiblemente -por decir así- en él y en su

obra; en lo que crea, vive y palpita, llena de cálido aliento, la sensual vibración de esa noche de bodas espiritual con el eterno seductor.

Únicamente quien crea algo, puede trasladar su lucha demoníaca, desde los tenebrosos pliegues del sentimiento a la luz del día, al idioma. Mas es en los que caen en esta lucha, donde podemos ver más claros los rasgos de pasión de la misma y, sobre todo, en el tipo del poeta arrebatado por el demonio; por esta razón he elegido aquí las figuras de Hölderlin, Kleist y Nietzsche, por ser las más significativas para Alemania, pues cuando el demonio domina, amo y señor, en el alma de un poeta, se alza como llamarada un arte característico: hecho de embriaguez, de exaltación, de creación afiebrada; arte espasmódico que arrolla el alma; arte explosivo, inquieto, de orgía y ebriedad, el sagrado frenesí que los griegos denominaron *manía* y que existe solamente en lo profético, en lo pítico.

El primer distintivo de este arte es lo ilimitado, lo superlativo; deseo de superación e ímpetu hacia la inmensidad, que es la meta del demonio, porque allí está su elemento, el mundo de donde saliera. Hölderlin, Kleist y Nietzsche son tres Prometeos que se lanzan llenos de vehemencia contra las fronteras de la vida, la que, rebelde, destroza los moldes y en el furor del éxtasis concluye por destruirse a sí misma. En su mirada brilló la mirada del demonio, que habló por su boca. Sí, es el demonio quien habla a través de sus labios, desde su cuerpo en ruinas y su espíritu agotado.

Nunca es dado ver con más clara evidencia al demonio huésped de su ser, que si es posible atisbarlo a través de su espíritu destrozado por el tormento, crispado por el dolor horrible, y es por esas desgarraduras por donde se ven las tenebrosas tortuosidades en que se oculta el huésped maldito. A través de esos tres personajes se percibe de inmediato la terrible fuerza del demonio, que estuviera hasta entonces casi escondida. Y esto acontece justamente en el instante en que su alma es vencida.

Para que mejor resaltaran los caracteres misteriosos del poseso-poeta o poeta-poseso, me he servido de mi sistema de parangón y frente a esas tres figuras he puesto el contraste de otra figura clásica. Observo, sin embargo, que el polo opuesto al alado vate demoníaco no puede ser de ninguna manera un no demoníaco. No. Es que no hay arte verdadero que no sea demoníaco y no tenga su nacimiento, aunque apenas como un murmullo, en lo ultraterrenal. Quien lo afirmó de manera recia y rotunda fue Goethe, el enemigo más representativo de la fuerza demoníaca, que siempre se mantuvo a la defensa contra esa fuerza, al decir sobre el tópico a Eckermann: *"Todo lo que crea el arte más elevado, toda inspiración... no procede del poder del hombre: está por sobre lo terrenal"*.

Y no es de otra manera; no existe arte verdadero sin la inspiración y ésta llega imponderablemente del misterio del más allá y se halla por sobre nuestro saber. Veo así, en oposición al espíritu arrastrado o impulsado fuera de sí por su propio exceso, frente al que no conoce fronteras, al poeta dueño de sí, que con su viril voluntad domeña al demonio

interior y lo torna energía práctica y útil. En realidad la fuerza demoníaca, magnífico poder de creación, ignora una dirección determinada y sólo mira al infinito o al caos de donde viene. Por esto, es arte nobilísimo y grande, en nada inferior al de procedencia demoníaca, ese arte creado por un artista, que con su voluntad doblega ese poder misterioso, le imprime una dirección, le subordina a una medida, le "gobierna" en la poesía, en la acepción goethiana, y sabe convertir lo indefinible en forma delimitada. Quiero decir, en el poeta que es el amo del demonio y no ya su esclavo.

Con el nombre de Goethe está determinado el contratiempo, presente en cualquier instante en este libro. Goethe no se opuso al *vulcanismo* solamente en los problemas de la geología, sino que aun en el arte enfrentó lo evolutivo a lo eruptivo y luchó contra toda fuerza irregular, indisciplinada, volcánica, es decir contra todo lo que es demoníaco, con una resolución animosa y heroica. Justamente esta lucha enconada nos traiciona su secreto, nos lo revela: para Goethe, la lucha antidemoníaca fue por igual problema decisivo de arte, en cuanto sólo aquel que ha tropezado viviendo con el demonio, le ha visto espiando con sus ojos de Medusa, le ha sentido y presentido en toda su peligrosidad, puede saberse y sentirse enemigo mortal del mismo.

Goethe hubo de encontrarse enfrentado al Espíritu del mal, en alguna muy grave encrucijada de la existencia, decidido a una lucha de vida y de muerte. Lo comprueba acabadamente su *Werther*, que describe poética y proféticamente la vida de Tasso y Kleist, de Nietzsche y Hölderlin. Después de

este temido encuentro, en el alma de Goethe quedó siempre un respetuoso miedo, un oculto temor por la espantosa fuerza de su enemigo. El ojo penetrante de Goethe reconoce al adversario mortal en todas las apariencias larvadas, en todos sus embozos: en las páginas musicales de Beethoven, en la *Pentesilea de Kleist*, en las tragedias de Shakespeare, que, dice, no osa abrir, porque "le destruirían", y cuanto más su genio aspira a conservarse y adaptarse, tanto más lo evita lleno de ansiedad. Conoce perfectamente el final de quien se entrega al demonio y por eso le huye y aun le denuncia, por cierto inútilmente, a los otros. Goethe necesita la misma fuerza heroica para defenderse, que los otros para capitular. Goethe se juega en la brega algo muy elevado: lo definido, la perfección; aquéllos luchan únicamente por la inmensidad.

Únicamente en ese sentido enfrenté a Goethe a los tres poetas esclavos del demonio y no en el de la rivalidad, aunque ésta existió realmente. Me hacía falta una gran figura como contraste, para que no pareciera que lo lírico, lo extático, lo titánico que desentraña en Kleist, Hölderlin y Nietzsche, lleno de unción, sea el único arte posible o el más alto por su valor. Justamente ofrezco esta antítesis como polaridad anímica del grado más alto; de esta manera no parecerá tampoco redundancia, si trato a menudo superficialmente esa relación, porque el contraste se halla contenido, como en una fórmula de matemática, en el conjunto general y en los menores episodios de su vida sensitiva: únicamente parangonando con Goethe a sus polos contrarios se puede iluminar hasta lo más

íntimo ese problema, que, en resumidas cuentas, es el parangón de las más altas formas espirituales.

Ante todo salta a la vista, en los tres demoníacos, su separación de lo que pertenece al mundo, porque aquél que cae en las garras firmes del demonio, está arrancado a la realidad. Ninguno de ellos tiene mujer o hijos, como Beethoven y Miguel Angel; ninguno tiene hogar o bienes; ninguno posee un medio de vida fijo, una profesión o un empleo. Nómadas por naturaleza, vagabundos eternos, ajenos a todo, raros y vilipendiados, su existencia es por entero anónima. Nada poseen sobre la tierra: ni Hölderlin, ni Kleist, ni Nietzsche han tenido siquiera una cama propia; nada les pertenece; de alquiler es la silla en que se sientan, de alquiler la mesa sobre la que escriben, de alquiler las habitaciones donde van residiendo. En ningún sitio echan raíces; el amor no puede atarlos con vínculos duraderos: así acontece con los que hallaron como compañero de su vida al demonio. Frágiles son sus amistades, inestables sus situaciones, poco remunerador su trabajo: se encuentran en el vacío, que les rodea por doquiera. Su existencia se parece un poco a un meteoro, a una estrella errátil que cae eternamente.

Por el contrario, no es tal la vida de Goethe, que va trazando una línea muy clara y definida. Goethe sabe echar raíces. profundamente, y las raíces se hunden cada vez más en la tierra. Tiene esposa e hijos, y el eterno femenino florece continuamente en torno suyo. En todas las horas de su vida tiene a su lado amigos, pocos pero buenos. Vive en una casa cómoda y grande, bien amueblada, llena de colecciones varia-

das y curiosas; le rodea su fama extendida por el mundo, que le acompaña por más de cincuenta años; es consejero oficial y puede usar el título de Excelencia: sobre su pecho se destacan resplandecientes las insignias de todas las órdenes del mundo. Cada día crece en él la fuerza para volar, pero se torna cada vez más sedentario: aquéllos en perpetua fuga corren como fieras acosadas. Donde se halla Goethe, se halla también el centro de su "yo", que es el centro espiritual de la nación, y desde allí, desde este punto firme, quieto pero activo, abraza al mundo entero y sus ligaduras, superando a los humanos, crecen hasta alcanzar las plantas, los animales, las piedras y se funden, fecundas, con los elementos. Cuando su vida acaba, amo del demonio, está más que nunca firme en su ser: aquéllos, como Dionisos, concluyen destrozados por su propia jauría. La vida de Goethe conquista al mundo y toda su estrategia tiende a esta conquista: la de aquéllos es una guerra heroica continua, sin proyectos, sin plan y en la misma acaban por ser arrancados al mundo y hundidos en el infinito; la violencia debe arrebatarlos de lo terrestre para unirlos a lo ultraterreno.

Goethe, en su camino a la inmensidad, no se ve obligado a dar un solo paso fuera del mundo real: lo atrae lenta y pacientemente hacia él. Su método se asemeja exactamente al del capitalismo: todos los años ahorra una parte de la experiencia adquirida, lo que representa su ganancia espiritual. Buen comerciante, lo anota como un contable, al final del ejercicio, en el *Diario* y en los *Anales*. Vivir la vida le produce utilidades, como cultivar un campo produce frutos. Aquéllos

emplean el sistema de los jugadores, y juegan -con una inconsciencia magnífica por las cosas de la tierra- toda su vida, todo su ser, a una sola carta, ganando o perdiendo de esta manera infinito: el demonio odia la paulatina economía de moneda a moneda. Lo que Goethe aprende a considerar como sustanciales, no tiene para aquéllos valor alguno; en la vida sólo saben aumentar su sensibilidad y se pierden como santos varones absortos. Goethe aprende toda su vida; ella es para él un gran libro claro en el que estudia línea a línea, eternamente curioso, sólo en la vejez osa pronunciar las palabras misteriosas:

Aprendí a vivir; dilatad, oh, dioses, mi tiempo.

Aquéllos no ven que la vida pueda enseñarles algo ni creen, además, que valga la pena de ser aprendida; presienten vagamente una existencia superior, que supera por tal a la percepción y a la experiencia. Nada tienen fuera de lo que da la genialidad: toman su parte únicamente de la íntima plenitud que los invade de luz y se dejan llevar en la inquietud de su ardoroso sentimiento; el fuego es su elemento, la acción llama y lo que los eleva ardiendo, consume sus vidas. Hölderlín, Kleist y Nietzsche al final de su existencia se hallan más solos que nunca, más extraños al mundo, más abandonados que en sus mismos comienzos. Para Goethe, por el contrario, "el último segundo es el más precioso". En aquéllos, en cambio, es el demonio el único que se va haciendo fuerte y solamente el infinito es el que impera: hay miseria de vida en su belleza y belleza en su miseria de dicha.

Tan opuesta orientación de la vida comprueba la diferente valorización de la realidad, en el más íntimo parentesco con el genio. La naturaleza demoníaca desprecia la realidad, que para ella no es más que insuficiencia. Hölderlin, Kleist y Nietzsche son tres revolucionarios eternos, rebeldes al orden de lo que existe. Prefieren quebrarse antes que ceder al orden preestablecido y su intolerancia es llevada, sin vacilación, hasta su propio aniquilamiento. Por eso -lo que es magnífico- se tornan personajes trágicos del drama de su vida.

Goethe, en cambio, se ve claro que estaba alerta en sí mismo, confiesa a Zelter que no se creía nacido para la tragedia, "por lo conciliador de su temperamento". No desea, como los otros tres, una guerra continua; prefiere -por su carácter acomodaticio y conservador- la transigencia y la armonía. Se somete con devoción a la vida, porque ella es la energía más alta y él la adora en todas sus formas y apariencias ("como quiera que sea, la vida es buena siempre"). Nada puede dárselos a esos torturados, perseguidos, arrancados del mundo y posesos, si no es la realidad de este valor tan alto: por ello ponen al arte por sobre la vida y la poesía por sobre la realidad. Como Miguel Ángel abren a martillazos, en duros trozos de roca, la galería que conduce su vida a la joya brillante que adivinaron en sueños y está enterrada profundamente allá. En la misma forma que Leonardo, Goethe percibe el arte como una de las mil formas de la vida que ama tanto; como la ciencia y la filosofía, el arte es una parte solamente de la vida; por esta razón el demonio íntimo de Goethe es siempre más extensivo, mientras en

aquéllos resulta intensivo. Goethe asume siempre más una universalidad, mientras aquéllos convierten su vida en un exclusivismo exagerado, en una entrega incondicional.

El amor de Goethe por la existencia hace que el artista emplee todo contra el demonio, aun su seguridad y conservación. Aquéllos, despreciando la misma existencia real, van a la peligrosa jugada, ensanchándolo, para perderse necesariamente. En Goethe todas las energías se funden en una sola: la centrípeta; en los otros actúa la energía opuesta: la centrífuga. En Goethe se va de lo extremo y de lo externo al centro; en los otros tres se va del centro vital hacia la periferia exterior y esta tendencia violenta hacia afuera los destroza y desgarran sin compasión. La tendencia hacia la abstracción se torna sublime en el espacio finito por la afición a la música: en ella pueden volcarse como en su elemento, un elemento sin límites ni formas, que con su hechizo atrae a Nietzsche y a Hölderlin y aun a Kleist, el rudo, justamente en la hora de la muerte.

Con la música un alma posesa se apaga: perdurablemente está rodeada de música, recela de su atracción que lleva a la quimera y, cuando está débil, enfermo o enamorado, abre su alma a ella. El elemento verdadero de Goethe es el dibujo, lo plástico, lo que tiene forma definida, lo que pone límite a la vaguedad y logra impedir la efusión de sí. Tiende perdurablemente a lo que contribuye a la estabilidad individual: el orden, la forma, la norma, la ley; aquéllos aman todo lo que liberta y lleva hasta el mismo caos primigenio del pensamiento

Abundan las imágenes adecuadas para definir o representar la oposición creadora de aquel que es dueño y de aquel que es esclavo del demonio. Tomemos una idea geométrica que es más clara. La forma vital de Goethe es el círculo, la línea cerrada y completa que envuelve todo el ser, la eterna vuelta en sí mismo, la misma distancia de su centro inalterable hacia el infinito, el crecer armonioso de todas las partes desde el centro. En cambio, la vida de los posesos tiene la forma de la parábola; es una elevación brusca e impetuosa en una dirección fija, siempre hacia lo superior, lo infinito; luego viene la curva rápida y la caída imprevista. El apogeo -en la poesía y como momento vital- está cerca de la caída: está unido misteriosamente a ella. Por esta imagen se logra comprender a la muerte de Hölderlin, de Kleist y de Nietzsche como parte integrante de su sino. Si no se viera la caída, no se tendría la forma completa de su vida, porque no hay parábola sin el brusco precipitar de la línea.

La muerte de Goethe es apenas una ínfima parte de la historia de su existencia: nada esencial, nada nuevo agrega la muerte a esa existencia. No muere, como los otros tres de muerte heroica, mística, fabulosa; su muerte es la de un patriota (el vulgo quiso ver inútilmente una nota profética o simbólica en las palabras postreras: ¡Luz, más luz!). La vida se cumplió por sí misma y la muerte no es más que su fin; en aquéllos posesos la muerte es derrumbe y llamarada, que los resarce de la miseria de su vida y llena sus últimos momentos con una fuerza mística. Porque aquél que vive la vida en tragedia, muere como héroe.

El abandono pasional del propio ser hasta el aniquilamiento, o la defensa pasional de la propia conservación: las dos formas de lucha con el demonio requieren un supremo heroísmo y las dos premian al corazón con una espléndida victoria. La vida de Goethe, toda plenitud, y la muerte de los otros son la misma cosa, pero en sentido contrario. Son la misma meta de un individualismo espiritual que pide a la vida lo inconmensurable.

Si he yuxtapuesto estas figuras, es para que resalte más el doble aspecto de su belleza y no para deducir conclusiones y menos aún para confirmar la explicación clínica, vulgar por lo demás, de que Goethe representa la salud y los otros tres la enfermedad, Goethe lo normal y los otros lo patológico. Esta palabra "patológico" vale tan sólo en el campo inferior de lo infecundo; la enfermedad puede, es cierto, crear cosas inmortales, pero ya no es enfermedad, sino una energía, un exceso de salud: la salud más elevada. Y cuando el demonio está en el confín extremo de la vida y se inclina hacia afuera, hacia lo inaccesible, no deja de ser por lo mismo algo inmanente en lo humano y perteneciente al círculo de la naturaleza. Aun esta misma, que desde el inicio determina inexorable el crecer de la semilla y fija con exactitud el plazo que el niño ha de vivir en el seno de la madre, ella también, prototipo de la inflexibilidad de las leyes, conoce esos arrebatos demoníacos y tiene estallidos y en su exuberancia -huracán, tempestad, cataclismo- concentra peligrosamente todas sus fuerzas y lleva a lo extremo su tendencia a destruirse a sí misma.

LA LUCHA CON EL DEMONIO

También la naturaleza, pocas veces por cierto -pocas veces también nace un hombre demoníaco-, interrumpe su marcha tranquila, y, entonces, al exceder las medidas normales percibimos su fuerza ilimitada. Únicamente lo raro ensancha nuestras sensaciones; solamente en las sacudidas aumenta nuestra sensibilidad. Por esta razón lo raro es siempre el metro de toda grandeza. Y hasta en las formas de mayor complicación, el valor que crea está siempre por sobre todos los valores y su sentido por sobre nuestros sentidos.

S. Z.

S T E F A N Z W E I G

HÖLDERLIN

*Resulta difícil para los mortales
reconocer al hombre puro.*

(La muerte de Empédocles).

LA SAGRADA PLÉYADE

*Frío y noche llenarían la tierra y el alma
se hundiría en la miseria, si los dioses
benignos no enviaran, de cuando en cuando,
a este mundo tales adolescentes para
rejuvenecer la vida de los humanos
ya marchita.*

("La muerte de Empédocles")

El siglo nuevo, el siglo XIX, no ama a sus jóvenes. Ha nacido una generación ardorosa y briosa que avanza hacia la nueva libertad. La diana de la revolución ha despertado; florece en sus almas una primavera divina y otra fe alienta en sus espíritus. De repente, lo imposible parece realizable; el dominio del mundo y de su opulencia parece brindado como botín de guerra al primer osado, desde que un joven de veintitún años, Camille Desmoulins, hizo volar de un solo golpe la Bastilla, desde que un abogado de Arras, espigado como un muchacho, Maximiliano Robespierre, hizo temblar a reyes

y emperadores con el poder de huracán de sus decretos, desde que un pequeño teniente de Córcega, Napoleón Bonaparte, dibujó a su gusto, a punta de espada, los nuevos límites fronterizos de Europa y tomó en su mano de aventurero la corona más valiosa del universo.

Ha llegado la hora de la juventud: como después de las primeras lluvias de la primavera se ven nacer los tiernos renuevos, brota ahora también todo ese semillero de jóvenes entusiastas y puros. En todas las naciones se han levantado a un mismo tiempo y, fija la mirada en las estrellas, cruzan las fronteras del nuevo siglo, como si fueran las de un imperio a su disposición. El siglo precedente, a su modo de ver había pertenecido a los viejos, a los sabios: a Voltaire, Rousseau, Leibnitz, Kant, Haydn, Wieland, tardos y acomodaticios, grandes hombres y eruditos; ésta es la época de la juventud y la audacia, de la pasión y la impaciencia. Ya se levanta al asalto esta oleada poderosa; desde el Renacimiento, Europa nunca vio una elevación más pura en los espíritus o una generación más hermosa.

El nuevo siglo, sin embargo, no ama a esta generación sin miedo: teme su plenitud, y tiene un sordo pavor por la energía extasiada de su desborde. Y con el filo de su hoz cercena sin piedad esos brotes de su propia primavera. Cientos de miles, los más valientes, son aplastados por las guerras de Napoleón, que como las ruedas de un molino matan y trituran por más de tres lustros. La guerra derrota a los más nobles, a los más arrojados, a los más bizarros de todos los países y las tierras de Francia, Alemania e Italia y hasta las lejanas

campiñas nevadas de Rusia o los desiertos egipcios se riegan y saturan de su sangre aun palpitante.

Pero como si quisiera no solamente aniquilar a la juventud apta para llevar armas, sino el espíritu mismo de esa juventud, ese furor suicida no se reduce a lo bélico, es decir, a los soldados; la destrucción descarga su hacha sobre soñadores y poetas, que casi niños pasaron el umbral del siglo y también sobre los efebos del alma, los cantores divinos y las figuras más sagradas. Nunca en un lapso tan corto han sido inmolados en espléndido sacrificio tantos poetas y artistas, como en esos años de fin de siglo, de aquel siglo que Schiller saludó con un himno resonante, sin presumir su propio hado. Nunca la fatalidad ha fructificado cosecha tan fatal de almas puras e iluminadas. Nunca ha bañado el altar de los dioses tanta sangre de dioses.

Multiforme es su muerte, pero para todos prematura, y a todos llega en el instante de más íntima elevación. El primero, André Chenier, con quien Francia vio surgir un nuevo helenismo a la guillotina en la última carreta del Terror; un día sólo, la noche del ocho al nueve de Termidor, y se hubiera salvado de la garra del verdugo, para recogerse de nuevo en su canto de clásica pureza. Pero el destino no tiene perdón ni para él ni para los demás; con su furia codiciosa, al igual que una hidra, destroza una generación entera.

Inglaterra, al cabo de siglos de espera, ve nacer otro numen lírico, adolescente de ensueños elegíacos: John Keats, el sublime anunciador del universo; a los veintisiete años la fatalidad le arranca del pecho el último aliento.

Un hermano espiritual, Shelley, se asoma a su tumba como un soñador lleno de fuego; la naturaleza lo había elegido como mensajero de sus más hermosos misterios; conmovido, canta al hermano de alma el más bello canto fúnebre que nunca un poeta dedicara a otro, la elegía *Adonais*. Dos años más tarde, su cadáver es arrojado a la orilla del Tirreno por una minúscula tempestad marina.

Lord Byron, su amigo,preciado heredero de Goethe, acude a encender en ese lugar la pira fúnebre, como Aquiles encendiera la de Patroclo junto al mar meridional; los despojos mortales de Shelley se elevan entre llamas al cielo de Italia, pero el mismo Byron se consume de fiebre en Misolonghi dos años después.

Un solo decenio y la más hermosa floración poética de Francia y de Inglaterra se ha extinguido.

Pero esa dura mano no se vuelve por eso más suave para con la joven generación de Alemania: Novalis, cuyo ferviente misticismo penetra en los más recónditos secretos de la naturaleza, se extingue precozmente, consumiéndose gota a gota, como la luz de una lámpara en una celda tenebrosa. Kleist se salta los sesos en una improvisada desesperación. Le sigue muy poco después Raimund en una muerte igualmente violenta. Jorge Buchner, a la edad de veinticuatro años, es víctima de una fiebre nerviosa. Guillermo Hayff, genio apenas abierto, cuentista tan rico en fantasía, reposa en el cementerio a los veinticinco años, y Schubert, el alma de todos estos poetas convertida en canción, expira prematuramente en una dulce melodía.

Ora es la enfermedad con sus golpes y sus venenos, ora el suicidio o el asesinato lo que pronto da cuenta de esa joven generación,

Leopardi se agosta, con su noble melancolía, en su oscura languidez; Bellini, el poeta de *Norma*, muere al final de este comienzo trágico; Gribodejoff, el espíritu más claro de la nueva Rusia, es apuñalado por un persa en Tiflis: su coche fúnebre se encuentra, por casualidad, allá en el Cáucaso. con Alejandro Puchkine, el genio ruso que fue la aurora espiritual de su tierra; pero a éste no le queda tiempo sobrado para llorar al desaparecido; a los dos años una bala le mata en duelo.

Ninguno de ellos alcanza a los cuarenta años, muy pocos a los treinta. Así la primavera lírica más vibrante que conociera Europa, se sumerge en la noche, y la sagrada pléyade que cantara en idiomas diversos el mismo himno a la naturaleza y la felicidad al mundo, se ve destrozada y deshecha. Solo, como Merlín en el bosque encantado, sin darse cuenta de que el tiempo pasa, en parte olvidado y en parte legendario, está el sabio y anciano Goethe en Weimar; únicamente de esos labios ya caducos fluye todavía, de cuando en cuando, el canto órfico. Padre y heredero a un tiempo, de la nueva generación, a la que sobrevivió milagrosamente, conserva en urna de bronce la llama de la poesía.

Uno solo de esa sagrada pléyade, el más puro de todos, se arrastra aún por años y años sobre la tierra sin dioses. Es Hölderlin, a quien el hado trazó el más extraño destino. Aun sonríen sus labios, aun camina con traspiés su cuerpo avejen-

tado por tierras alemanas, aun se hunde su mirada celeste, desde una ventana, en el amado paisaje de Necker. Y aun puede entreabrir sus párpados para alzar los ojos hacia el *Padre Éter*, hacia el firmamento eterno; pero su alma ya no está despierta, envuelta en las nieblas de un ensueño infinito. Los dioses celosos no han matado a quien los espiaba, sino que le han cegado el intelecto, como a Tiresias. No han degollado a la sagrada víctima, como a Ifigenia, sino que la han encerrado en una nube, para llevarla al Ponto Euxino del alma, a la oscuridad quimérica del sentir. Un denso velo cubre su espíritu y su voz.

Vive unas décadas aún, con los sentidos perturbados "en divina esclavitud", extrañado al mundo y a sí mismo y únicamente el ritmo, que parece una ola, brota todavía pulverizado en lamentos sonoros de su boca vibrante. La primavera florece y se marchita una y otra vez a su alrededor, pero él ya no la siente. A su alrededor caen y mueren los hombres, pero él no los ve. Schiller, Goethe, Kant, Napoleón, los dioses de su mocedad, le han precedido hace tiempo en el viaje fúnebre. Ferrocarriles trepidantes atraviesan por Alemania en todas direcciones; crecen en Alemania las ciudades: se levantan las naciones: nada de todo esto llega a su corazón ya muerto. Poco a poco comienza a nevar sobre su cabeza y no queda más que una tímida sombra, un miedoso fantasma, del ser agradable de un tiempo. Tambaleante, camina por las calles de Tubinga, zaherido por los chiquillos, circundado de estudiantes que se mofan de él, porque no supieron ver al espíritu apagado en la trágica envoltura física.

Hace mucho ya que nadie se acuerda de Hölderlin. Un día, al mediar el siglo, Bettina, que una vez le saludara como a un dios, oye decir que el poeta arrastra literalmente como un reptil su vida en casa de un honesto carpintero y se aterra frente a él, como si fuera un enviado del infierno, tan raro le encuentra ahora, tan extraño le suena su nombre, tan pálida y olvidada le parece su magnificencia. Y cuando Hölderlin se acuesta para morir, su desaparición no alcanza en Alemania mayor importancia que la caída de una hoja marchitada en otoño. Algunos obreros le llevan al sepulcro en una raída mortaja; las páginas que escribiera en su vida, se dispersan y algunas son guardadas al descuido y se cubren de polvo por muchos años en las bibliotecas. Durante toda una generación nadie leyó el heroico mensaje del último y más puro de la sagrada pléyade.

Al igual que una estatua griega, sepultada entre ruinas, la imagen espiritual del poeta queda escondida por años y años, bajo el manto del olvido. Mas del mismo modo que esfuerzos piadosos quitan finalmente de la tiniebla el torso sepultado, también una generación divinamente estremecida percibe toda la pureza imperecedera de esa marmórea figura de adolescente. En sus proporciones maravillosas, el último efebo del helenismo se yergue de nuevo hacia el cielo, y, una vez más, como antes, florece en sus labios vibrantes la exaltación. Cuando se levanta, parecen haberse tornado eternas todas las primaveras que él anunciara y, ceñida la frente con fulgores de gloria, sale de la oscuridad, como quien deja una patria misteriosa para iluminar otra vez nuestra época.

LA INFANCIA

*A menudo, desde su quieta morada,
los dioses envían por un tiempo
a sus favoritos a los pueblos,
para que el corazón humano se
alegre con su imagen y recuerdo.*

El hogar Hölderlin se halla en Lauffen, antiguo villorio conventual a orillas del Neckar, a dos horas de camino de la patria de Schiller. Este paisaje del ducado de Suabia es el más dulce de Alemania; parece una Italia alemana. Los Alpes no se elevan aquí con sus macizos opresores, pero se intuye su cercanía; los ríos con sus curvas de plata cruzan por los viñedos; el buen humor popular mitiga la crudeza de la raza teutona y la libera en canciones. La tierra es fértil, sin ser exuberante; la naturaleza apacible, sin ser demasiado generosa: las tareas del campesino se alían casi sin eslabones de unión con las de los artesanos.

El idilio tiene aquí su patria, porque la tierra satisface fácilmente al hombre, y el mismo poeta que se dejara vencer

por la tristeza más sombría, piensa con serenidad espiritual en el país perdido:

*¡Ángeles de mi patria, frente a quienes el ojo
más penetrante y la rodilla del solitario desfallecen,
hasta apoyarse en los amigos y pedir a los seres
que ama, una ayuda para esta carga de felicidad!
¡Ob ángeles generosos, aceptad mi agradecimiento!*

¡Que dulce y con qué ternura de elegía estalla la profusión de su tristeza, cuando canta la tierra de Suabia y este cielo, que es su cielo entre todos los de la eternidad! ¡Cómo fluye apacible el oleaje de su emoción extasiada y con qué ritmo regular, si el poeta se conmueve recordando!

Prófugo de su patria, traicionado por su Grecia amada, deshechas sus esperanzas, reconstruye una vez más con intensa ternura el cuadro de su infancia y lo perpetúa convirtiéndolo en inspirada poesía:

*¡Afortunado país! Todos sus collados
están cubiertos de viñas. Y en la pradera ondulada
caen las uvas como lluvia otoñal.
Encendidos de sol, bañan sus pies los montes
en el río que pasa, y en dulce corona de sombra
ciñen de ramas y musgos sus cumbres.
Por el largo declive elévanse casas y castillos
como niños que el vigoroso abuelo lleva en hombros...*

Toda su vida le roe la nostalgia de esa patria, que es casi para él el cielo de su alma, porque, para Hölderlin, la infancia fue el período más sincero vivido y dichoso de su vida.

La dulce naturaleza le rodea; suaves mujeres le cuidan. Carece desgraciadamente, de un padre que le enseñe la energía y la disciplina y robustezca los músculos de su sensibilidad contra ese eterno enemigo que es la misma vida. A la inversa de Goethe, no pesa sobre él un espíritu de pedantería y de orden, que despierte en su alma de muchacho aún, el sentido de la responsabilidad y marque en su dócil espíritu la afición por los sistemas y las formas sistemáticas. Su buena madre y su abuela le enseñan solamente la piedad y, desde aquel momento, su inclinación a soñar se refugia en la música, el mundo sin límites que, antes que a nadie, se brinda siempre a los jóvenes.

Pero el idilio concluye precozmente: a la edad de catorce años, este niño todo sensibilidad llega a ser alumno de la escuela del monasterio de Denkendorf; luego pasa al convento de Maulbronn y a los dieciocho años entra en el Seminario de Tubinga, para salir de él recién hacia fines de 1792. Su naturaleza libérrima se encierra por más de una década entre paredes, en el estrecho espacio de un claustro, en medio de una comunidad que lo oprime. Demasiado fuerte resulta el contraste, para que no deje llagas dolorosas y hasta desastrosas. Ha pasado improvisadamente de sus libres ensueños que paseara por los campos o por las orillas del río, al encierro; de la ternura femenina y maternal ha pasado a la dureza del régimen monástico; se siente aplastado por el hábito negro, y la disciplina conventual lo encadena a un sistema de trabajo regulado como una máquina.

Esos años de claustro son para Hölderlin lo que para Kleist fueron los años de cadete: la represión de la sensibilidad, causa de la más violenta excitación de su paroxismo nervioso y de una fuerte aversión por el mundo de la realidad. En su íntimo, algo se hundió en pedazos para siempre. Diez años más tarde escribe aún: "Te diré que de mis años de niño, de mi corazón de aquel tiempo, guardo todavía entre lo que más quiero, una ternura de blanda cera y justamente esa parte de mi corazón fue la que más sufrió durante todo mi aislamiento en el monasterio". Cuando se cerraron tras él las severas puertas del Seminario, su impulso más íntimo y noble, su misma fe en la vida, han enfermado precozmente y está casi agostado antes de que el poeta se sumerja en el sol esplendoroso de su primer día de libertad. Alrededor de su pálida frente de niño aletea ya, apenas como soplo ligerísimo, la vaga melancolía del hombre que se extraviara por el mundo y que con el correr de los años se hará cada vez mas honda, envolviendo su alma, cada vez más sombría, hasta ocultar a sus ojos cualquier motivo de alegría.

Y en ese instante, en su infancia crepuscular, en los años decisivos de su formación, se inicia en Hölderlin ese incurable desgarramiento interior, esa rotunda separación entre el mundo de la realidad y el mundo de su intimidad. Esa herida no cicatrizó jamás; le quedará siempre la impresión de ser como un niño alejado de su hogar; experimentará siempre la nostalgia de su patria feliz, perdida demasiado pronto, y que a veces se le figura como una *Fata Morgana*. aureolada siempre de la atmósfera poética de los presentimientos y de los

recuerdos, de los ensueños y de la música. Ese eterno niño se siente siempre como arrancado al cielo de su juventud, de sus primeros anhelos, de su mundo primitivo e ignorado; se siente despeñado con brutal violencia contra la dura tierra, hundido en un ambiente para él repulsivo; y, desde entonces. desde su primer choque con la realidad, mana de su alma herida la sensación de un mundo enemigo.

Desde ese instante Hölderlin resulta como un inadaptable para la vida y todo lo que sienta, con alegría aparente o con aparente desengaño, no influye ya en su actitud resuelta e inquebrantable a la defensiva contra lo real: "¡Ah, el mundo!

Desde mi tierna infancia no ha hecho más que aterrorizar a mi espíritu, replegándole en sí mismo"... escribe en una ocasión a Neuffer. En efecto, ya nunca tomará contacto o relación con el mundo: se convierte, por paradigma, en lo que la psicología llama "*tipo introvertido*", carácter que se cierra en su enorme desconfianza, para toda incitación externa y evoluciona intelectualmente de su propio germen interior. Muchacho a medias todavía, sueña continuamente con su infancia y evoca siempre los tiempos místicos o el mundo del Parnaso, en que nunca vivió. Desde ese momento, gran parte de su poesía no es más que una variación de un mismo motivo: la irreductible oposición entre la niñez, llena de fe y sin cuidados, y la vida real adversa, sin ilusiones, es decir, el contraste entre la existencia física y la espiritual.

A los veinte años coloca melancólicamente a una poesía este título: *Antes y ahora*, y, en el canto a la naturaleza, surge sonora, la eterna armonía de sus primeras sensaciones:

*Cuando jugaba aún junto a tus velos,
cuando surgía de ti como una flor,
oía tu corazón latir en los ruidos
que cerraban mi pecho de ternura transido.
Cuando de anhelos y de ensueños lleno
estaba como tú, un sitio hallé todavía
donde llorar, y todo un mundo para el amor.
Mi corazón por eso hacia el sol tendía,
como si el sol le oyera y sus hermanos
fueran los astros y en divina armonía
vibrara la primavera. Una dulce brisa
mecía las ramas, llena de ti,
de tu alegre espíritu, henchida en oleaje
sereno. Días de oro entonces yo viví*

Sin embargo, a este canto de juventud responde en tono grave el alma desengañada, que siente ya la adversidad de la existencia:

*Murió la que en amor crióme,
murió el recuerdo de mi breve niñez;
hasta mi corazón inebriado un día
de azul de cielo, ya murió y se extiende
como el campo después de la cosecha.
¡Oh! la primavera cantará todavía
como una vez su dulce canto;
mas la aurora de mis días pasó,
y se agostó mi primavera interior.
Mi amor más firme envolverá*

*para siempre jamás la pobreza amarga:
 no es más que sombra lo que amé...
 Con los dulces ensueños de la juventud,
 murió la dicha de la tierra toda;
 nunca en la niñez alegre pensé que podría
 estar mi patria en tanta lejanía.
 ¡Pobre mi corazón que nunca
 la volverás a hallar si no en un sueño!...*

En estos versos, repetidos un sin fin de veces, en mil variantes, por toda su obra, está definida la postura romántica que Hölderlin tomara en su vida. Habrá siempre en él una mirada retrospectiva sobre el pasado, hacia "la nube mágica que mi buen espíritu suscitó, para que no viese demasiado pronto toda la mezquindad y la barbarie del mundo que me circundaba". Desde entonces el eterno niño desvalido se defiende con hostilidad de la multitud de los sucesos de cada día. Están delineadas firmemente las dos únicas direcciones de su alma: *hacia arriba* una, y *hacia atrás* la otra. Su voluntad nunca jamás se ocupará de la vida real, sino que estará siempre por fuera y por sobre ella. Nada quiere saber con el presente, ni aun para luchar con él. Toda su energía se vuelve fuerza pasiva, silenciosa y trata de conservar solamente la pureza de su ser. Como el azogue nunca se mezcla con el agua, así su propio ser se rehusa a toda combinación o alianza. Y por eso, fatalmente, está siempre rodeado de una soledad impenetrable.

Su forma está virtualmente concluida al abandonar la escuela. Aumentará su intensidad, pero no la extensión de su

experiencia. Nada quería aprender o aceptar de este ambiente cotidiano que tanto le repugnaba; su instinto inalterable de pureza le veda mezclarse con la materia impura que forma la vida. Por ello se convierte en pecador impenitente, en el alto significado, contra las leyes del mundo, y su sino no es más que expiación de su *Hybris*, la expiación de un orgullo santo y valiente; la ley del vivir es combinación, convivencia, y no tolera que nadie quede fuera de su eterna trayectoria; el que se niegue a hundirse en sus olas, perece de sed en sus orillas. Quien no colabora, está condenado a la eterna ausencia, a la soledad trágica. El único anhelo de Hölderlin es servir al arte y a los dioses y no a la vida ni a los humanos, y representa una exigencia irreal e irreconciliable, en el sentido más noble y trascendente, como el de Empédocles.

Únicamente a los dioses es posible permanecer puros, aislados de todo, y si la vida toma venganza de quien la desprecia y emplea en vengarse los medios más ruines y hasta la falta del pan de cada día; si somete a quien deliberadamente no la quiso servir, a la esclavitud más miserable, es porque nada podía evitar esta venganza. Justamente porque Hölderlin no quiere tener su parte en el banquete de la existencia, se le quita todo; justamente porque su alma no quiere consentir su avasallamiento, su vida se torna la de un esclavo. La pureza de Hölderlin es su trágica equivocación. Al poner su fe en un mundo más noble, se traba en lucha con el mundo vulgar, con lo terrestre, que no puede rehuir sino con el impulso de su lirismo. Y solamente cuando este eterno incorregible comprende un buen día el contenido de su destino, que es una

muerte de héroe, se hace dueño del mismo. No dispone más que del breve lapso que corre entre la salida y la puesta del sol, entre el partir y el fracasar, pero eso, en un joven, es sobradamente heroico: se asemeja a un elevado peñasco, que se alza desafiante, batido todo en su torno por el oleaje agitado del infinito. Una vela de fortuna perdida en la tempestad o una luminosa ascensión hacia el éter.

LA FIGURA DEL POETA

*Nunca entendí la palabra del hombre.
Yo crecí en los brazos de los dioses.*

Igual a un rayo de sol entre nubes espesas, la figura de Hölderlin resalta en el único retrato suyo que se conserva: joven esbelto, de rubios cabellos ensortijados, que ciñen con una aurora brillante su rostro; boca dulce y delicadas mejillas femeninas, que parecen cubiertas por el rojo fuego del entusiasmo; ojos claros bajo la hermosa curva de sus negras cejas. Así es su rostro: sin un solo rasgo que deje presumir algo duro u orgulloso; más bien domina en él una virginal timidez y una misteriosa corriente de sentimiento. "Gracia y donosura", afirma Schiller cuando habla de él. No resulta difícil imaginar a este joven espigado, envuelto en el severo hábito del *magister* protestante, o pensarlo cruzando reflexivo los corredores del seminario, enfundado en sus ropas negras y sin mangas, con la blanca gargantilla. Se asemeja a un músico; ostenta casi cierto parecido con uno de los primeros retratos de Mozart, y así nos lo describen también sus compañeros de

estudio. "Tocaba el violín; sus facciones regulares, la expresión suave de su rostro, su elegante silueta, sus trajes tan cuidadosamente limpios y, sobre todo, la distinción de todo su porte, me han quedado grabadas en forma indeleble". Así se expresa uno de sus compañeros.

No sería posible imaginar una palabra dura en sus labios dulces; ningún deseo impuro en sus ojos serenos; ningún pensamiento mezquino bajo su noble frente; sin embargo tampoco hay en su porte delicado de aristócrata algo que nos revele sentimientos realmente alegres. Y así es: reservado, tímidamente concentrado en sí mismo, como nos lo describen sus camaradas. Dicen que nunca se dio con los demás, que únicamente en el refectorio leía algunas veces con gran entusiasmo versos de Ossiam, de Klopstock, de Schiller o que algunas veces volcaba la plenitud de su alma en la música. No es orgulloso, pero guarda las distancias; si sale de su celda, esbelto y derecho, como el que marcha hacia arriba, sus compañeros le asemejan a "Apolo que cruzara por la habitación". La figura de Hölderlin evoca a la antigua Grecia y allí hasta al menos musical, hasta el hijo de pastor que debía ser a su vez pastor y del que cité las palabras.

Mas únicamente por un momento su figura aparece aureolada de luz, entre los densos nubarrones de su destino, como una prolongación de la propia divinidad. No nos queda ningún retrato de su madurez, casi como si el hado no quisiera mostrarnos más que a un Hölderlin en plena flor, como si no quisiera darnos más que la faz brillante del joven poeta y no la del hombre que nunca fue realmente. Medio

siglo más tarde, nos da la máscara apergaminada del anciano, otra vez niño. Entre las dos imágenes no hay más que la oscuridad y el crepúsculo. Se logra entender únicamente -con unas palabras que han llegado hasta nosotros- que el fulgor de su persona, casi virginal, y el ímpetu de su juventud, comenzaron a extinguirse muy pronto.

La "donosura" a la que alude Schiller, se trueca en crispación y su timidez en terror de misántropo; en su raído ropaje de preceptor, en un rincón de la mesa, casi al lado de las libreas de los sirvientes, habrá que asimilar el gesto servil del fracasado. Asustado, tímido, atormentado, no se da cuenta de su energía espiritual más que por un dolor impotente y pierde muy rápidamente la marcha libre con que su ritmo va por sobre las nubes y, en su espíritu, se rompe con ese ritmo, el equilibrio moral.

Se torna desconfiado e hipersensible: "le ofendía una palabra, una palabra cualquiera". La inestabilidad de su situación lo vuelve inseguro y constriñe su ambición en lo profundo de su pecho, como en un refugio, hiriéndole cruelmente de arrogancia y amargura. Por eso ya no intenta ocultar su faz íntima a la brutalidad del vulgo intelectual, que ha de servir, y paulatinamente la máscara del siervo se le hunde en la carne y en la sangre. Únicamente la demencia, como lo hace toda pasión, deja al descubierto la consunción que padece interiormente. Su servilismo, que en sus tiempos de preceptor ocultaba su mundo íntimo, se convierte en manía por degradarse a sí mismo y concluye por ser el gesto eterno con que Hölderlin saluda a cualquier extraño, con gentileza

exagerada, con reverencias reiteradas y, por su temor a ser reconocido, le determina a volcar un río de "Vuestra Santidad", "Vuestra Excelencia", "Vuestra Señoría"...

"También su cara se permea de cansancio; sus ojos se nublan y, mientras que antes se elevaban al cielo, ahora se inclinan al suelo, débiles y vacilantes como llama al apagarse. A veces, entre sus párpados relampaguea la mirada del demonio que ya es dueño de su alma. Luego su figura, durante esos años de largo olvido, se dobla hacia adelante, en un simbolismo aterrador. Medio siglo después de su primer retrato juvenil, aparece otro, el del poeta encerrado en su celeste prisión. Esbozado al lápiz, Hölderlin es ya un anciano magro y desdentado, tanteando con el bastón: levanta la mano huecucha, lanzando sus versos al vacío, en un mundo insensible. De la destrucción sólo se ha librado la proporción de sus rasgos; la frente conserva todavía la pureza de sus líneas, a pesar del derrumbe de su espíritu, la pureza de la estatua marmórea, debajo de la cabellera gris, toda revuelta. También la mirada conserva esa pureza, que refleja la pureza interior.

Los visitantes miran con un estremecimiento la máscara fantasmal de *Scardanelli*, e intentan inútilmente hallar en él al mensajero fatal, que personificara la belleza y el éxtasis sobrenaturales. Pero el mensajero está ausente: se ha alejado, ha huido. Lo que marcha tambaleante por el mundo durante cuarenta años más, es sólo la sombra de Hölderlin. Los dioses se llevaron al poeta de la figura adolescente: su hermosura queda en otras esferas, pura, sin manchas, resistiendo al tiempo: en el cristal infrangible de sus poemas.

LA MISIÓN DEL POETA

*Creen en lo divino solamente
los que son divinos.*

Para Hölderlin la escuela fue una cárcel; impaciente y tímido al mismo tiempo, penetra de golpe en el mundo, que siempre ha de parecerle extraño. En Tubinga, en el Seminario, había aprendido todo lo que era posible aprender: domina básicamente tres lenguas muertas, el griego, el latín y el hebreo; estudió filosofía con Hegel y Schelling en la misma clase: documentos oficiales ostentan con sus sellos los adelantos en el estudio teológico: *studia theologica magno cum successu tractavit. Orationem sacram recte elaboratam decenter recitavit*". (Abordó con gran éxito los estudios teologales. Recitó dignamente una sagrada oración correctamente elaborada). Así está habilitado a decir un hermoso sermón protestante y no le ha de faltar un vicariato, con el corbatín y el birrete respectivos. Se ha realizado el deseo de su madre: ante él está abierto el camino para lograr un excelente puesto eclesiástico o civil, para llegar al púlpito o a la cátedra.

Sin embargo el corazón de Hölderlin, desde el comienzo, no ambiciona un puesto de esa naturaleza; conoce solamente una misión: la de mensajero o apóstol de un mundo superior. *Litterarum elegantiarum assiduus cultor* (diligente cultivador de las elegancias literarias), como reza un ampuloso y barroco certificado, en la escuela escribió algunas poesías. Principió imitando algunas elegías, luego manifestó una neta inclinación a las ideas de Klopstock y al final siguió el ritmo resonante de Schiller en los *Himnos a los ideales humanos*. Comenzó una novela de líneas imprecisas y vaporosas: *Hiperión*; únicamente en esta atmósfera ultraterrenal su espíritu clarividente halla los elementos afines. Y en seguida, con el mayor entusiasmo, dirige su timón hacia el infinito, hacia esa orilla inabordable, donde se estrellará. Nada hay que pueda alejarlo de esa llamada misteriosa, a la que seguirá siempre con una dedicación, que no vacila ni aun ante su propia ruina.

En seguida también, Hölderlin no acepta obligación profesional alguna, ni tolera el contacto con alguna actividad práctica. Rehusa por indigno construir un puente, el más estrecho de los puentes, para ligar la prosa de un compromiso burgués con la sublimidad de su misión:

*Cantar lo sublime es mi vocación;
para ello Dios me dio una lengua
y puso inteligencia en mi corazón.*

Con este orgullo se expresa; desea permanecer puro en su decisión e íntegro en su ser. No ama a la realidad, que

llama destructora; busca el mundo eternamente puro; con Shelley busca,

*... algún mundo,
en que música, claro de luna y amor,
son una cosa sola....*

un mundo en el cual no sea necesario rozar las cosas vulgares y el espíritu puro flote también en un elemento puro. Con el fanatismo de esa resistencia, con la enormidad de tanta intransigencia para con la realidad, se manifiesta el sobrehumano heroísmo de Hölderlin, con mayor claridad que a través de cualquiera de sus poemas. Entiende perfectamente que, exigiéndolo así, anula la seguridad de su vivir; entiende que ello constituye una renuncia a poseer casa y hogar; entiende finalmente que sacrifica para siempre las comodidades de la vida. Sabe también que es muy fácil ser feliz, si se tiene un corazón insubstancial y no ignora que le estará vedada para siempre la alegría. No desea que su existencia sea un lugar de paso al que recogerse: quiere un destino de profeta. Y así, con los ojos hacia el cielo, con el espíritu insensible a las necesidades físicas, con el corazón lleno de miseria, avanza arrojado en dirección al ara en la que oficiará a la vez como víctima y como sacerdote.

Esa resolución íntima, esa firmeza en la puridad frente a todo, esa deliberada voluntad de dedicar al alma entera a la vida que se ha trazado, constituye la verdadera fuerza de Hölderlin, de este joven suave y modesto. No ignora absolutamente que la poesía y el infinito no se alcanzan, separando

el alma del cuerpo; si se quiere anunciar lo divino, hay que entregarse por entero a lo divino y sacrificarse íntegramente.

Hölderlin se ha hecho un concepto religioso de la poesía; el poeta de vocación, el poeta verdadero, debe renunciar a lo que el mundo brinda a los hombres, para aproximarse, en cambio, a la divinidad. Si se está al servicio de los elementos hay que quedar en ellos con sagrada incertidumbre y en perpetuo peligro depurador. El infinito se encuentra sólo cuando hay una entera dedicación a ese infinito; cualquier desviación volitiva lleva a una meta vulgar o inferior. Hölderlin comprende en seguida lo fatal y necesario de esa entrega incondicional; ha resuelto no ser sacerdote aún antes de abandonar el Seminario; ha resuelto no contraer nunca compromisos terrenales y ser sólo y siempre el "custodio de la llama sagrada". No conoce el camino, pero sabe perfectamente hacia dónde va. Su poder espiritual le deja percibir todo lo que en su debilidad le amenaza, y se dice a sí mismo. estas palabras consoladoras:

*¿No son hermanos tuyos todos los humanos?
 ¿La Parca misma no vendrá en tu ayuda?
 Sigue por tanto tu tranquila marcha
 por el camino en que vives. Nada temas
 y bendice las cosas que ocurrieren...*

Con esta resolución se coloca bajo el cielo de su sino. Por ella, que le manda no tener más que un fin en su vida y mantenerse enteramente puro, queda señalado el destino del poeta.

Así también atrae sobre su vida la fatalidad. Mas su padecimiento íntimo llega muy pronto a la tragedia, porque habrá de luchar primeramente, no ya contra ese mundo para él odioso, contra el mundo vulgar, sino contra quienes le aman y le rodean de cariño; lo que para su corazón tan sensible resulta la mayor de las miserias. Los primeros enemigos con que choca su decidida voluntad de vivir únicamente en poesía, son sus familiares más queridos, que también le quieren. Es la abuela, es la madre, son los parientes más estrechos los que le cierran el camino. Hölderlin no quiere lastimarlos en sus sentimientos, más a pesar de todo, tarde o temprano, se verá obligado a herirlos dolorosamente. Es norma: el heroísmo humano encuentra el peligro mayor en los seres que más le quieren; los seres queridos intentan aflojar esa tensión dolorosa y por benignidad soplan sobre la llama sagrada, para convertirla a las cómodas proporciones del modesto fuego que arde en el hogar doméstico.

Es muy conmovedor observar cómo este joven humilde, *fortiter in re suaviter in modo* (fuerte en la sustancia y suave en las formas), trata de disculparse con gentiles evasivas, de consolar a sus parientes y de demostrarles reiteradamente su reconocimiento; durante diez largos años, les expresa su pena en no poder darles la satisfacción máxima que ellos esperan: la de verle sacerdote, pastor de almas. Esta lucha oculta representa un indescriptible heroísmo de evasivas y silencios, por cuanto el poeta esconde tímidamente, casi diríase púdicamente, toda la energía que impulsa y sostiene su espíritu; su vocación lírica. Si habla de sus versos, los denomina simple-

mente "ensayos poéticos", y el triunfo más grande que ofrecerá a su madre, está dedicado con estas humildes palabras: "Que un día espera ser digno de su buena opinión". Nunca se enorgullece de sus intentos o de sus éxitos; en cambio, afirma que sólo se trata de obras de un principiante: "Tengo el convencimiento profundo de que el fin de mi existencia es algo noble y útil para los hombres, siempre que logre alcanzar una perfección conveniente".

Su abuela y su madre, sin embargo, en su lejana aldehuela, detrás de estas palabras no ven más que la triste realidad: Hölderlin, iluso, corre en pos de extrañas fantasías, ciego, sin casa, sin hogar. Las dos pobres mujeres están sentadas día tras día en su casa de Nürtingen. Por años y años ahorran, moneda sobre moneda, de sus comidas, de sus vestidos y hasta de su calefacción, para poder dar con ello al muchacho los medios para el estudio. ¡Con cuánta felicidad leen las cartas llenas de respeto que el poeta joven escribe desde el convento! Se felicitan con él por sus progresos, por sus premios y sienten también el orgullo de los primeros poemas que Hölderlin publica.

Terminados los estudios, las dos mujeres le ven ya en su cargo de Vicario; ahora se casará ciertamente con una niña dulce y buena y podrán oírle orgullosas dirigiendo al pueblo el verbo de Dios, en algún púlpito de las iglesias de Suabia. Hölderlin conoce este sueño y sabe que ha de destruirlo, mas no quiere destrozarlo bruscamente: prefiere alejarlo dulcemente, poco a poco, con mano delicada. Él se imagina que con toda probabilidad, aun cuando lo quieran entrañable-

mente, comienzan ya a creerlo holgazán; por eso intenta explicarles algo de su vocación. Les dice: "A pesar de parecerlo, no estoy ocioso. Estoy muy lejos de soñar en vivir a costa de los demás". Luego, para quitarles la posibilidad de tal sospecha, insiste formalmente en la seriedad y honestidad de su misión. "No crea, madre, -le escribe- que trato ligeramente mis relaciones con usted; muchas veces me llena de zozobra reconciliar mis ideas con sus deseos".

Intenta convencerla de que sirve a la humanidad como si fuera predicador, pero, al decírselo, sabe también que nunca logrará persuadirla. "Lo que determina mi tendencia, -escribe a la madre- no es un capricho; es mi carácter, es mi destino: a estas cosas nadie puede negarse siquiera a obedecer".

Las dos ancianas, tristes y solas, no le abandonan a pesar de ello; llorando envían al muchacho incorregible todas sus modestas economías, lavan su ropa interior y le remiendan los calcetines. A menudo esa ropa está empapada de lágrimas. Los años pasan y el jovenzuelo, a su modo de ver, sigue viviendo fuera del mundo real. Y por eso, con dulzura, llaman de nuevo a su corazón para recordarle lo que desean. Le insinúan temblorosas que no quieren alejarlo de la poesía, pero le dicen que la pasión lírica no excluye un buen vicariato. Le hablan de Möricke, tan parecido a él, que se resignó siempre en su vida de idilio y logró dividir el mundo entre la realidad y la poesía.

Con ello rozan la cuerda más sensible de Hölderlin, quien cree rotundamente en la indivisibilidad de la fe: el sacerdote se debe solamente a Dios, y expresa este convenci-

miento como si desplegara una bandera: "Muchos hombres, más grandes que yo, trataron de ser comerciantes o profesores, cultivando al mismo tiempo la poesía. Pero siempre tuvieron que sacrificar una cosa u otra al final. Lo que nunca ha sido por su bien; el sacrificio de la profesión perjudicaba a los demás, el sacrificio del arte constituía un pecado contra sí mismos, contra su misión, contra el don que Dios les dispensara, pecado éste mucho mayor, por cierto, que el cometido contra sí mismo."

Más esa absoluta seguridad que él tiene por su vocación, nunca es confirmada por un triunfo, aunque mínimo. Pasan los veinte años, llegan los treinta y Hölderlin sigue en modesto *magister*, comiendo a costa de los demás, y cual niño ha de agradecer a las dos pobres ancianas que le envían calcetines, pañuelos y otras ropillas, y ha de sentirse repetir el dulce reproche de siempre. Y eso le resulta una tortura: casi gimiendo escribe a la madre: "¡Como no quisiera serle de peso, madre!", pero muchas y muchas veces ha de llamar a la única puerta que puede abrirsele siempre en el mundo, para repetir: "Tened paciencia". Algún día acabará por llegar a caer en el umbral de esa puerta, vencido, hundido. Su lucha de idealista le costó la vida.

Este heroísmo de Hölderlin es más espléndido, porque carece de orgullo y de fe en la victoria. El poeta siente su deber, obedece a la voz misteriosa, cree en su vocación, pero no cree en el triunfo. A pesar de su sensibilidad extremada, le falta siempre la conciencia de ser invulnerable a las armas del destino, como Sigfrido; jamás se imagina vencedor o triun-

fante. Y es justamente esa idea de fracaso, compañera de toda su vida, la que infunde a su lucha esa fuerza enormemente heroica.

No se debe, pues, confundir la fe inmarcesible de Hölderlin en la poesía, en la que ve el solo motivo de su vida, con la fe en sí mismo como poeta; cuanta más fe tenía en lo lírico, tanto menos se consideraba como poeta. Estaba muy lejos de la fe enfermiza de Nietzsche, representada en ese su lema: *paucum mihi satis unum mihi satis, nullum mihi satis*. (Me conformo con poco, me conformo con una sola cosa; de nada me conformo). Cualquier palabra que sorprende, le desazona y lo hace dudar de su valer. Una evasiva de Schiller le dejó enfermo por algunos meses. Se inclina frente a versificadores vulgares, Conz y Neuffer, como un escolar; mas bajo esta modestia personal se esconde, en su dulzura eterna, una voluntad de hierro para avanzar hasta sacrificarse. "Mi querido -escribe a un amigo-, ¿cuándo se admitirá que la energía más grande es siempre la más modesta, y que al manifestarse lo divino por la boca del hombre, siempre se cumple con humildad y aun con tristeza ?" Este su heroísmo no es el heroísmo del guerrero, el de la fuerza, sino el del mártir: una alegre predisposición a padecer por lo misterioso y a caer víctima. por la fe y el ideal.

"Destino, ¡que se cumpla tu voluntad!" Con esta expresión resignada se inclina a la fatalidad, que él mismo se ha proporcionado. No creo que exista forma más noble y elevada de heroísmo: limpio de sangre o de voluntad de impe-

rio, el más noble porque carece de brutalidad, verdadero abandono al sino fatal sagrado, que todo lo puede.

EL MITO LÍRICO

*No fueron los hombres, los que me
lo enseñaron, sino un piadoso corazón
lleno de amor, que me impulsó al infinito.*

No hay otro poeta alemán que tuviese tal fe en la poesía y en el nacimiento divino de la misma, como Hölderlin; ningún otro proclamó como él la neta separación que divide la poesía de la realidad terrenal. Hölderlin mismo, en la plenitud extática, transfirió su pureza íntima a la concepción lírica. Y no debe extrañar, si este dulce aspirante a pastor religioso se ha formado una idea de lo invisible y un plano de observación para con las potencias supraterrenas, como nadie tuviera nunca desde lo inmemorial. Confía más firmemente en el *Padre Éter* y en *Hado* regidor del universo, que sus contemporáneos Brentano y Novalis en Cristo. Para él el Evangelio de aquellos no es más que la poesía, la verdad suprema, el misterio inebriante de la Hostia y del Vino, que comunica el cuerpo con el Infinito.

Aun para Goethe la poesía era una parte de su vida, para Hölderlin es toda la vida, es la vida misma y su único contenido; para el primero fue una necesidad meramente personal; para el segundo una necesidad enteramente religiosa. Hölderlin ve en la poesía el aliento de Dios que anima y fecunda a la tierra, la sola armonía en la que su espíritu ha de bañarse, para extinguir dentro de sí mismo el perpetuo disconformismo en una dulce felicidad. La poesía colma el vacío de angustia que hay entre las partes más nobles y las más bajas del espíritu, entre los dioses y los humanos, en la misma forma que el éter presta color y llena el abismo aterrador que se extiende entre el cielo estrellado y la superficie de la tierra.

Insisto, pues, en que para Hölderlin la poesía no es simplemente un adorno humano o una postura moral o intelectual, sino el único propósito de la existencia, el principio creador que sostiene el universo. Por esta razón, la consagración de toda la vida a la poesía es la única oferta de valor. Este solo concepto aclara magníficamente el heroísmo de nuestro poeta.

Sin desmayar, Hölderlin se refiere en sus composiciones a este mito de la poesía: hay que insistir en ello para que se pueda entender la pasión de su responsabilidad y la voluntad absoluta que domina en su existencia.

Creyente fiel, el mundo en su opinión se divide en dos partes, de acuerdo con el concepto de Platón: los inmortales están arriba, dichosos y en plena luz, inaccesibles para el hombre y, sin embargo, partícipes de nuestras vidas; la masa

oscura de los mortales está abajo, uncida al triste yugo de la vida de cada día:

*Vaga en la eterna noche nuestra generación,
casi sumergida en el Orco, lejos de los dioses.
Fundidos están los mortales en su propia tarea
y en el rumor del taller no oyen más que su voz;
Con dura mano incansables, trabajan esclavos,
pero su obra es vana, estéril como la de las Furias...*

Como en el canto de Goethe *El Diván*, el mundo se divide en luz y oscuridad, hasta el llegar de la aurora, que, apiadándose del tormento, brinda una transición entre los dos campos, un enlace. En efecto, la soledad y el aislamiento en el cosmos serían dobles (soledad de dioses y soledad de mortales), si no existiera un vínculo entre ambas partes, que de modo, si se quiere pasajero, refleje el mundo superior en el mundo inferior. Ni los mismos dioses, bañados de luz en el campo celeste, podrían ser felices, si nadie sintiera su existencia:

*Para su gloria entera, necesita, lo sagrado,
que por cierto le siente el corazón humano
y le rinda pleitesía: así también el héroe
necesita, el laurel y la gloria más vasta.*

Lo bajo siente, pues, la atracción de lo elevado, pero también lo elevado tiende hacia lo bajo: la vida se eleva a la espiritualidad; pero también la espiritualidad desciende hasta la vida. Carece de sentido la naturaleza, sin que los mortales la reconozcan, sin que los hombres la amen. La rosa no es

rosa aún, si no la acaricia una mirada contemplativa; ningún ocaso es magnífico, si no se graba en la retina del hombre. Y como el hombre necesita de lo divino para no sucumbir, lo divino ha menester del hombre para ser realmente tal y crea por eso los testigos de su omnipotencia y bocas que entonen sus loas, bocas de líricos que le dan el carácter verdadero de la divinidad.

Esta concepción primordial de la filosofía de nuestro poeta parecería casi algo tomado en préstamo de Schiller; es conocido su concepto en *Los dioses de Grecia*:

*El gran señor del mundo estaba triste;
de algo carecía su misma divinidad.
Por eso creó las almas, espejos venturosos,
que reflejan la divina felicidad.*

Mas no es así: la visión órfica de Hölderlin acerca del nacimiento del poeta es muy diferente:

*Abandonado y solo y mudo y triste,
Dios Padre estaría en las negras tinieblas,
magüer su omnipotencia, magüer su pensamiento
todo de llama, si no se reflejara en el hombre,
si los hombres con el corazón no le cantaran.*

Dice Schiller, que la divinidad no crea al poeta por ocio o por melancolía; pero eso daría una idea secundaria de la poesía, que para Hölderlin es una necesidad esencial, lo divino no puede existir sin el poeta; solamente gracias a él se forma. La poesía (y éste es el fondo de la ideología de Hölderlin) es una necesidad del universo, no la ha creado el

cosmos: ha sido creada con él. Los dioses no crean a los poetas como crearían un juguete, sino como una necesidad imperiosa:

*Cansados los dioses de su inmortalidad,
necesitan un algo: el heroísmo, la humanidad.
Necesitan de los humanos, porque los dioses
carecen de conciencia de su mismo existir.
Si puedo decirlo así, necesitan que alguno
les revele la verdad de su misma existencia.*

Los dioses necesitan de los poetas, pero también los humanos experimentan la falta de los

*... vasos sacros que conservan el vino
de la vida, el alma de los héroes...*

Por ellos se aplana el dualismo eterno del universo, el elemento de arriba con el elemento inferior; ellos solamente resuelven la desarmonía en el acorde de la unidad, por cuanto

*... las ideas del espíritu común se complementan
callando en el alma del poeta...*

Por esto el poeta, figura ungida y a un tiempo maldita, surgido del mundo, pero lleno de divinidad, está colocado entre los hombres y los dioses y está llamado a contemplar lo divino para ofrecerlo a los mortales en imágenes adecuadas a la vida terrenal. El poeta procede de entre lo humano, pero sirve a la divinidad; su obra es un apostolado, una misión; escalera melodiosa por la que baja al mundo lo divino. Sola-

mente gracias al poeta la humanidad puede vivir simbólicamente en sus tinieblas lo divino. Como en el misterio de la Misa, en el poeta los humanos consumen la hostia y beben el vino, cuerpo y sangre de lo infinito. Y es por ello que el poeta está ungido sacerdotalmente y debe cumplir su voto de pureza.

Este es el mito que constituye para Hölderlin el eje espiritual del universo: nunca vaciló su fe en lo sagrado de la poesía y de allí su esencia religiosa y sacramental. Todas las poesías de Hölderlin comienzan por una elevación. Apenas su alma se dirige a la poesía, olvida todo su ser para tornarse el mensajero que el poder de Dios envía a los mortales. La "voz divina", el "anunciador del heroísmo" o, como afirma en otro lugar, la "lengua del pueblo" ha de necesitar la elevación en su palabra, figura sacramental y pureza personal, como es propio de un apóstol de Dios. Y el poeta discurre sobre las gradas invisibles de un templo, a una muchedumbre también invisible, a una gente que existe solamente en su ensueño, a un pueblo, en fin, que todavía no ha venido a la tierra, pues "lo incommovible son los poetas que han de fundarlo". Cuando los dioses callan, hablan en su nombre los poetas, para dar forma a lo divino en lo cotidiano. Así sus hábitos hacen el ruido de las vestiduras sacerdotales y como éstas son limpias y sin manchas; así también su voz tiene siempre un tono elevado. Hölderlin nunca olvidó esa vocación de apóstol, a pesar de las contrariedades y las desdichas de la existencia que llevó; únicamente, ese mito se tornó siempre más sombrío, y se convirtió en tragedia, perdiendo

toda característica optimista y su significado de elección libre y feliz, para no ser más que un destino de héroe.

Todo lo que en su juventud se le apareció como una delicada bendición, concluye por ser en la madurez una misión sublime, envuelta en nubes espesas, iluminada por los relámpagos de la fatalidad y acompañada por el airado tronar de fuerzas misteriosas:

*Los dioses que nos dieron la llama divina
nos dieron también el divino sufrimiento.*

Hölderlin comprende sobradamente que la llamada de los dioses obliga a la renuncia de toda dicha; el ungido se convierte en planta de la selva celeste, marcada para que la reconozca el hacha del leñador. La poesía pertenece a la fatalidad, y el poeta sabe que ha de rehusar los goces de la vida y entregarse sumisamente a las fuerzas ultraterrenas. Sólo será un héroe verdadero, quien renuncie a su cómodo hogar, para precipitarse en el torbellino de la tempestad. No basta anunciar lo heroico y lo trágico, es necesario vivirlo también. Bien lo dice Hiperión:

"Si logras hacer un solo sacrificio al genio, quedarán rotos para siempre jamás los vínculos que te atan a la tierra."

Pero, solamente Empédocles comprende la espantable maldición que cae sobre los que saben ver divinamente lo divino:

*Pero él destruirá su casa y, como un enemigo,
destrojará el alma de los seres queridos:*

*en su ruina sepultará a sus padres
y aún a sus hijos. Si no lo hiciera,
nunca se asemejará a los dioses,
nunca tendrá su corona de luz...*

La postura del poeta será siempre peligrosa, por su lucha contra poderes que no conocen frenos: es como el pararrayos solitario que concentra sobre sí toda emanación trepidante del infinito y brinda a los mortales en ondas de armonía el fuego celeste que recoge. Está solo, ante la atmósfera tensa de las llamas sagradas, que son siempre una fuerza mortal.

No está consentido al poeta reservar para sí esa llama sagrada que ha recogido en sí; no le está consentido callar su quemante profecía:

*En el fuego celeste se consumiría el poeta:
no conoce cautiverios la llama divina.*

Pero tampoco puede el poeta revelar lo indecible. Ocultar lo divino es delito, pero también es delito comunicarlo sin límite alguno. El poeta ha de buscar en los hombres lo divino y lo heroico, y ha de sufrir sus miserias, absteniéndose de maldecir a la humanidad: anunciará a los dioses y proclamará su magnificencia, aun cuando ellos lo dejen solo en la desdicha del mundo. Y así el silencio y la revelación forman parte de consagrada vocación. La poesía no es lo que Hölderlin creía en su juventud: una dichosa libertad, un suave equilibrio, sino un amargo deber, una esclavitud. Cuando se ha hecho el voto de obedecer, el voto vincula y obliga por toda la vida, y nunca podrá arrancarse del cuerpo la que-

mante túnica de Neso y seguirá fatalmente la suerte de Hércules y de los otros semidioses. Los espíritus que elige la poesía, están elegidos para siempre jamás.

Hölderlin, pues, se da cuenta cabal de la tragedia de su sino; predomina en él, como en Nietzsche, como en Kleist, desde temprano, la sensación de una caída dramática o inevitable y la sombra siniestra está proyectada ante él diez años antes todavía. Mas ese dulce hijo de un pastor protestante posee como Nietzsche (a su vez hijo de pastor), la valentía y la decisión de medirse con el infinito. Nunca intenta, como hiciera Goethe, domar al demonio interior, nunca intenta siquiera ponerle freno. Goethe, para salvar el feliz tesoro de vivir, esquivo constantemente su destino: Hölderlin, alma de acero, se lanza a la brega con una sola arma: su pureza. Lleno de coraje y devoción -este dualismo vital nunca le abandonó, ni en la existencia real, ni en la poética- alza la voz para evocar para los poetas, hermanos mártires, lo santo de su fe y lo heroico de su deber:

*Nuestro deber impone afirmar la nobleza
de nuestro anhelo que se propone plasmar
la parte de infinito que hay en cada uno.*

No puede ni debe el poeta escatimar algo de la cotidiana felicidad que es el precio -monstruoso precio- pagado por su vocación.

La poesía es un desafío lanzado a la fatalidad, es devoción y coraje. El que habla con el cielo, no puede temer ni los rayos ni los truenos, y menos puede temer al Destino.

*Descubierta la cabeza, debemos los poetas
penetrar en lo profundo de la tempestad.
Con nuestras manos debemos aferrar el rayo
que precipita del cielo, y envuelto en canciones
pasar a los hombres este divino relato.
Sólo nosotros tenemos el corazón purísimo
como tienen los niños; sólo nuestras manos
son limpias e inocentes. Por eso el rayo
que precipita del cielo, no nos destruye;
el divino dolor nos estremece y sacude,
pero firme eternamente el corazón permanece.*

FAETÓN O EL ENTUSIASMO

*En ti, Entusiasmo, hallamos un sepulcro feliz.
Nos hundimos mudos y alegres
en tus olas, hasta oír la llamada del tiempo;
entonces, despertamos para tornar orgullosos
a la noche breve de la vida, como las estrellas .*

Hölderlin -no cabe negarlo- tiene muy escasos dones poéticos adecuados a la heroica vocación a la que ha sido llamado o, mejor, a la que se ha llamado a sí mismo. En la capacidad y en la actividad de ese niño de veinte años, nada hay que traicione su personalidad verdadera. El estilo de sus primeras composiciones, las imágenes aisladas, las mismas frases tienen un parecido casi de plagio con los versos de los maestros de su juventud en Tubinga, con las odas de Klopstock, con los himnos resonantes de Schiller o con la facundia alemana de Ossian. Sus temas poéticos son pobres y únicamente el fuego juvenil con que los repite alcanza a ocultar o disfrazar la brevedad de sus horizontes. Su imaginación va por un mundo indefinido, sin imágenes: el Parnaso, los dio-

ses y la patria delimitan el círculo eterno de su ensueño. Aun las palabras y la reiteración de adjetivos como *celestes* y *divinos* se renuevan hasta ser monótonos y molestos.

Su pensamiento propio no tiene desarrollo todavía; es por entero el de Schiller y de la filosofía alemana de la época; recién mucho más tarde, desde la profundidad de las tinieblas, apuntan con leve resplandor pocas frases misteriosas, casi de vidente, que no salen de su alma sino del alma del universo. En sus versos faltan asimismo los rastros de los elementos básicos de la creación literaria: una visión del mundo real, la gracia, el humor, el conocimiento humano, todo, en fin, lo que de lo humano procede. Pero Hölderlin rehúsa constantemente el contacto con la realidad, y así esa condición de ceguera para las cosas terrenales se convierte en un ensueño absoluto, en una visión irreal de un universo forjado solo de idealismo. La esencia de su composición poética carece de sal y de pan, carece de colorido: resulta etérea, translúcida e ingrátida y ni los años de desdicha alcanzan a darle un matiz místico y sí apenas un misterioso aliento de premonición.

Además su capacidad productiva es mezquina; parece trabada por una flojedad sensitiva, por la tristeza o por un trastorno nervioso. Al lado de la saturación sabrosa de Goethe, que escribe poesías llenas de energía y de jugo vital, al lado de un campo tan fértil, en que trabaja una mano fuerte, al lado de esa tierra que absorbe todo el vigor del sol y de los elementos, pobre e indigente aparece el campo lírico de Hölderlin. Es posible que no haya habido nunca en la lite-

ratura alemana un poeta tan grande con tanta escasez de dones poéticos. Su caudal material era insuficiente: todo lo era la ejecución, exactamente como se acostumbra decir de los cantantes. Más débil que todos los demás, su alma creció sin embargo sustentada por un mundo más elevado: sus dotes eran reducidas, pero su expansión alcanzaba lo infinito. En fin, la genialidad de Hölderlin era milagro de puridad y no genio artístico; era entusiasmo e impulso oculto.

En su aspecto filosófico, el talento lírico de Hölderlin no se mide ni en longitud ni en profundidad: el poeta, nuestro poeta, es un milagro de intensidad. Si lo comparamos con la de Goethe o de Schiller, ambos todo fuerza arrolladora, la figura de Hölderlin resulta mísera en su faz poética; al lado de esas dos figuras, él resulta tan modesto y frágil, como lo fue el Pobrecito de Asís, parangonado con las cumbres gigantes de la Iglesia en la Edad Media: Santo Tomás de Aquino, San Bernardo o San Ignacio de Loyola. Hölderlin, como San Francisco, posee solamente la ternura transparente y angelical, el sentimiento extasiado de la fraternidad. Pero posee también la sublime energía franciscana, la energía de la dulzura y del entusiasmo y el ímpetu extático que eleva por sobre nuestra miserable esfera. Hölderlin como el Pobrecito de Asís, será un artista sin arte, no un artista por fe evangélica en una vida superior, sino por el rasgo heroico de renunciamiento, como el de San Francisco en el mercado de Asís.

Hölderlin está predestinado a la poesía no por una fuerza lateral o por un ingenio literario de tantos, sino por la capacidad de fundir todo su espíritu en el éxtasis, todo su ser

en la exaltación: la fuerza que lo arrebatará al mundo para precipitarlo en el infinito. Su poesía no mana de los nervios o de la sangre, de su linfa interior o de oportunidades personales: brota de un instintivo entusiasmo espasmódico, de su aspiración hacia un mundo inalcanzable.

Para Hölderlin no hay temas especiales que le inspiren con preferencia; él ve con ojos de poeta todo el universo y vive su existencia nada más que poéticamente. La misma tierra le parece una enorme e inmensa poesía épica; todo lo que toma en sus manos para darle forma, se torna en seguida épico, ya sea paisaje, río, ser humano o sentimiento. Siente al Éter con la característica de un padre, como San Francisco sentía su fraternidad solar. La piedra y la fuente son para él como labios que respiran una armonía oculta; lo más prosaico que trueca en palabra melodiosa. se convierte en seguida en algo inherente a ese mundo platónico; se vuelve translúcido y convibra en suave armonía de luz por el vigor de una expresión idiomática que nada tiene de común con la usual, si no es por la forma exterior de los vocablos. Sus palabras, sólo porque él las emplea, brillan con resplandor nuevo, igual a aquél que da a una pradera el rocío: resplandor que carece de aspecto terreno.

Nunca, ni antes ni después de Hölderlin, hubo en Alemania una poesía tan alada, tan liviana, tan parecida al vuelo de un ave; nunca miró nadie el mundo desde tanta altura, como la que desea alcanzar Hölderlin en su ardor entusiasta. Por esta razón, en sus versos todos los seres se nos antojan como contemplados a través del ensueño, misteriosamente

liberados de la fuerza de gravedad, como almas. Nunca -y en eso reside su grandeza y al mismo tiempo su limitación-, aprendió Hölderlin a ver al mundo como es. Lo ha cantado, nada más. No pudo llegar a sabio, se quedó en soñador y fanático. Pero la ignorancia deliberada de la realidad creó en él la magia más elevada, que fue la eterna aspiración a la pureza absoluta, el sumergimiento de la realidad en la luz de otros mundos, el ensueño permanente de la misma, que no tocará nunca con mano torpe para mirarla con puro corazón,

La única fuerza personal de Hölderlin es su ímpetu interior. El poeta no desciende nunca a lo bajo, a lo terrenal, a lo que la vida cotidiana contamina; de un solo salto, como si volara, asciende a un mundo superior, donde está para él la patria. No vive en la realidad: tiene su mundo, un mundo propio, un "más allá" armonioso, y aspira a subir cada vez más.

¡Melodías tendidas allá arriba, en lo infinito, quisiera volver hacia vosotras, eternamente!

Se lanza siempre, como una flecha desde un arco misterioso, hacia las alturas, porque para sentir su propio "yo" le hace falta ascender y hallarse en esferas de sueño exaltado. Un temperamento de esta naturaleza debía estar siempre tenso peligrosamente, y lo estuvo desde un comienzo. Cuando Schiller habla de él, se refiere censurando, sin loas ni admiración, a la violencia impetuosa de Hölderlin, a su falta de firmeza. Sin embargo, los indecibles entusiasmos en que se borra el espacio y el tiempo y que liberan al espíritu para

convertirlo en dios, esas convulsiones fuera del propio "yo" son la base, en la que se funda Hölderlin. Constantemente fluyendo y refluendo, le es imposible ser poeta sin serlo totalmente, con toda el alma. En las horas negras de su vida, cuando no tiene inspiración, Hölderlin es el más miserable, el más esclavo, el más desesperado y sombrío de los seres, en su exaltación en cambio, es el más feliz y el más libre de todos.

Pero, a fuer de sinceros, hay que reconocer que el entusiasmo de nuestro poeta carece de toda sustancia; está lleno solamente de entusiasmo y por lo mismo el poeta no se entusiasma, sino cuando canta el entusiasmo, que para él es sujeto y objeto a un mismo tiempo, y si no tiene formas es por ser suprema plenitud, y si no tiene límites es por venir de lo eterno y volver a lo eterno. Shelley, que tiene un estrecho parentesco espiritual con Hölderlin, une siempre el entusiasmo a lo terrenal, para él se vincula a los ideales de la sociedad, al amor por la libertad o al progreso universal. El entusiasmo de Hölderlin, en cambio, hecho de humo, sube directamente al cielo y se pierde en la oscuridad; reposa sólo en sí mismo y nunca es más que la sensación de una dicha divina sobre la tierra. Para él el placer y su descripción son una misma, una única cosa: para describirlo debe gozarlo y para gozarlo ha de describirlo.

De esta manera Hölderlin representa un estado íntimo que es esencial y únicamente suyo; su poesía es un canto sin interrupción a la fecundidad, una protesta o una queja pasional por la esterilidad, porque "los dioses mueren, si el entusiasmo desfallece". La poesía se funde en el entusiasmo, y

éste se resuelve sólo en poesía, en canto. En el sentido poético de la necesidad universal, la poesía resulta así la liberación individual y humana: ¡Oh, entusiasmo! ¡Rocío del cielo! Eres tú quien traerá de nuevo la primavera de las naciones", afirma afiebrado Hiperión, y Empédocles, su Empédocles no es más que el contraste increíble entre el sentir divino - fecundo y el terreno- ingrátido. El carácter de la inspiración hölderliana aparece claramente en sus líricas trágicas. El fundamento de toda labor productiva es el sentimiento crepuscular, libre de alegrías y dolores, de la meditación íntima y del ensueño contemplativo:

*El que ignora las necesidades, en el mundo
camina con la calma paz de los dioses;
marcha a través de sus propios sentimientos
y el aire no osa molestar su ventura.*

Hölderlin ignora al mundo externo: en sí alimenta y le alimenta la fuerza del entusiasmo.

*Nada le dice el mundo; el entusiasmo brota
por sí mismo, acreciendo por eso la felicidad:
y de pronto en la noche negra del éxtasis fecundo
nace, chispa viviente, el milagro de la idea.*

Por lo tanto la inspiración lírica de Hölderlin nunca surge de un pensamiento. de un hecho o de un acto volitivo, es algo esencial y propio, algo de su entusiasmo, que provoca la energía creadora. No se enciende al contacto de una superficie cualquiera; su fuego brota espontáneo, como un milagro verdadero:

*...sobre nosotros de pronto baja creador
el genio; el alma enmudece y sufre el cuerpo
el choque más hondo, como si le tocara el rayo.*

El rayo divino que se enciende dentro de nosotros, es la inspiración. Nuestro poeta nos describe este estado, por conocerlo tan bien, y en él la llama celeste destruye cualquier recuerdo de la realidad terrenal.

*Nos sentimos entonces como si fuéramos dioses,
en su propio elemento, y la dicha, es un canto de cielo.*

Se borra en ese instante todo dualismo, el cielo abarca todo el sentimiento. Su Hiperión afirma: "Sentirse uno con el todo, es sentirse, es ser dios, es estar en el cielo".

Faetón, símbolo vital de Hölderlin, ha alcanzado las estrellas en su coche de fuego y la armonía sideral resuena en sus oídos. En este éxtasis vive Hölderlin el apogeo de su existencia.

Sin embargo, hasta en estos instantes de dicha, hay una indefinida sensación de derrumbe, de fracaso. No ignora en absoluto que se puede permanecer el momento de un relámpago en ese mundo celestial, ante esa mesa de dioses, donde se escancian el néctar y la ambrosía a los inmortales, y en seguida profetiza su destino:

*Unos instantes apenas vive el mortal
la plenitud de los dioses; su vida luego
no es más que memoria perenne del instante.*

Al cabo del maravilloso viaje en el coche de fuego, como a Faetón, no le resta ya otra cosa que la espantosa caída, la inacabable caída al abismo sin fin.

*Entiendo que a los dioses no les place
nuestra plegaria llena de impacencias.*

Entonces la genialidad brillante y dichosa enseña al poeta el revés de la moneda, el tenebroso rostro del demonio. Libertado de la poesía, Hölderlin precipita pesadamente y se estrella en la existencia vulgar de cada día. Al igual que Faetón, cae no sobre la tierra, sino más abajo aún: sobre el mar oscuro de la tristeza. Goethe, Schiller, todos los demás retornan de la poesía como de una excursión o de un viaje; regresarán tal vez cansados, pero con el alma sana y los sentidos intactos. Hölderlin no: se rompe en la caída, se hiere y queda destrozado, sin poder huir más que rara vez de la realidad. Cuando despierta del sueño del entusiasmo, es como si muriera su alma, y él, hipersensible, ve en el mundo solamente brutalidad y grosería: "Los dioses mueren si el entusiasmo desfallece. Cuando muere Psique, muere también Pan". No vale la pena vivir la vida vulgar: todo es sin sabor y sin alma, fuera de los instantes de entusiasmo.

En esto se entienden las raíces de la tristeza especial de Hölderlin, que por cierto no era tristeza espiritual patológica, sino apenas un contraste de la fuerza de sublime exaltación, innata en su ser. Esa melancolía, a la par que su entusiasmo, no viene de afuera, se nutre de sí misma, por cuanto no cabe exagerar el valor del episodio de *Diotima*. Es únicamente la

reacción después de la exaltación y por la misma razón una virtud infecunda. Al elevarse en el éter, sentíase permeado de infinito, casi formando parte del mismo; en su tristeza estéril se halla terriblemente solo, espantosamente extraño a la vida. Por eso denominaría a esa tristeza *sentimiento de nostalgia*, que despierta en el ángel caído el recuerdo del cielo perdido, añoranza sin límites de una patria invisible.

Hölderlin no intentó alejar de su alma esa tristeza, como lo hicieran Leopardi, Byron y Schopenhauer, convirtiéndola en pesimismo terrenal. Él mismo nos dice: "Soy enemigo de la hostilidad contra lo humano, que llaman misantropía". Su pietismo le veda renegar de una parte del todo, por pequeña y sin importancia que ella parezca. Es que se sabe extraño a la realidad de la vida, ajeno a la vida práctica. No puede hablar a los mortales más que con el canto, o, lo que expresa mejor la idea, su lenguaje, su discurso no pueden ser otros, para ser entendidos. Así la creación poética resulta para él como una necesidad ineludible. La poesía es para él un amable asilo en que puede refugiarse, para huir de este extraño país que es el mundo. Ningún poeta entonó nunca con mayor devoción el *Veni Creator Spiritus*, porque él sabe que todo poder creador viene siempre del cielo, como el vuelo del ángel, y nunca nace de sí propio; cuando no está en éxtasis, pasa por el mundo sin dioses como un ciego. Para él, "cuando muere Psique, muere Pan también" y la vida no es más que un cúmulo de cenizas, sin la llama ardorosa del espíritu que se abre para florecer.

Mas su melancolía es impotente contra lo terreno; su tristeza no tiene voz; candor de auroras, cuando llega el crepúsculo del día, permanece en silencio y se deja llevar por el oleaje, como el cadáver de sí mismo, hasta el fin de su existencia, poeta siempre, aun si no logra dar expresión a sus sensaciones: con las alas rotas, Hölderlin se convierte así en el espectro de la tragedia: en *Scardanelli*.

Waiblinger, el escritor que le conoció bien, y estuvo cerca del poeta en el período en que su alma ya estaba cubierta de tinieblas, lo retrató en una de sus novelas con el nombre de Faetón, el nombre que los griegos dieron al adolescente que subió a un carro de llama, para llegar hasta los dioses. Los dioses dejan que Faetón se acerque; su marcha alada cruza el firmamento dejando un reguero de luz, pero luego precipita cruelmente en la oscuridad. Los dioses castigan a quien quiera acercárseles demasiado; despedazan su cuerpo, oscurecen sus ojos y arrojan al osado a la sima del destino. Y, sin embargo, aman al audaz que se aniquila por aproximarse a la divinidad, y por la misma razón bautizan con su nombre, figura ideal que servirá de ejemplo, a los astros eternos.

EL INGRESO AL MUNDO

*El corazón humano se queda muy
a menudo adormilado, como semilla
envuelta en yermas cortezas; pero
un día, llegará su hora.*

Cuando sale de la escuela, Hölderlin ingresa al mundo como a un territorio hostil: sabe, en su fragilidad, la guerra que le aguarda. Antes de bajar del carruaje de postas, que adelanta chirriando por el camino, ha escrito ya -extraño símbolo- el himno que se titula *El Destino*, dedicado a la madre de los héroes, "la necesidad de brazo de acero". Al partir, el poeta lleva su carga de presentimientos y sabe que habrá de caer.

Al parecer, todo se le ofrece lleno de promesas: el mismo Schiller, personalmente, lo ha apoyado para el cargo de preceptor ante Carlota von Kalb, puesto que se ha rehusado a ser pastor, como quería su madre. En toda Alemania no hay otra casa señorial en que merezcan tanto honor el entusiasmo y la emoción, como ésta de Carlota; no hay otra tampoco

donde su sensibilidad y su timidez hallen mayor comprensión. La misma Carlota, mujer "incomprendida", entendía en alto grado a las almas sentimentales, por haber sido la amante de Johann Paul. Von Kalb también le recibe con extremada cortesía, y el joven le cobra muy pronto sincero afecto.

Por la mañana Hölderlin es libre completamente; puede hacer poesía. Las excursiones, las cabalgatas, los paseos con la familia, le acercan otra vez a la naturaleza, que por algunos años había tenido que olvidar, y durante sus viajes a Jena y Weimar, Carlota, que es mujer de gran inteligencia, trata de presentarlo en los círculos de mayor distinción, y así puede conocer a Goethe. Hölderlin no podía esperar algo mejor, y sus primeras cartas rebosan entusiasmo y, a veces, optimismo; "ahora que no tengo preocupaciones ni pájaros en la cabeza, comienzo a engordar", escribe en broma a la madre. Manifiesta su alegría por la gentileza de sus amigos, que someten a Schiller y hasta publican los primeros trozos de *Hiperión*, aunque se trate solamente de un esbozo. Parecería por un instante que Hölderlin ha hallado su domicilio en el mundo.

Más en su íntimo aparece muy pronto el demonio de la inquietud, el espíritu diabólico de la intranquilidad que se lo lleva como la crecida de un torrente. En sus cartas apunta un dejo de tristeza y leves lamentos por su falta de libertad. Su secreto es evidente: quiere irse, porque no puede vivir sometido a un empleo, pero Hölderlin no percibe al demonio que lleva dentro, que le veda tener relaciones, y no sabe todavía que lo que lo mueve es su encendida voluntad, su ímpetu

íntimo. Por incomprensión cree que todo se debe a su molesta testarudez de muchacho, a su vicio secreto que le resulta indomable. Ahí está la incapacidad existencial de Hölderlin: puede y sabe más que él un niño de nueve años... Y deja el empleo.

Carlota, cuando le ve partir, comprende la razón y, para consolarla escribe a la anciana madre la dura verdad: "Su alma no puede tener contacto, descendiendo, con las miserias y las tareas del mundo, más aún, su alma padece demasiado por estas cosas".

Por sí mismo Hölderlin destruye todas las formas vitales que se le siguen brindando. Falso de toda falsedad es el concepto corriente, de carácter meramente sentimental, expuesto en las biografías del poeta y que afirma que Hölderlin sufrió en todas partes humillaciones y ofensas, y que en Waltershausen, en Francfort, en Suiza se le quiso convertir en lacayo, atormentando así su sentido de la dignidad. Eso no es verdad: por doquiera se intentó favorecerle. Mas su piel era demasiado fina, su sensibilidad excesiva, su alma demasiado dolorida.

Se puede decir de Hölderlin y de otros caracteres parecidos, lo que Stendhal reflejó en el espejo y personificó Enrique Brulard: "Lo que apenas desflora a los demás, me hiere hasta sangrar". Hölderlin ha sufrido ya el encontronazo del mundo, que para él no es más que vulgaridad, dependencia y esclavitud: únicamente en la poesía podrá hallar la felicidad. Fuera del mundo lírico Hölderlin respira apenas, se ahoga; sus manos tantean en el vacío que lo circunda y el aire de la

tierra lo asfixia. Asustado por tanta lucha que se le presenta a cada paso, se pregunta: ¿Por qué no podré estar tranquilo como un niño, si nada me veda que me dedique a mi ingenua diversión y todo lo que me circunda es agradable?"

No sabe aún que es un inadaptado incurable y llama azar y casualidad a lo que es demoníaco: su vocación. Cree que la poesía y la libertad son algo que pueda unirlo al mundo, y se atreve a darse a la vida libre, sin cortapisas, confiando en la obra que ha de cumplir. Saborea la libertad y se dispone a pagar por una vida libre, netamente intelectual, cualquier privación. Durante el invierno pasa días enteros en el lecho, para economizar la calefacción; come una sola vez por día; deja de beber vino o cerveza; renuncia en fin al placer más simple. En Jena nada ve; sólo asiste a algunas conferencias de Fichte, de vez en cuando Schiller le concede algunas horas de agradable compañía. Habita un miserable cuartucho, que no es una habitación. Pero su espíritu pasea con Heperión por la Grecia, y casi podría estimarse feliz, si no estuviera predestinado a la intranquilidad y al paroxismo.

EL ENCUENTRO PELIGROSO

¡ Oh, si nunca hubiera ido a vuestra escuela!

Cuando se decide a vivir libre, la primera cosa que hace Hölderlin es pensar en la parte heroica del vivir, en el ímpetu hacia lo grande. Pero antes de hallar el pensamiento heroico en su alma, quiere conocer a los "grandes espíritus", a los poetas. Quiere ver las cumbres consagradas. No le lleva, pues, a Weimar el azar. No. Allí está Goethe, está Schiller, está Fichte, y en torno, brillantes satélites, Wieland, Herder, Johann Paul, los Schegel, todo el zodíaco espiritual de Alemania.

Su alma lírica que aborrece lo que no es poesía, quiere vivir en ese elevado ambiente y respirar ese aire espiritual. Cree que allí estará el néctar divino, el espíritu de la antigüedad, para ensayar sus fuerzas en esa ágora, en ese foro de luchas poéticas. Antes, el joven poeta quiere prepararse a la lid, porque, en su faz intelectual, no se halla digno aún de sentarse, por sus ideas y su cultura, al lado de Goethe, espíritu que abarca el universo, al lado de Schiller, alma de colo-

so, que se vuelca en abstracciones sublimes. Por esta razón comete el eterno error de todos los alumnos, que quieren formarse en un modo sistemático; desea cultivarse y comienza a estudiar filosofía.

Como Kleist, hace violencia a su temperamento que es espontaneidad plena, intenta anatomizar el cielo que es su felicidad y trata de someter sus ensueños de poeta a las doctrinas de los filósofos. A mi entender, nadie ni nunca se ha dicho crudamente el enorme daño que ha sido para todos los poetas alemanes y no sólo para Hölderlin, encontrarse con Kant y su *Metafísica*.

Los historiadores literarios podrán creer digno de aplauso que los líricos de esa época trajeran a su núcleo poético la ideología kantiana, sin embargo los espíritus libres deben admitir el perjuicio incalculable producido por la invasión dogmática en el campo de la poesía. Creo firmemente que la influencia de Kant redujo enormemente la creación poética de la época clásica, porque esa creación sufrió demasiado la maestría de construcción sensual, la euforia lírica, el vuelo libre de la fantasía, por someterla a un criticismo estético. Tornó estériles las cualidades puramente poéticas de quienes abrazaron sus teorías. No podía ser de otra manera: no puede fecundar la fauna y la flora de la imaginación un ser puramente cerebral, fríamente razonador. Este hombre que no conoció mujer, que no salió de su provincia, que en su regularidad se asemejaba a un delicado mecanismo inflexible de reloj y se aferró así a su existencia por ocho, diez, doce lustros: ese hombre sin espontaneidad, sometido a un método

rígido, porque su genialidad no era más que fanatismo constructivo, no podía nunca ser útil a un poeta, que vive únicamente por sus sentidos, se eleva por su inspiración y se deja arrastrar a la inconsciencia por la pasión.

Kant, con su influencia deletérea, alejó a los clásicos de su espléndida pasión, la más lírica, que tenía todo el vigor y el color del Renacimiento y los desvió lenta e insensiblemente hacia un nuevo humanismo: a la poesía de y para los eruditos. Nadie puede negar que para la poesía alemana ha sido una pérdida irreparable y enorme, que Schiller, el colosal forjador de figuras poéticas, se atormentara en dividir a la poesía en dos familias o especies: la ingenua y la sentimental, y que Goethe disertara con los Schlegel sobre clásicos y románticos.

La excesiva luz filosófica ciega a los poetas, sin que se den cuenta, porque es luz inalterable; justamente al llegar Hölderlin a Weimar, Schiller ya no posee esa embriagadora inspiración primigenia y Goethe -cuya salud reaccionó siempre contra la metafísica metódica- se dedica con ahínco a la ciencia. Las cartas cambiadas entre Schiller y Goethe nos muestran a las claras en qué campo de acción hervían sus ideas de ese período; esa correspondencia es un documento magnífico, contienen una maravillosa idea del universo, pero nadan en el racionalismo: son el epistolario de dos filósofos, de dos profesores de estética, pero no una confesión de poetas.

Cuando Hölderlin llega al círculo de Weimar, la poesía ha sido desplazada de su centro por la constelación kantiana

y ha sido dejada a la periferia. Se ha iniciado la época del humanismo clásico. Por fatal contraste con Italia, los espíritus más grandes de la Alemania de entonces, no han buscado refugio, como Dante, Petrarca y Boccaccio, en la poesía, para escapar del frío ambiente de lo erudito; a la inversa, Schiller y Goethe han abandonado el divino mundo de la creación, para retirarse en la frigidez de la estética o de la ciencia. Y esos años divinos nunca volverán.

La juventud, que ha tomado a las dos grandes figuras como prototipos, padece la mortal demencia de la formación filosófica. Novalis, alma seráficamente abstracta, y Kleist, ímpetu pleno, a pesar que su temperamento rechaza al espíritu positivo de Kant y de su escuela, se dejan llevar a la deriva, sin rumbo, hacia el elemento hostil. El mismo Hölderlin, inspiración pura, que aborrece el método, indomable, raro y rebelde por deliberación, violenta su carácter y se liga al análisis filosófico, sintiéndose constreñido a usar la jerga estético-filosófica que predomina. Toda su correspondencia de los años de Jena está saturada de insípidas explicaciones de ideas y de intentos para filosofar, elementos completamente opuestos al enorme deseo que le roía. Hölderlin es justamente un espíritu ilógico, no intelectual; sus ideas, enormes como relámpagos geniales, no pueden articularse; resisten a cualquier combinación, a cualquier método. Define y señala muy bien sus límites, lo que él afirma del espíritu de creación:

Reconozco sólo lo que florece natural: no reconozco lo que surge de la meditación.

Un alma así puede manifestar solamente la voluntad de llegar, pero no puede trazar métodos o concepciones. Las ideas de Hölderlin son meteoros -piedras del cielo y no de la tierra- y no pueden ser pulidas y colocadas regularmente como para construir una pared, es decir, un sistema, porque un sistema no es otra cosa que un muro. Esos aerolitos quedan como han caído, no necesitan ser pulidas, no necesitan ser modificadas. Goethe dijo una vez algo acerca de Byron, que mejor, mil veces cuadra a Hölderlin: "Cuando razona es un niño; cuando es poeta, es grande, y sólo entonces." Desgraciadamente, ese niño ocupa un banco en la escuela de Fichte y Kant y se ahoga, con desesperación, en las teorías que le exponen; un día el mismo Schiller le advierte: "Siempre que pueda, huya usted de la filosofía; es muy ingrata. Prefiera quedar en las cercanías del mundo sensible: no tendrá peligro de perder el entusiasmo".

Pasará mucho tiempo, antes de que Hölderlin reconozca el peligro que corre en el laberinto de la lógica. Una merma en su creación, como el mejor barómetro, le alarma un día y le dice que a pesar de ser todo alas, ha caído en un círculo que lo asfixia. Y al darse cuenta, rechaza todo sistema filosófico: "Por algún tiempo no entendí por qué el estudio filosófico, fuente de tantas satisfacciones, me causaba nerviosidad, inquietud y hasta sufrimiento, a pesar de la calma que ese estudio requiere, y aumentaba todavía mi desasosiego, a medida que me concentraba más en él. Ahora comprendo que esto ocurría, porque me alejaba de mi ser, de mi temperamento." Es la primera vez que descubre el poder de su mi-

sión poética, tan celosa que no le deja tomar parte en la vida material. Su carácter exige que se cierna entre dos mundos: el superior y el inferior; no hallaría el reposo ni en la abstracción ni en la realidad.

La filosofía engaña de esta manera a su esforzado alumno: en su alma toda duda, inspira otras dudas aún y no acrecienta de ningún modo la seguridad, la certidumbre, que anhelara. Mas la segunda decepción, más llena de peligro, le viene de los poetas. A la distancia, le parecían mensajeros ultraterrenales, ministros de la fe que elevaran su alma a Dios. Lo parecía también que su propio entusiasmo aumentaría al tomar contacto con ellos, con Goethe y, sobre todo, con Schiller, cuyas obras leyó durante noches enteras en el Seminario de Tubinga, y cuyo *Don Carlos* fue para él como "la nube fantasmagórica de su juventud". Le parecía y lo esperaba, que ellos ofrecerían a sus dudas el impulso hacia el infinito, el ardor nobilísimo, que transfiguran la vida.

En esto reside o comienza el eterno error de la segunda y tercera generación, que quiere seguir a los maestros, olvidando que el tiempo se desliza sobre las obras perfectas como sobre el mármol de las estatuas, sin dañarlas, lo que no ocurre con los hombres, aún si son poetas; las obras siguen siendo lo que son: los hombres envejecen. Schiller es ya consejero nacional, Goethe consejero privado, Herder consejero municipal, Fichte profesor universitario. Ya no tienen interés en la creación poética; lo concentran exclusivamente en los problemas poéticos y la diferencia es evidente. Todos están ligados a su obra, han echado anclas en la vida y nada existe

para un hombre tan ajeno e inolvidable, como la propia juventud: el malentendido está fatalmente ligado a la edad.

Hölderlin esperaba de ellos el impulso entusiasta, y ellos le predicaron la moderación; ansiaba encenderse de llama a su lado, y ellos apenas le iluminan de pálida luz; a su lado confiaba en una vida libre y espiritual, y ellos tratan por todos los medios de obtenerle un buen empleo burgués. En ellos trataba de hallar bríos para la terrible lucha que el destino debía depararle, y ellos, con toda buena intención, le sugieren una paz honrosa. Iba a inflamarse y ellos quieren apagar su fuego. A pesar de las afinidades espirituales, a pesar de las simpatías, el ardor de la sangre de Hölderlin, enfrentado a la sangre entibiada de ellos, origina la incomprensión, el malentendido.

El primer encuentro con Goethe resulta ya simbólico. Hölderlin visita a Schiller y en casa de éste se encuentra con un anciano señor, que le hace pocas preguntas heladas, a las que él contesta con indiferencia; esa misma noche, con verdadera congoja, se entera de que ha estado con Goethe. Espiritualmente no lo reconocerá nunca más, como tampoco Goethe nunca reconoció a Hölderlin durante casi cuarenta años. Como compensación, Hölderlin experimenta la atracción de Schiller, como Kleist la de Goethe; los dos se sienten atraídos solamente hacia uno de esos astros e, injustos como todos los jóvenes, olvidan enteramente al otro.

Goethe no comprende mínimamente a Hölderlin, al decir que "sus versos son un esfuerzo placentero, que se diluye en la satisfacción de la obra" y no alcanza a ver la pasión

insatisfecha de Hölderlin, al alabarle por "su discreta intimidad, sus atractivos y su mesura", y al recomendarle sobre todo las pequeñas poesías, olvidando que Hölderlin es el verdadero creador del himno en la poesía de Alemania. El sentido especial de Goethe, con que siempre descubrió al demonio íntimamente oculto, en este caso falló lamentablemente y es por esta razón que no se alarma, como sabía hacerlo al sospechar lo demoníaco; en sus relaciones con nuestro poeta no lo hizo y por eso demuestra para con él una ingenuidad entre amable e indiferente: mira a Hölderlin con ojos superficiales, sin esforzarse nunca hacia lo hondo. Esto hirió enormemente a Hölderlin, de tal manera que cuando se hundió en la tenebrosa demencia, se revolvía airado si algún visitante le nombraba a Goethe, porque entre las nieblas de su desvarío, cosa extraña y curiosa, siempre recordaba las simpatías o las antipatías del pasado.

Como todos los poetas de su época, Hölderlin también sufrió la obligada desilusión, el amargo desengaño que hizo decir a Grillparzer, el poeta hermético y frío, con meridiana claridad: "Goethe se dio a la ciencia, y en su gran quietismo pide mesura, inercia, pasividad, mientras que dentro de mí se queman en mil centellas todas las teas de la fantasía". El mismo Goethe, el más sabio, no lo fue bastante para comprender en su ancianidad que juventud no es más que otro nombre de la exaltación.

Entre Hölderlin, pues, y Goethe las relaciones no fueron más que un hilillo muy delgado, si el primero, con su acostumbrada modestia, hubiese seguido los consejos del segun-

do, y hubiera reducido su periferia, reduciéndose a ser un idílico o un bucólico, su propia misión hubiera estado en grave peligro de zozobrar; la resistencia con que se opuso a Goethe, fue así. en el sentido mejor, expresión del instinto de conservación.

En cambio las relaciones con Schiller resultaron trágicas, trágicas y tempestuosas (para Hölderlin), porque tuvo que enfrentarse deliberadamente con el hombre que amaba, que le había formado, como maestro, espiritualmente. El fundamento de su concepto del universo es el culto que profesó por Schiller; y cuando éste, suave, reservado, tibio e inquieto, provoca en el alma sensitiva un verdadero sismo, es el universo de Hölderlin el que tambalea y amenaza precipitar; la incomprensión de Schiller y Hölderlin es algo ético, una defensa afectuosa y dolorosa, una desacuerdo comparable únicamente al que hubo entre Wagner y Nietzsche. También aquí es el alumno el que defiende su pureza de ideales contra su propio maestro y prefiere ser fiel a sí mismo a ser fiel al proselitismo. Por lo demás. Hölderlin se conservó más fiel a Schiller, que el mismo Schiller para consigo.

En realidad, Schiller en esa época domina todavía sus cualidades poéticas; infunde aún a sus palabras el énfasis que penetra hasta lo más íntimo del alma alemana. Schiller, sin embargo, ha visto antes que Goethe, cómo se iba helando su alma; asmático, avejentado, se pasa la vida sin salir de su cuarto, hundido en un sillón de enfermo. No se ha desvanecido, es verdad, su entusiasmo lírico, pero se ha convertido en entusiasmo intelectual, en teoría: el poder creador, rebelde

y efervescente del poeta que dio al mundo su *In tyrannos* ha cuajado en una *Metódica del idealismo*; su espíritu de hoguera se ha vuelto apenas una lengua de fuego; su fe se ha trocado en optimismo, perfectamente adaptable a los propósitos burgueses: una forma de liberalismo. No vive ya más emociones frías, intelectuales, que nada tienen de *integral*, como quiere Hölderlin, que no comprenden todo el ser, toda la vida. Debió ser una hora extraña aquella en que Hölderlin se encontró con Schiller, porque el primero era un hijo espiritual del segundo, no por cierto en la forma del verso o en su orientación, sino en toda su ideología, en toda la fe que ponía Schiller en la elevación humana.

Hölderlin está elaborado de su misma sustancia, es hijo suyo como los héroes de sus obras, como Poa y Max Píccolomini: no puede dejar de ver en Hölderlin un reflejo de su "yo", su verbo hecho carne viva. Hölderlin es justamente todo lo que Schiller exigía a la juventud: pureza, exaltación, entusiasmo; es el postulado schilleriano convertido en hombre, idealismo trocado en premisa de vida. Y Hölderlin vierte realmente ese postulado, cuando Schiller exige apenas el idealismo dogmático-retórico. Hölderlin cree en los dioses helenos, que para Schiller no son otra cosa que alegorías decorativas; vive con unción religiosa y poética únicamente para la vocación de poeta, que Schiller concebía sólo como problema ideal. Y de repente, éste comprueba que en Hölderlin están encarnadas todas sus teorías idealistas. Es fácil comprender el espanto de Schiller al ver su postulado hecho vida, hecho hombre, lo reconoce de inmediato: "Hallé en sus

versos mi propia esencia", escribe a Goethe: "y no es la primera vez que este poeta me recuerda a mí mismo". Por eso se dobla respetuoso ante el joven todo fuego y, sin embargo, humilde, y lo hace como si estuviera ante su propia figura juvenil, tan alejada ahora en el pasado.

Ese ardor volcánico, esa exaltación, sin embargo, que trata siempre de suscitar en su obra, resultan para Schiller, ya maduro, como un gravísimo peligro para la existencia normal; humanamente, no puede aplaudir Hölderlin lo que siempre exigió en el orden poético: efervescencia que juega la vida a una sola carta. Trágicamente apartará de sí a su misma creación, ese idealismo entusiasta, inadecuado a la vida humana. Por vez primera se enfrenta Schiller con la peligrosa contradicción que hay en dividir la vida íntima entre la poesía heroica y el cómodo vivir burgués.

Mientras coloca coronas de laurel a sus alumnos poéticos, Posa, Max, Moor, y los envía a morir, porque son demasiado, grandes para la vida en la tierra, se detiene perplejo ante esta otra creación suya, ante Hölderlin: comprende demasiado que el idealismo sembrado por él como semilla de fuego en la juventud de Alemania, cabe solamente en el mundo ideal, en el drama y que, allí en Jena y en Weimar, entregarse incondicionalmente a la poesía, doblegar íntimamente la voluntad al servicio demoníaco, equivale necesariamente a la perdición de toda una juventud. "Posee un subjetivismo peligroso; se halla en grave estado, porque caracteres tales no se pueden guiar más que con enorme dificultad". Y considera entonces a Hölderlin como un fenómeno ambi-

guo, apodándole "iluminado", con el mismo significado que daba Goethe a sus palabras llamándolo "patológico" a Kleist.

Intuitivamente ambos reconocen al demonio interior, la tensión íntima, ardorosa y explosiva. En la poesía, Schiller alaba a esos jóvenes con un lirismo exaltado que nace de lo más profundo de su sentir: en la realidad vivida, bondadosamente, intenta solamente moderar y apagar a Hölderlin. Se interesa por su vida personal, privada; trata de colocar sus poemas en una casa editora; se hace paternal para con el joven aedo. Con dulce presión se esfuerza por limitar sus entusiasmos, su peligrosa tensión interna, sin calcular que esa leve presión es suficientemente fuerte, a pesar de su suavidad. como para hacer añicos aquella alma suprasensitiva. Paulatinamente se complican así las relaciones entre ambos. Schiller, con ojos que conocen el destino, ve pendiente sobre la cabeza de Hölderlin el hacha destructora; Hölderlin se siente una vez más incomprendido, y justamente por el solo hombre a quien se entregara por entero, con el alma, y se sometiera fatalmente, en abandono total.

Hölderlin había confiado recibir de Schiller un impulso nuevo, un nuevo robustecimiento. Dice Hiperión: Una sola palabra buena, de labios de un hombre honesto, es como agua espiritual, que mana de las entrañas del monte y nos da el vigor misterioso del cosmos. Por desgracia, tanto Schiller como Goethe le dan esa agua gota a gota, tímidamente; nunca le inundan de entusiasmo ni le encienden el corazón. La vecindad de Schiller concluye por resultar para Hölderlin una real tortura: "Siempre quise verle, pero cuando le vi, me tocó

comprender que yo nada podía significar para usted", así le escribe en un adiós dolorido, hasta manifestar claramente su desinteligencia: "Por ello ha de permitirme usted que le diga sinceramente: muy a menudo lucho en secreto contra su genio, para poder libertar mi vida de su influencia de usted".

Ha visto por lo tanto que no puede entregar su íntima esencia a quien critica sus versos, apaga su exaltación y parece tener más agrado en la mezquindad y en la tibieza, que en la tensión y en el entusiasmo. Orgulloso en su humildad, concluye por esconder a Schiller sus creaciones más substanciosas, más firmes, y le somete lo más teatral y epigramático de su obra. Hölderlin no sabe defenderse: apenas le es consentido inclinarse u ocultarse; no tiene otra postura. Sigue estando siempre de rodillas ante sus dioses juveniles; nunca pierde la veneración y el agradecimiento para con aquellos que constituyeron la "nube fantasmagórica de su juventud" y le revelaron el secreto del lirismo. Ahora Schiller le dirige de cuando en cuando una palabra gentil y Goethe pasa a su lado sin verle, indiferente y ajeno; mas los dos le dejan arrodillado, hasta que se quiebre la columna dorsal.

Por eso el encuentro con esos dos grandes fue para Hölderlin una cosa fatal y peligrosa; ha perdido ese año de libertad absoluta que pasó en Weimar y en el cual creía poder terminar sus obras. De nada le ha valido la filosofía, miserable hospicio para poetas desdichados; de nada le han servido tampoco los poetas. Su *Hiperión* ha quedado un torso mutilado, el drama está sin terminar y sus recursos, a pesar de la más severa economía, se han agotado. Ha perdido, al parecer,

la primera batalla para alcanzar un vivir de mera poesía. Y vuelve a ser una carga para la madre: cada bocado de su pan está saturado de reproches disimulados. Sin embargo, ha vencido a su peor adversario; no ha dejado destruir la integridad de su entusiasmo; no se ha dejado refrenar ni ablandar por los que hablaban de sus intereses. Su genialidad se ha afianzado más hondamente en elemento y su demonio ha sabido impedir que se acomodara a las cosas sensatas que le aconsejaban. Por esta razón contesta con un violento exabrupto a los intentos de Schiller y de Goethe, que quieren llevarlo a la poesía idílica, bucólica. En *Euforión* Goethe había dicho al bardo:

*Camina suavemente, y muy suavemente;
no seas osado, para evitar ruina y perdición.
Si amas a tus padres, frena tus impulsos
que por sobrehumanos, son exceso violento.
Confórmate embelleciendo en silencio tu campo.*

Y lleno de pasión Hölderlin le contesta:

*¿Qué puedo domar, si el alma se consume
al verse prisionera? ¿Por qué vosotros,
almas relajadas, de mi propio elemento
que es llama, arrancarme queréis y yo no puedo
vivir, sino en la brega combatiendo?*

El elemento de llama, el entusiasmo en que vive espiritualmente Hölderlin, como una salamandra, pudo ser salvado del helado abrazo de los clásicos; ebrio de su sino, el

poeta que no puede vivir sino en la brega, combatiendo, se
lanza de nuevo a la lucha, a la vida y

en esa fragua entonces se forja su pureza.

Lo que debía quebrarle, temple mejor su espíritu y lo
que temple su espíritu, concluye por quebrarle...

DIOTIMA

El destino, a pesar de todo, arrastra a los débiles.

Madame de Sta l dejó escrito en su diario: "Francfort es una ciudad muy hermosa; allí se come perfectamente bien y todo el mundo habla francés y se llama Gontard."

Y en una familia de apellido Gontard el poeta fracasado entra como preceptor de un niño de ocho años. Su espíritu impresionista no ve al comienzo, como en Waltershausen, más que "buena gente, como hay poca" y se halla a su gusto, aun cuando ha perdido ya mucha de su energía impulsiva. Escribe melancólicamente a Neuffer: "Por lo demás soy como una planta floreciente, que ha caído a la calle, quebrado el tiesto que la contenía; se han perdido los brotes más tiernos, las raíces están mutiladas y sólo pueden salvarse de perecer, ahora que ha sido plantada nuevamente, a fuerza de muchos cuidados".

Hölderlin comprende exactamente su fragilidad, que no puede respirar más que un ambiente de idealismo y poesía, en una Hélade de fantasía. En realidad, en ninguna parte, ni

en Waltershausen, ni en Francfort, ni en Hauptwyl, hubo de soportar una vida muy dura: pero todos esos lugares, por ser reales y determinados, a sus ojos son trágicos. Ya Keats, su hermano espiritual, dijo una vez: "El mundo es demasiado brutal para mí". Almas de tal ternura no podían soportar más que una vida lírica.

Por eso el sentir lírico de Hölderlin se dirige hacia la sola persona que en ese ambiente puede considerarse como un sueño, como un ángel del "más allá". Esa persona es la madre de su alumno, Susana Gontard, su Diotima. Un busto que se ha conservado hasta hoy, resplandece en sus facciones toda la pureza helénica y en este aspecto la ve Hölderlin desde el primer instante. "¿No es cierto? Es una figura griega", murmura al oído de su amigo Hegel, que le visitara en Francfort. "Parece pertenecer a otro mundo, que nada tiene de terrenal". Y ella, caída entre los hombres como él busca su propio elemento, dolorosamente:

*Sufres y callas en la incomprensión;
alma noble, miras el mundo y callas,
porque en vano buscas a los tuyos
en plena luz solar: esas almas tiernas
y grandes en ninguna parte están.*

El eterno soñador que es Hölderlin ve en la esposa del que le da el sustento, solamente a una hermana, a una mujer exilada de la esfera íntima que él también sueña, y en este hondo sentimiento de afinidad no llega a fundirse ninguna idea sensual. Cualquier pensamiento suyo vuela siempre ha-

cia arriba, hacia lo espiritual. Por vez primera en toda su vida, ha hallado en el mundo una figura del ideal presentido y, con rara concordancia con los versos que Goethe dirigiera a Carlota de Stein:

*Tú fuiste hermana mía o esposa quizás,
en los tiempos que ya fueron vividos,*

él mismo saluda a Diotima, como si la hubiese aguardado largos años o como si hubiera sido una hermana en alguna vida anterior:

*Diotima, noble espíritu, hermana mía,
pariente mía divina, ya te había conocido
en un mundo pasado, antes de tenderte la mano.*

Es la primera vez que en este mundo estragado y fragmentario alcanza a ver en la ebriedad de la exaltación una criatura que es "todo y uno". Cortesía y nobleza, calma y viveza, alma y corazón, y belleza además: eso es la privilegiada mujer. Y es también la primera vez que en una carta de Hölderlin aparece la palabra *felicidad* como un eco de música triunfal. "Aun soy feliz como en el primer instante; ella representa para mí una risueña amistad sagrada y eterna, porque es un alma desterrada sobre esta tierra de miseria, desorden y vacío. Mi sentimiento de la belleza no se equivoca y no me engaña: se orienta ya para toda la vida hacia ese rostro de *madonna*. Mi intelecto se afina a su lado y mi alma perturbada se aquieta y descansa junto a ella, en una paz apacible".

Susana ejerce sobre Hölderlin una influencia enorme, porque logra infundirle serenidad: un ser todo éxtasis como

él, no necesita aprender de una mujer la esencia de la llama y la felicidad, para ese corazón volcánico, es la eficacia saludable del reposo; ésa es la influencia de Diotima sobre él la moderación. Lo que no había podido Schiller, lo que no había podido ni la misma madre, lo puede esa mujer que con armónica dulzura sabe domar su espíritu inquieto. En las páginas de *Hiperión* se adivina su mano y su ternura maternales. Se observa cómo ella intenta volver a ganar la vida de ese joven casi perdido, porque, como escribe Hölderlin, "con sus consejos, con sus afectuosas advertencias ella intenta siempre hacerme hombre normal y aun alegre, y me enrostra suavemente el desorden de mi cabellera, el descuido de mis ropas y mis uñas consumidas".

Le cuida con ternura como si fuera un niño impaciente, mientras sería él quien debería velar por los hijos de ella, y en esta agradable y calma atmósfera Hölderlin se siente feliz. "Tú sabes muy bien -escribe a un amigo íntimo- como era yo, como vivía sin fe. Mi alma estaba cerrada para todo, lo que me hacía miserable. ¿Podría ser yo tan dichoso y alegre como un pájaro, si no hubiera conocido a este ser único?" El mundo se le aparece más puro y santo, porque ahora su espantosa soledad se ha trocado en armonía:

*Mi corazón está lleno de la vida más bella
¿Desde que amo, no hay en él una santidad ?*

El cerebro de nuestro poeta quedó libre por breve temporada de su eterna misantropía.

Por algún tiempo el hado ya no me oprime.

Por una vez, por esta sola vez, en fugaces momentos, su existencia alcanza el equilibrio rítmico y armonioso de la poesía. Por desgracia, el demonio terrible vigila siempre en su interior:

*...La flor divina y tierna de la serenidad
no floreció largo tiempo.*

Hölderlin pertenece al número de aquellos que no pueden descansar mucho tiempo en el mismo sitio. Hasta el amor "sólo le apacigua, para tornarlo luego más salvaje", como afirma Diotima de Hiperión, hermano espiritual de Hölderlin. El mismo, excitado por los presentimientos, no ignora la desdicha que lleva dentro y sabe demasiado que no han de poder estar mucho tiempo juntos, "como dos cisnes enamorados". La confesión de su trágico secreto, que le hunde en negra nube, está expresada en su *Perdón*:

*Mi criatura sagrada, demasiado perturbé
tu divina paz de oro y de mí aprendiste
demasiados dolores de esta existencia.*

Es entonces cuando comienza a percibir "el vértigo maravilloso de la cima", la misteriosa atracción del abismo; y poco a poco el poeta cae sin sentirlo en la fiebre pesimista. El mundo diario que le circunda se enturbia de sombras y cual relámpago entre el tropel de nubes, surge en una de sus cartas esta frase: "Estoy quebrado de amor y de odio".

Su sensibilidad irritada sufre disgusto por la vulgar riqueza de la casa, porque influye fuertemente en los que viven en ella, "como el vino nuevo en los hombres del campo". En

cualquier parte ve ofensas, y, como siempre le sucede, al final acaba por explotar violentamente. Es un misterio lo que pasara aquél día; tal vez el esposo sintió la mordedura de los celos y se tornó brutal, observando la inclinación de su mujer para con el poeta; nada sabemos. De cualquier manera, Hölderlin cae herido en el alma y el alma le queda quebrantada. Sus estrofas, desde ese momento, manan en sufrimiento, como gotas de sangre, de sus labios apretados.

*Si muero en la ignominia, si no se venga
mi alma de tamaña insolencia, si me hundo
en un foso de vileza por los enemigos del numen,
olúdame tú también y ni recuerdes el sonido
de mi nombre, oh corazón piadoso.*

Mas Hölderlin no se defiende, no se revuelve como un hombre contra quien le ataca: se deja arrojar de la casa, como un ladrón sorprendido, y renuncia a ver otra vez a su amada, con excepción de contados encuentros combinados secretamente y para los cuales viene desde Hamburgo. La postura de Hölderlin en esta oportunidad decisiva resulta floja y pueril, casi femenina. Envía cartas encendidas de arrebatos a la amiga perdida; la convierte en la novia sublime de Hiperión y vuelca sobre ella las más desenfrenadas hipérboles de su cariño, sin hacer nada, sin embargo, para reconquistarla, a pesar de que ella está allí, a su lado, casi. No osa arrancar a la mujer que ama, como lo hicieron Schelling y Schelegel, del tálamo odiado del otro, helado y frío, sonriendo al peligro y a la

maledicencia, para llevarla al centro llameante de su existencia.

Desarmado siempre, nunca lucha con el destino; se dobla y cede siempre a la fuerza superior, vencido resignadamente por la vida, más fuerte que él. "El mundo es demasiado brutal, para mí". Podría muy bien considerarse cobardía a tamaña suposición, si no viéramos detrás de ella un orgullo desmedido y una gran energía silenciosa. Este poeta tan débil siente en sí algo indestructible, algo que permanece eternamente incólume a los embates de la vida. "La libertad es algo muy profundo, para el que sabe su sentido. Me han herido, me han herido brutalmente, como nadie fue herido nunca; no tengo esperanzas, no tengo meta ni honra; pero en mí siento un algo fuerte e invencible, que me estremece al agitarse en mi pecho, llenándome de exaltación" En estas líneas está entero el valor de Hölderlin en su derrumbe de neurasténico en su frágil cuerpo caduco, se esconde un invencible aplomo, la invulnerabilidad divina.

Así permanece invicto frente a las acometidas del mundo y los hechos pasan apenas como nubes rosadas o negras sobre el espejo de su alma, serena siempre. Nada de lo que le sucede, puede afectar su espíritu; hasta Susana Gontard le llegó como un sueño, como madonna griega, y como sueño se desvaneció en seguida, dejándole solamente una tristeza llena de memorias. Hasta un niño sabe quejarse más virilmente y defenderse mejor, si se le quita un juguete, que Hölderlin, cuando se le quita la amada. Su adiós es flojo, resignado: casi parece carecer de nervio y de dolor:

Voy a partir. Un día tal vez yo vuelva
a verte, Diotima; se habrá esfumado entonces
todo deseo y calmos nos miraremos, ajenos
uno a la otra, como los que son dichosos.

Para él falta en este mundo hasta lo más querido. Carece de energía de vida, como los noctámbulos y los iluminados, extraños a la realidad. Nada influye en su intimidad lo que gana o lo que pierde; así se funden en él la extremada sensibilidad y su genial invulnerabilidad absoluta. Quien todo lo da por perdido, ya nada puede perder, y el dolor purifica su alma y acrecienta su poder creador: "Cuanto más padece un ser humano, tanto más honda se arraiga su fuerza" Ahora que su alma está lastimada y rota, desplegará la suprema energía de su valor lírico, abandonando todas las armas de defensa, para seguir orgulloso y osado hacia su destino:

*Todos los hombres son hermanos tuyos
y la Parca misma acudirá en tu ayuda.
Marcha tranquilo a través de tu vida,
no temas nada y bendice todo lo que pase.*

Nada puede contra Hölderlin lo que nace de la miseria y de la injusticia de los hombres. Su genio recoge el destino que le han fijado los dioses y él lo despliega orgulloso y solemne, en su resonante corazón.

EL RUISEÑOR QUE CANTA EN LA TINIEBLA

*La oleada del corazón no se coronaría de
hermosa efervescencia, ni se convertiría
toda en espíritu, si el escollo insensible
del hada no interceptara su paso.*

Únicamente en estos momentos oscuros de tragedia, dicho en su solitaria canción, pudo escribir Hölderlin estas palabras elevadas, toda energía y belleza:

"No había conocido como una verdad, esa antigua e infalible voz de la fatalidad, que nos asegura que una dicha nueva se abre en nuestros corazones, cuando soportamos la tortura del dolor; que nos dice también que sólo en el abismo del dolor surge y retumba divinamente la canción vital del universo, como se oye en la tiniebla el canto del ruiseñor".

En este instante la tristeza de Hölderlin, constituida por presentimientos de infancia, se trueca en dolor trágico y la alegría surge como un himno enérgico. Han caído las estrellas de su existencia: Schiller y Diotima. Solo, completamente solo ahora, en la tiniebla, eleva su canción de ruiseñor, can-

ción eterna, hasta que dure la lengua alemana. Todo lo que creará ahora Hölderlin, templado como acero por el dolor, todo lo que creará desde el apogeo que junta el éxtasis y la caída, tiene ya la unción del genio; su obra es obra acabada ya. Se ha roto la corteza, la envoltura, que escondía su verdadera esencia: ya corre libre la real armonía del canto incomparable de su destino. Es entonces cuando nace la magnífica trilogía de su vida, el triple acorde de la poesía de Hölderlin, la novela de Hiperión y la tragedia de Empédocles, las tres distintas facetas de su culminación y de su caída. Se hunde su existencia terrena, pero Hölderlin encuentra la armonía más alta entre las armonías espirituales.

El que camina sobre su propio sufrimiento, afirma Hölderlin, marcha hacia las alturas. El ha dado su paso decisivo: está por sobre su desdicha, hasta por sobre su propia existencia. No busca ya la sensibilidad vital, vive consciente su trágico sino. Igual que Empédocles en la boca del Etna, con las voces de los hombres abajo, las melodías eternas arriba y un abismo de fuego delante, así está en su espléndido aislamiento el poeta también. Se han borrado como nubecillas sus ideales precedentes; aun la figura de Diotima se entrevé apagada; se elevan ahora poderosas visiones de profeta, resonantes himnos de anunciación.

Desligado del tiempo y de la realidad social, Hölderlin ha renunciado a todo lo que es comodidad o felicidad; la seguridad de vecina caída le eleva por sobre los cuidados de la vida. Una sola preocupación muy leve, le conmueve todavía: no precipitar demasiado pronto, no hundirse antes de

haber cantado sus himnos de loa a Apolo, sus himnos de victoria sobre su mismo espíritu.

Se postra así ante el ara invisible y solicita la muerte del héroe, la muerte envuelta en canciones:

*Dadme mi verano, dioses inmortales.
Dadme otoño también para que el canto
madure en mí, y pueda desfallecer mi alma,
satisfecha de un juego tan dulce.
El alma que viviendo no tuvo el divino placer,
no descansa tampoco en el Orco inferior.
Si cumplo la santa tarea de mi corazón,
que es la poesía, bendeciré mi llegada
al imperio de la sombra. Iré contento
aun sin lira, por haber vivido como dios.
Esto solo ha de bastar a mi anhelo.*

Por desgracia, las Parcas, las Parcas silenciosas, tienen hebras de hilo muy cortas y ya las tijeras resplandecen en la mano de Atropos.

Sin embargo, este corto lapso contiene algo infinito: *Hiperión*, *Empédocles* y las *Poesías* se han salvado y este triple canto genial llegará hasta nosotros. El poeta desaparecerá solitario. Los dioses no le conceden acabar su obra perfecta. Es a él a quien dejan acabado.

HIPERIÓN

¿Conoces lo que lloras? No por algo que bayas perdido en tal o cual año, no puede decirse con exactitud cuándo estaba aquí todavía, ni cuándo se fue; sólo se puede decir: que aquí estaba, que aun está aquí, que está en ti. Tú marchas en pos de un tiempo mejor y de un mundo más bello.

Hiperión no es otra cosa que el ensueño juvenil de Hölderlin, el mundo del "más allá", la invisible morada de los dioses, el ensueño que él custodió tan fogosamente y del que nunca pudo despertar a la realidad de la vida. "Lo único que hago es adivinar, sin encontrar nada", dice en el primer fragmento de *Hiperión*. Careciendo de experiencia, ignorando al mundo y las mismas formas del arte, Hölderlin comienza a escribir el poema de una existencia que no ha sido vivida por él. A la par de cualquier novela romántica, como el *Ardingbello* de Heinze, el *Sternbald* de Tieck, el *Henri de Ofterdingen* de Novalis, también *Hiperión* es algo escrito previamente, a priori,

sin experiencia alguna; no es más que ensueño, poesía. un mundo en que él poeta se refugiaba huyendo del mundo real, porque en los comienzos del siglo los idealistas alemanes escapan de la realidad, para hallar refugio en la literatura, mientras del otro lado del Rhin se interpreta mejor al maestro Rousseau.

Allí están cansados de soñar solamente en un mundo verdadero: hace tiempo que no esperan transformar el universo mediante la poesía y saben que lo harán por la violencia. Robespierre ha roto las poesías que escribiera; Marat ha rasgado los originales de sus novelas románticas; Camille Desmoulins ha quemado sus malos versos; Napoleón ha destruido su novela esbozada sobre las líneas estilísticas de *Werther*, y todos se preparan a modificar al mundo según sus ideales. Entretanto los alemanes se revuelven excitados en pleno sentimentalismo o en la música; denominan novelas libros de ensueño o diarios de sus sensaciones, pero en ellos nada hay de concreto; se pierden en las fronteras a que llegan sus sentimientos soslayados, en modo tal que un mundo fantástico oculta el mundo real. Sueña solamente nobles sueños de espiritual voluptuosidad, hasta que sus sentidos se enervan.

El triunfo de Juan Paul señala el punto más alto de estas novelas *sui generis*, y también el fin de la novela romántica, en la que el sentimentalismo excedía todo límite aceptable, novela que más tenía de música que de poesía; melodía arranca a las cuerdas de la sensibilidad tensas hasta el máximo;

ensayo de una elevación pasional del alma hasta la melodía universal.

Entre todas estas antinovelas, si cabe emplear la palabra, todas emocionantes, puras, juvenilmente divinas, *Hiperión* resalta como la más pura, la más emocionante, la más joven. Posee la dulce entrega de un ensueño juvenil, unido a un inebriante impulso genial; resulta inverosímil hasta ser parodia y a un tiempo es solemne por su ritmo de marcha hacia el infinito; obliga a meditar para comprender, para descubrir todo lo que se ha perdido en este libro lleno de encantos, por falta de madurez. Y aun no se puede presentir o presumir todo. Frente a una idolatría en ciernes por Hölderlin, que pretende hallar sublime aun lo menos aceptado, como se ha hecho con Goethe, es necesario tener la valentía de declarar que la naturaleza íntima del genio de nuestro poeta desconocía lo humano y era por lo mismo incapaz de trazar una psicología coherente y sólida.

Lleno de clara visión de las cosas, había afirmado: "Amigo, ni me conozco, ni conozco alguna cosa de los hombres". Y ahora, en *Hiperión*, intenta crear personajes de relieve plástico, sin conocer a los humanos; describe un tema que nunca vio: la guerra; pinta un panorama en el cual nunca estuvo: Grecia; y trata de un tiempo que nunca le tuvo cuidado: el presente. Así él, que es todo pureza, todo presentimiento, debe pedir en préstamo a otras obras lo que ha de representar. Toma los nombres de otras novelas; los paisajes griegos de los viajes de Chandler. Copia situaciones y personajes de libros contemporáneos, como lo haría un escolar; su argu-

mento no es más que reminiscencia, la forma epistolar, imitación, y las consideraciones filosóficas, ropaje poético, colocado a escritos y conversaciones ajenas. A fuer de sinceros, hay que afirmar que en *Hiperión* nada hay que pertenezca a Hölderlin, con excepción del monstruoso ímpetu sentimental, único y original ritmo de palabra que sacude al lector y refleja el infinito. En el sentido más noble, esa novela posee únicamente el interés de su musicalidad.

Además a este libro de ensoñación le falta también lo espiritual: para ocultar su estructura amorfa, su esencia abstracta e imprecisa, se ha dado en llamarle *novela filosófica*. Con largo esfuerzo y trabajo, Ernst Cassirer fue separando de este resonante conglomerado que es *Hiperión*, todo lo que pertenece a Kant, a Schelling, a Schiller, Schlegel; trabajo inútil, porque la filosofía hölderliniana no se entronca ni se enraíza profundamente con ninguna otra. Indisciplinado, inquieto, desordenado espiritualmente, alimentado solamente de intuición o de inspiración, nunca pudo asimilar sistemas filosóficos, nunca pudo coordinar arquitecturas de pensamiento. Típica en Hölderlin es cierta confusión, cierta incoherencia de ideas hermana de la confusión de sentimientos que había en Kleist; y eso mucho antes de que la enfermedad lo tornara completamente incapaz de ordenar ideas.

El espíritu inflamable de Hölderlin tomaba fuego por cualquier pequeña chispa que cayera en el polvorín de su entusiasmo; la filosofía le era útil para lo que fuera fin poético, únicamente como elemento inspirador. El mismo puede utilizar las ideas sólo si pueden convertirse en ímpetu inter-

no; su fuerza intelectual era contemplativa; por esta razón nada debe en absoluto a los especulaciones ideales teóricas o las finezas razonativas de los sistemas filosóficos. Cuando por casualidad le brindan inspiración, él las revoluciona, las invierte y las torna éxtasis o ritmo. Utiliza palabras de Hegel o de Schelling, del mismo modo que Wagner emplea la filosofía de Schopenhauer en la apertura del *Tristán* o en el preludio del tercer acto de los *Maestros cantores*, transformando las palabras o la filosofía en música, en sensación o pasión. Su pensamiento es apenas un camino de la sensibilidad que vierte sobre la tierra; así el aliento humano necesita de la flauta, del instrumento por el cual el aire de sus pulmones se vuelva armonioso al tornar a la atmósfera.

Tan reducido es el contenido ideológico de *Hiperión*, que cabe holgadamente en la cáscara de una nuez; de su agotadora y fogosa poesía se extrae o resalta un solo pensamiento, que como siempre le sucede, a Hölderlin, es el sentimiento de su vida: el dualismo destemplado, lo irreconciliable del mundo real vulgar e impuro con el mundo interior. El cometido supremo del individuo en particular y de la humanidad en general está en refundir lo interior y lo exterior en una forma ideal de unidad y tersura, en crear sobre la tierra la "teocracia de la belleza", la unidad del todo: "Sagrada naturaleza, eres una y la misma fuera y dentro de nosotros. Y no ha de ser tarea muy grave conciliar lo eterno con lo divino que hay en mí", esto cree el joven y exaltado poeta, anunciando la religión sublime de la comunión universal. No hay en él la fría voluntad verbal de Schelling, sino la brutal de Shelley, que

aspira a la comunión con la naturaleza, o la nostalgia de Novalis, que desea arrancar la tierna membrana que limita al "yo", para poder difundirse con voluptuosidad en el tibio regazo de la naturaleza.

La sola cosa de apariencia original en Hölderlin en su anhelo hacia una unidad vital, el mito áureo de una edad humana en la que este estado era instinto, como en la arcadia primera, y también su confianza en una segunda edad de oro. Lo que los dioses dieron una vez a los mortales, y éstos perdieron por inconsciencia, ese estado de consagración será otorgado otra vez, al cabo de siglos de ruda faena, por el espíritu, por la exaltación lírica. Los pueblos ya no tienen la armonía infantil y la armonía espiritual siempre será el comienzo de la nueva historia humana. No habrá más que belleza, y el hombre y la tierra se hundirán en un abrazo, para constituir una sola divinidad.

'Así -concluye con asombrosa e ingenua inspiración Hölderlin- todos los ensueños del hombre corresponderán a otras tantas realidades. Lo ideal es la naturaleza de otras épocas. El mundo de Alción debe haber existido, porque padecemos su nostalgia, y si tenemos la nostalgia, en nosotros surge la voluntad de que ese mundo desaparecido resucite. Con la Grecia de la historia, hemos de crear otra Grecia: la del espíritu" Y Hölderlin, el mayor patriota de esa nueva patria del alma, no da su imagen en sus libros.

Hölderlin busca por doquiera ese nuevo mundo mejor que anuncia; le ha situado en Oriente, en pleno mar, para que las costas se ofrezcan en seguida a sus claros ojos. Para Hipe-

rión (sombra resplandeciente de Hölderlin) el primer ideal es la naturaleza, que todo lo abarca; mas aun así ella no puede anular la innata tristeza del eterno soñador, porque ella es el todo y se rebela a visiones fragmentarias. Hiperión busca entonces la comunión en la amistad, pero ésta no puede llenar su corazón inmenso; y cuando finalmente el amor parece concederle esa unión santa, Diotima se esfuma y el ensueño termina apenas comenzado. Ahora será el heroísmo, la lucha por la libertad; mas el nuevo mundo ideal queda hecho trizas por la realidad, que rebaja la lucha hasta convertirla en saqueo, en homicidio, en brutalidad. Lleno de nostalgia el peregrino va en pos de sus dioses, hacia su patria, mas Grecia no es ya la Hélade antigua; gente descreída profana ahora el misticismo de esos lugares. En ningún sitio el paroxismo de Hiperión halla lo absoluto, la armonía; claro se le aparece su horrendo destino: ser vencido, tarde o temprano; el siglo se le demuestra incurable. El mundo no es unidad y no tiene sabor.

*Desapareció el mundo ideal, el sol del alma:
en la helada noche imperan los huracanes.*

Por eso, invadido de ira, que no logra refrenar, Hölderlin lleva a su protagonista a Alemania, a esa Alemania en la que él mismo padece en su carne la maldición de no hallar la perfección vital y en la que sólo encuentra dispersión, soledad y disgregación. La voz de Hiperión se eleva entonces, para una terrible admonición. Es como si Hölderlin hubiera predicho con ello todo el abismo a que conduce el Occidente: la me-

canización, el americanismo, la anulación espiritual del siglo, de quien pedía la "teocracia de la belleza". Hoy todos piensan únicamente con egoísmo, para sí, a la inversa de los antiguos y también de los que vendrán, como él ha soñado, y que serán una sola cosa con el universo:

*Los hombres están como encadenados a su labor, y
en el tronar de las máquinas de los talleres, no
oyen más que su propia voz. Trabajan sin
cansancio como salvajes, duramente, pero su obra
es estéril siempre, infructuosa, como la de las Furias.*

El individualismo y la independencia de Hölderlin por lo que es el presente, se truecan en guerra declarada a la patria al ver que en Alemania no surge su nueva Hélade, su Germania, y él, que tanta fe tenía en su nación, levanta su voz maldiciendo, con el denuesto más terrible que nunca un alemán, herido en su fe de patriota, haya dirigido a su propio país.

Había salido en busca del ideal en la tierra y se ve constreñido a buscar refugio, huyendo, en su idealismo. "Mi sueño en las cosas del hombre se ha acabado". Mas ¿hacia dónde huye Hiperión? El autor no lo dice. En el *Fausto* o en *Wilhelm Meister*, Goethe hubiera respondido: A la acción. Novalis hubiera contestado: En la imaginación, en el ensueño o en la magia. Hiperión, todo pregunta, no tiene qué responder; su acento se pierde como una queja, en el vacío. Empédocles, el hermano que nace, conoce algo más acerca de las fugas supremas; huye de la tierra, para cobijarse en la poesía; huye de la vida para hundirse en la muerte. En esto

apunta la ciencia del genio; Hiperión no es más que un eterno soñador, un niño eterno, que presiente por instinto, pero nada halla.

Hiperión no es más que una premonición musicada; ni es obra completa ni poema acabado. No hay necesidad de investigaciones filológicas: es claro que los años y las sensaciones se hacen un caos de sedimentos distintos y que la amargura de la desilusión concluye deprimiendo enteramente el encendido optimismo juvenil. Flota en la segunda parte de la novela como un otoño cansino; el brillo extático es un crepúsculo que emboca la noche oscura y comienza por encubrir "el derrumbe de ideas edificadas mucho antes". Y aquí también, como en sus otras obras, la impotencia ha impedido al poeta cumplir el ideal, crear la unidad.

La fatalidad le ha concedido elaborar un fragmento y su labor nunca realiza algo completo. *Hiperión* es un torso de joven, un sueño inacabado: felizmente, cualquier impresión de defecto se esfuma totalmente en el ritmo esplendoroso del idioma, que cautiva por su limpidez y su vigor, tanto en el entusiasmo como en el desaliento. La prosa alemana no ha producido nada más puro y prieto, como estas ondas de sonido que no se quiebran un solo segundo; ni en la poesía alemana hay otra obra que ostente un ritmo tan continuado, una melodía tan vasta y bella.

En efecto, para Hölderlin, el lenguaje noble era una forma natural de la expresión, del aliento, algo fundamental de su misma esencia. Nada hay de artificio en sus páginas, sino sólo naturalidad y espontaneidad, que compensan la de-

bilidad del contenido con el esplendor de la forma. Todo agrada, todo conmueve en esa prosa nobilísima y arrebatada, que agranda a las figuras más inadmisibles, dándoles vida y sonoridad. Las ideas, sus pobres ideas, se saturan de tal violencia que suenan como voz del cielo; los panoramas ideales se esfuman en la fantasmagoría de la música verbal, como visiones de una ensoñación pictórica vivísima.

El genio de Hölderlin procede siempre de lo que no se concibe ni se mide; es eternamente algo alado que baja de una esfera superior a nuestro espíritu dominado por la exaltación. Por su limpidez, por su musicalidad triunfa siempre, aun siendo apenas un pobre artista sin facultades.

LA MUERTE DE EMPÉDOCLES

*...De aquellas eternas dudas, surgen,
como estrellas tranquilas, puras imágenes.*

Empédocles resulta el superlativo heroico del romanticismo de Hiperión. No es elegía del instinto, sino drama de la certeza fatal. Lo que en *Hiperión* es canción lírica al destino, en *La muerte de Empédocles* se eleva a la categoría de rapsodia trágica. El soñador, en inquieto incansable, deja el paso al héroe consciente, que no tiene miedo.

Cuando Hölderlin vio destrozada su alma, subió el último escalón, el escalón formidable y decisivo, para alcanzar la resignación; luego, con otra zancada, supera el umbral tenebroso del abismo sublime, que no es otra cosa que el abandono voluntario y piadoso al destino fatal. La oculta pena que aletea en ambas obras, es tan diferente, por esa razón, en cada una de ellas: en *Hiperión* es la media luz de una aurora; en *Empédocles* es nube siniestra y sombría, cargada de tormenta, vibrante por los relámpagos de la desesperanza, anticipo de la mano que amenaza destruir. El sentimiento de la

fatalidad se ha trocado en sentimiento heroico de caída. Hiperión confiaba todavía en una existencia pura y noble, en la unidad vital; Empédocles, esfumado el ensueño, con verdadera clarividencia, no pide la vida grande y noble, sino la muerte enorme.

Hiperión es una pregunta de juventud, *La muerte de Empédocles*, una de la virilidad. *Hiperión* es elegía inicial, *La muerte de Empédocles* la suntuosa apoteosis final, de la caída heroica. Por esta razón la figura de Empédocles está visiblemente por sobre la de Hiperión; la poesía alcanza un ritmo más alto, porque no halla el dolor casual de un hombre, sino la miseria sagrada de un genio. Su dolor de joven es sufrimiento propio y del mundo, sino innato de cada ser humano; el dolor del genio es tan alto que no le pertenece, es sufrimiento sagrado de los dioses. Se define aquí un nuevo mundo; el anterior estaba y está bañado todavía por el rocío de la fe y es un suave panorama anímico; el otro es esfera heroica, roca enorme, cordillera casi, en la que impera la soledad y la tempestad; la línea divisoria entre los dos está trazada por la infancia del genio y el embate con el hado. Este hombre, que no supo aprender a vivir, que ha visto derrumbarse el cielo de su confianza hasta quebrarle el corazón, soñará ahora su último ensueño, el supremo, el de la muerte inmarcesible.

Hölderlin se había propuesto imaginar para sí mismo la muerte elegida, voluntaria, aceptada con libre fuerza y con el libre sentimiento de un alma en plenitud; quería imaginar para sí mismo cómo se muere en la belleza. ¡Qué cerca se hallaba esta resolución en los días en que buscaba su caída!

Se halló entre sus papeles un esbozo de un drama: *La muerte de Sócrates*, que debía ser la muerte de un sabio, de un ser libre, sin embargo la figura indefinida todavía de Empédocles elimina de pronto la de Sócrates, filósofo escéptico.

Nos ha quedado de Empédocles la siguiente afirmación: "Se jactaba de ser más que los hombres condenados a tantas desgracias". Esta conciencia de diversidad, de superioridad y de mayor limpidez torna a Empédocles en antepasado de Hölderlin, que al cabo de siglos se dedica a exornar al personaje del mito con todos los desengaños que el mundo le deparó a él, carente de unidad. Y viste a la figura antigua de toda la ira que le merece la humanidad egoísta e impía. Al joven Hiperión, Hölderlin no podía dar más que su confuso anhelo, su impaciencia; a Empédocles infunde, en cambio, toda su místi-ca unión con el todo, su exaltación y su presentimiento de la caída fatal y cercana. Hiperión es poesía y símbolo, Empédocles divinización de lo heroico, ebriedad de lo divino. En él se cumple por entero su ideal: elevarse en la plenitud de su sensibilidad intocada.

Hölderlin dice en su primera página, en su primer renglón, que Empédocles de Agrigento es "el enemigo sin piedad de cualquier vida unilateral". Los hombres y la vida le imponen el sufrimiento, porque él no sabe, no puede "amar y vivir entre ellos, con ese su corazón todopoderoso, fogoso como una divinidad y como una divinidad libre también". Le da por eso lo más suyo: la unidad indivisible de su sentir, y Empédocles, como el poeta y como el genio, tiene el privilegio de confundirse con el universo, el parentesco sublime

con la eterna naturaleza. Mas la fuerza inebriante de Hölderlin lo eleva muy pronto más alto todavía, convirtiéndolo en un mago espiritual,

*...para quien la divinidad rasga los velos en la
hora sagrada, en la hora alegre de la muerte;
a quien amaban la tierra y la luz; en quien el
alma del mundo despertó su propia alma.*

Por desgracia, justamente a raíz de esa universalidad, el maestro sufre lo fragmentario de la existencia, al ver que todo lo existente se rige por la ley natural de la sucesión. Sufre viendo que los humanos dividen la vida en gradas, puertas, barreras, y que aun el entusiasmo más alto es incapaz de borrar las divisiones en una unidad ardiente. De esta manera proyecta Hölderlin en lo cósmico su experiencia: el desacuerdo entre su fe y la estupidez del mundo real; dota a Empédocles con lo más exaltado de sí mismo, con el éxtasis inspirador, pero también con el desaliento más hondo de sus días de depresión. En el instante en que Hölderlin presenta a Empédocles, éste no es ya el alma poderosa; la inspiración, la divinidad lo ha abandonado y le ha quitado su fuerza, porque *Hybris* le ha obligado a vanagloriarse de su dicha:

*...porque los dioses pensativos odian la grandeza
inoportuna.*

Sin embargo, la sensación de universalidad ya se había vuelto encantada, feliz; las alas de Faetón le habían llevado tan alto en el cielo, que creía ser dios y se jactaba:

...la naturaleza, que ha de menester de un dueño, se convirtió en mi sierva, y si está magnífica, me lo debe a mí. ¿Qué sería del cielo y del mar, de las islas y de las estrellas, y de todo lo que ven los humanos, qué sería también de la muerta lira, si yo no les infundiera el alma? ¿Qué son los dioses, si yo no soy su mensajero ?

Ahora empero le ha sido quitada la gracia divina; de la cumbre elevadísima se ha precipitado a la impotencia más horrenda. Todo el ancho mundo, lleno, rebosante de vida, es para su alma condenada al silencio, un imperio perdido. La voz de la naturaleza le desflora apenas, casi vacía; ya no sabe henchir de armonías su pecho, y en esta situación se ve arrojado hacia lo terrenal.

En esta obra la experiencia de Hölderlin se sublimiza; se diviniza su caída de la exaltación más grande a la bajeza de la realidad y en una escena magnilocuente, el poeta describe toda la ignominia que le está deparada en dolor. Porque inmediatamente los humanos perciben la impotencia de Empédocles y, desagradecidos y maliciosos, se lanzan sobre él y le arrojan de su ciudad, de su patria, como ya arrojaran a Hölderlin de su nido de amor, y le persiguen hasta que se refugia en la soledad más amarga.

Mas en la cumbre del Etna. en la soledad divina, la naturaleza retoma su voz y el caído se levanta, y con él, magnífica, la poesía heroica. Apenas, como Empédocles -símbolo maravilloso- bebe el agua límpida de la montaña, la pureza está otra vez en su sangre.

Otra vez brilla entre tu y yo ese amor de antes,

como en una aurora de rosas.

La melancolía se trueca en luz, la violencia en resignación. Empédocles conoce el camino que lleva a su patria, que es suprema comunión; el camino pasa por sobre los humanos, está más allá de la vida, solitario y desierto: es camino de muerte. El anhelo más vehemente de Empédocles es ahora la libertad suprema, la comunión con el todo, y, con plena confianza, se dispone a conseguirla:

...generalmente, repugna a los humanos aquello que es nuevo o raro. Reducidos a cuidar de sus bienes propios, no se preocupan más que de sus alimentos; su alma no va más allá. Pero un día han de irse, han de dejar la vida y, con miedo, se hunden en el misterio. Cada uno recobra así otra juventud, como los que se refrescan purificándose en un baño. Los seres humanos deberían considerar su mayor bien este rejuvenecimiento y salir de la muerte purificadora elegida, invencible como Aquiles del río Estige.

Hölderlin formula con mano maestra el postulado de una muerte voluntariamente consentida: "Entregaos a la naturaleza, antes de que ella os tome". El sabio comprende toda la sublimidad del sentido de una muerte prematura, fatal y necesaria. En realidad, la vida es destrucción, porque es fraccionamiento, desintegración, mientras que la muerte disuelve al ser en la naturaleza universal. La prueba es la suprema ley del arte y el artista debe cuidar de mantener pura el alma que encierra, y no la envoltura.

... Aquel cuya alma ha hablado ya, debe irse. La naturaleza divina se manifiesta en su esencia a veces: divina; así es como la reconoce la

estirpe audaz; mas... luego, cuando el hombre ha sentido henchido su pecho de felicidad y ha sido mensajero de la naturaleza, puede quebrar el vaso, para que no se emplee para otros usos. Lo divino no ha de mezclarse con lo humano. Los hombres libres, los hombres felices deben morir, pues; deben morir antes de que se pierdan en el egoísmo, en la frivolidad o en la infamia, ofreciendo así a los dioses su sacrificio amoroso.

Únicamente la muerte puede salvar lo divino que hay en un poeta; únicamente la muerte puede conservar íntegro su entusiasmo, que la vida no ha manchado aún, únicamente la muerte puede inmortalizarle y convertirle en mito:

...No tiene otro destino el poeta, para quien los dioses recorren el velo en la hora sagrada y alegre de la muerte; a quien amaban la tierra y la luz; en quien el alma del mundo despertó su propia alma.

Al presentir la muerte halla su entusiasmo supremo, el más alto; como el cisne que muere; él también siente que su alma se llena de melodías y que la melodía se alza hacia el cielo, magnífica y eterna. Y aquí se acaba ya la tragedia. No podía Hölderlin elevarse más alto sobre su propio derrumbe, sobre su propia y deliberada destrucción. Pero en la tierra, allá abajo, una voz terrena contesta todavía a los escogidos, que cantan la suprema necesidad:

...así debe ser, así lo demandan el alma y el tiempo que han madurado, porque nosotros ciegos necesitamos ver el milagro algún día.

Y el final sublime concluye en el canto de las loas para ese inconcebible misterio:

Su divinidad es grande y grande su sacrificio.

Hölderlin, servidor intrépido de la necesidad sagrada, celebra todavía el destino, hasta su última palabra, hasta su último respiro. En esta tragedia se ha acercado más que nunca al mundo helénico; con el dualismo de su sacrificio y de su exaltación, logra la más alta elevación, la más perfecta pureza, que nunca alcanzara la tragedia alemana. El hombre que reta a los dioses y al hado, rebelde por amor vehemente; el dolor del genio hundido en la vulgaridad y la dispersión de este mundo sin alas, éste es el conflicto elemental con que Hölderlin ha manifestado con mano maestra su propia esclavitud.

Lo que Goethe no alcanzó en *Tasso*, por cuanto se limita a expresar la tortura del poeta en la mansión burguesa, en el sentimiento de vanidad, del orgullo de clase y de un amor arrebatado, lo logró Hölderlin por la pureza del factor trágico: Empédocles está totalmente deshumanizado y su tragedia es la tragedia de la poesía, simplemente.

Ni un trozo de inútil episodio o un asomo de teatralidad entenebrece la vestidura armónica de esta relación dramática. Ninguna mujer traba la acción con una mínima intriga de amor; entre el alma y la divinidad no interfieren ni criados ni lacayos. Como en Dante, como en Calderón, se levanta sobre el destino del individuo un espacio sin límites y la acción se desenvuelve bajo la gran cúpula celeste de la eternidad.

No hay otra tragedia alemana que tenga sobre ella tanto cielo, no hay otra que como ésta salga del tablado para llegar al ágora, a la plaza pública, a la fiesta y al sacrificio solemnes.

En este fragmento (y pasa lo mismo en el titulado *Guis ard*) el mundo de la antigüedad ha sido resucitado gracias a un acto apasionado de voluntad espiritual. Empédocles se yergue aquí, para nosotros, como un templo marmóreo de resonantes columnatas, inacabado aparentemente, torso apenas, pero de magistral perfección.

LAS POESÍAS

*Quien nace puro, es un enigma.
La canción apenas puede descubrirle,
pues tal has de quedar como has nacido.*

De los cuatro factores de la filosofía griega -fuego, agua, aire y tierra- la poesía hölderliniana sólo posee tres; falta en ella la tierra sombría y pesada que somete y cautiva con su poder, símbolo de plasticidad y dureza. La lírica de Hölderlin ha sido fraguada por el fuego de altas llamas que se eleva al cielo; simboliza el impulso, la eterna aspiración hacia arriba; leve como el aire, se cierne en lo alto como un cortejo de nubes y de vientos rumorosos; es diáfana y pura.

Pasan a través de ella los colores y posee un ritmo continuo de flujo y reflujo, como el aliento eterno del alma que crea. No la atan las raíces a la tierra: crece enemiga hacia arriba, en la tierra dura y estéril. Su verso es inquieto y errante, como nube que asciende y se arrebola de sol o se oscurece de pesimismo y también, a veces, sueltan de improviso el rayo destructor y el trueno de la profecía. Pero siempre está en las

alturas, en las regiones del éter, alejado constantemente de la tierra, inaccesible al sentido físico, sensible sólo al sentimiento. "En la canción aletea su espíritu", afirma Hölderlin, cuando habla de los poetas. Y su alma se convierte en música, como el fuego en humo. Todo se eleva al cielo: "el ardor eleva el espíritu"; por la combustión, que en este caso es la idealización de la materia, el sentimiento se torna sublime.

En el sentir de Hölderlin, la poesía es en permanencia evaporación de lo material a lo espiritual, quintaesencia en el espíritu universal, pero no, nunca, ropaje o adorno de lo físico. La poesía de Goethe, la más elevada, tiene siempre algo de material: tibieza de vida, sabor de fruta; puede abarcarse con los sentidos. La de Hölderlin huye a nuestra percepción sensual. La de Goethe tiene aún calor de cuerpo, aroma del tiempo, sabor a la tierra; hay algo individual en ella, algo de Juan Wolfgang Goethe y de su mundo. En cambio, la de Hölderlin carece deliberadamente de personalidad: "lo individual incomoda siempre al alma que en su pureza lo concibe", afirma el poeta herméticamente. Mas la falta de material da a su poeta un equilibrio particular; su poesía no se apoya en sí misma, como círculo vicioso; se sostiene por esfuerzo propio, como un aeróstato; nos recuerda continuamente a los ángeles, espíritus puros, sin sexo, seres sin materia en su melodía, que pasan como sueños sobre la tierra. Goethe hace poesía con las cosas del mundo, Hölderlin con las extraterrenas. Como la de Keats, como la de Novalis, como la de todos los poetas muertos demasiado pronto, su poesía es un triun-

fo sobre la ley de gravedad, una metamorfosis de la expresión en sonido, un retorno al fluido esencial.

La tierra, elemento grave y duro, elemento cuarto del todo -como dejé apuntado antes- no participa de la formación espiritual de Hölderlin, para quien la tierra es siempre lo bajo, lo vulgar, lo hostil, lo brutal, la fuerza de la gravedad, recuerdo permanente de su origen terrenal, del que huye. Pero también la tierra tiene plenitud de vigor poético, forma, calor, exuberancia divina, para el que sabe hallar. Baudelaire, que todo lo plasma con materia terrena con la misma exaltación espiritual de Hölderlin, es casi ciertamente el poeta lírico más completo que se pueda oponer a éste: su poesía está hecha por comprensión (la de Hölderlin por expansión) y poseen frente al infinito la misma sólida estructura de la música de Hölderlin; su resplandor de cristal y su resistencia constructiva tienen la misma pureza, la misma transparencia, la misma armonía. Estas dos clases de poesía se enfrentan como la tierra y el cielo, como el mármol y la nube. En las dos la mutación de la vida en plástica o en armonía resulta perfecta. Lo que se vierta entre ellas, variante sin fin de la inspiración poética, resulta posibilidad de espléndidas transiciones, ya sea en la materialización, ya sea en la idealización. Las dos formas artísticas son dos extremos: el punto sublime de la concentración y el punto sublime de la dilatación.

En la lírica hölderliniana, la descomposición de lo concreto, o, según lo dijera Schiller, "la negación de todo lo que sea accidental", es tan perfecta y anula de tal forma lo objetivo, que los títulos con que encabeza sus composiciones no

demuestran sentido alguno y parecen colocados al azar. Para convencerse de ello, basta leer tres odas: *Al Rbin*, *Al Meno*, *al Nec ar*. En ellas el paisaje ha perdido toda individualidad: el Neckar corre hacia el mar ártico. de sus ensoñaciones, y templos griegos destacan su blancura en las orillas del Meno. Hasta la vida del artista genial se desgrana en símbolos: Susanna Gontard pierde su verdadera esencia convertida en Diotima, Alemania es una patria mística, los sucesos se truecan en sueños, el mundo se vuelve mito. Ningún rastro terrenal, ningún atisbo del destino del mismo poeta se salva en el proceso de esa depuración poética.

Hölderlin no transforma el hecho en poesía, como lo hace Goethe; lo borra, lo elimina al hacerlo lirismo, sin dejar forma vacía ni perfume. No trueca lo viviente en poesía; huye de la vida para hallar refugio en poesía, que es para él la realidad más cierta de la vida.

Esa carencia de vigor real y de exactitud sensoria no sólo desmaterializa lo real en la lírica de Hölderlin, sino que el mismo idioma cesa de ser humano, terrenal y pierde colorido y gusto, para convertirse en algo translúcido, nebuloso y blancuzco. Hölderlin hace decir dolorosamente a Hiperión: "el idioma es algo inútil y superfluo", y el lenguaje de Hölderlin carece de riqueza; porque no quiere beber en el torrente idiomático, sino que escoge con sobriedad y atención las palabras. Su riqueza en palabras no alcanza a la décima parte de Schiller y apenas a una centésima de Goethe; este último, resuelto y sin escrúpulos, tomó las palabras de la plaza, de la calle, del pueblo, y así enriqueció su estilo y mul-

tiplicó sus imágenes, renovándolas. Hölderlin elabora para sí un caudal mínimo, monótono, sin matices.

Hölderlin percibe esa deliberada limitación y el peligro de la negación de todo lo sensorial. "Más me falta ligereza que vigor, más los matices que las ideas, más una escala de tonos complementarios menores que el tono mayor, más sombra que luz, porque yo odio lo vulgar y común de la vida real". Prefiere su pobreza, la limitación de su lenguaje, a una sola dracma del idioma del mundo impuro, que él ha de emplear en las esferas celestes. Prefiere marchar "sin adornos, con largos acordes, cada uno de unidad perfecta, y alternar en armonía" a dar a su lenguaje poético el acento de la tierra, porque cree que la poesía debe considerarse como un presentimiento de lo divino y no como algo terrestre. Prefiere caer en la monotonía a comprometer la absoluta pureza de su poesía: mejor es -para él- ser puro que ser rico.

Aunque en variaciones soberbias, se repiten sin cesar los adjetivos *divino, celestial, sagrado, santo, eterno, bienaventurado, feliz*, no utiliza más que vocablos antiguos, nobilitados por el tiempo, y rechaza los demás que en su ropaje llevan todavía el aliento del presente, y tienen la tibieza de la respiración popular y del roce del uso continuo. Y como antes el sacerdote vestía blancas ropas sin manchas, así Hölderlin se envuelve en vestiduras severas y solemnes, que le diferencian de la vanidad y superficialidad de los demás poetas. Toma sola y deliberadamente palabras nebulosas, sugestivas, con perfume religioso a incienso, aroma de fiesta solemne, con vaho de consagración. Sus expresiones elevadas carecen enteramente

de lo concreto y tangible, de lo físico y plástico: porque Hölderlin nunca elige las palabras por su peso o por su color, para concretizar cosas, sino por su fuerza de ascensión, por su impulso espiritual para conducir al lector al mundo superior y divino de la exaltación mística. Sus objetivos efímeros: *celestial, feliz, sagrado*, estas palabras angélicas sin sexo, son incoloras como un velamen, aun cuando al inflarse de ritmos impetuosos, de alientos entusiastas, se llenan con espléndidas ampulósidades y nos elevan,

El vigor de Hölderlin -lo dejé escrito otra vez- procede enteramente de su poder de éxtasis, de su entusiasmo; eleva todo, hasta las palabras, a otros mundos, donde adquieren otro peso que el de nuestro mundo miserable, agotado, en el cual no son más que una "niebla eufónica". En el respiro de esa canción, las palabras vacías y sin colorido toman una luz nueva, se libran en el cielo solemnes y resuenan con un oculto sentido de misterio.

Su encanto máximo es la sugestión, la elevación del sentir, no su exactitud. Su lírica ha de ser luminosa y no plástica y carece de sombras: no se afana en describir las cosas de la vida real, no quiere describirlas; se propone lo que está por sobre los sentidos y nos eleva al cielo para mostrarnos lo sobrenatural, que se escapa a la inteligencia. Así la característica de la lírica holderliniana es el impulso hacia arriba; todas sus poesías comienzan con el ardor de "la exaltación, en el punto en que el alma pura y la sinceridad absoluta han superado ya sus límites". Las primeras líneas de todos sus himnos poseen rudezas, choques, empellones: el idioma de sus versos ha de

alejarse en seguida del lenguaje común, para volcarse en su propio elemento. Goethe no ofrece grandes distancias entre la prosa poética y los versos; basta ver sus cartas juveniles; apenas hay transición. Su lenguaje vive como anfibio en ambos mundos: el de la poesía y el de la prosa, el de la materia y el del espíritu. Hölderlin, en cambio, tiene en su correspondencia un lenguaje pesado y duro; cartas y conversaciones se dan de tropiezos, enfrentando fórmulas filosóficas; su léxico es desarticulado, comparado con el de sus poesías, que fluye con naturalidad.

Como el albatros de Baudelaire únicamente puede arrastrarse por la tierra, mas en el aire, en lo alto, se mueve libre y cómodo, se libra y aun descansa. Cuando Hölderlin se entusiasma, se inspira, el ritmo mana de sus labios como respiración fogosa; la pesada sintaxis se torna giro artístico; inflexiones magníficas son el contrapunto de una fantasmagórica fluidez; su canto celestial, translúcido como membrana alada y cristalina, permite ver a su través el infinito azul, lleno de sonoridad. Lo que justamente en los demás poetas es menos frecuente, la inspiración sin decaimientos, la continuidad equilibrada del canto, es cosa natural en Hölderlin. El ritmo no se endurece nunca en *La muerte de Empédocles* o en *Hispérion*, nunca decae ni desciende un solo instante. En quien arrebatara el entusiasmo, nada queda de prosaico: él habla líricamente como en un idioma poseído a la perfección, sin contactos nunca con la prosa de todos los días; se cierne sobre él, como él mismo dice en forma magistral, "la ebriedad de su caída desde los cielos". Más adelante, símbolo emocio-

nante, su destino demuestra que la poesía, su poesía. era más fuerte que su espíritu, porque cuando anímicamente enfermo se extraña a la vida inferior y hasta pierde el lenguaje cotidiano de la vida real. Su ritmo resonante sigue fluyendo siempre de sus labios que tiemblan.

Este esplendor, esta desvinculación completa de todo prosaísmo, este impulso hacia lo etéreo no fue una característica de Hölderlin desde un comienzo; la fuerza y la belleza de su poesía aumentan de acuerdo a la presión de su demonio interior. Los comienzos hölderlinianos en poesía son mezquinos y carentes de individualidad. No se ha desprendido todavía el ropaje que cubre la larva íntima. Como principiante se limita a imitar, se alimenta de sensaciones ajenas, a menudo en forma tal que no está al margen de lo prohibido: no solamente el metro y la sustancia espiritual pertenecen a Klopstock, sino que de su maestro lleva a su obra versos enteros, estrofas completas a sus odas. Más tarde, en Tübinga, sufrió la influencia de Schiller, a quien se acopla invariablemente y sigue arrastrado por ella, envuelto en su atmósfera clásica, esclavo de sus ideas, de sus formas líricas, del acento de sus estrofas. La oda del bardo se torna en seguida himno a lo Schiller, armónico, pulido, con un fondo de nostalgia que se explaya todo sonoridad. La imitación no solamente alcanza el original, sino que supera las formas más personales del maestro. -Para mí, por lo menos, la oda de Hölderlin "A la naturaleza" es más hermosa que la más bella canción schilleriana.- Sin embargo, cierto ritmo de elegía que se destaca apenas traiciona en esas poesías el acento personal

de Hölderlin; el artista no hará más que acentuar su tono, entregarse por entero a su ímpetu hacia el éter, a su idealismo, sin otra necesidad que la de elegir la forma antigua simple, desnuda, que no tolera ritmos y entonces nacerá la verdadera lírica de Hölderlin: el ritmo puro.

Pero aun en esta época de traspaso existe en sus versos su personalidad, algo de construcción intelectual arquitectónica, que parece la armazón de una máquina de volar. Nuestro poeta, aun dependiendo de la esencia sistemática y razonada de Schiller, trata de conseguir una estabilidad propia para su poesía, que abandonan el ritmo y el encuadre de la estrofa. Al estudiar sus líricas de esa época, se observa en todas un método rígido, que muchos han denunciado y que estudió particularmente Vi tor; hay un triple movimiento: de ascenso, de descenso y de equilibrio, constituyendo un triple acorde de melodías: tesis, antítesis y síntesis. En unas doce poesías de Hölderlin se nota ese fluir y refluir, esa resolución del problema lírico en armonía sonora; mas aun en la mágica liviandad de sus versos, se traiciona el rastro, la huella, el mecanismo, la parte técnica.

Finalmente el poeta, con una sacudida, se quita de encima ese residuo de lo sistemático, resabio de la técnica de Schiller, como una serpiente que sale de su vieja piel. Comprende la magnificencia de una libertad sin reglas, de una poesía que sea sola y enteramente ritmo. Las informaciones de Bettina no siempre son dignas de fe ciega, sin embargo, en esta ocasión, las palabras que repite en la narración de Sinclair pertenecen con toda seguridad a Hölderlin: "El alma se

eleva solamente por el entusiasmo y el ritmo obedece únicamente a aquel cuyo espíritu se llena de vida, Quien haya nacido para la poesía, en el divino significado de la idea, debe reconocer como única ley el alma del infinito y a esta ley debe sacrificar todas las demás leyes: "que se cumpla tu voluntad y no la mía".

Es la primera vez que Hölderlin echa por la borda en sus poesías el lastre de la razón y se entrega libremente a las fuerzas puras. Todo lo que hay de demoníaco en su ser quiebra los obstáculos y las trabas con rugidos leoninos y despliega el esplendor del ritmo, apenas fugado de las leyes que lo encadenaban. Y entonces de lo más profundo de su ser, fluye la música original, aquella energía desordenada y salvaje, que es toda su intimidad y de la que él mismo afirma: "Todo es ritmo: el destino del ser humano es ritmo de cielo y cualquier obra de arte es también un ritmo único". Las reglas de la construcción arquitectónica se desvanecen y su poesía expresa únicamente su melodía personal. No hay en toda la lírica alemana otras producciones en que todo descansa solamente en el ritmo. En la poesía de Hölderlin color y forma no son otra cosa que diafanidad vaporosa, no tiene ya nada de material, ni recuerda para nada la técnica de Schiller. en la que todo es trabajo, juntura mecánica, remache. Se ha tornado aérea, angelical, leve como el ave, libre como la nube que se libra en armonía, en sonidos. Como la de Keats, y muy a menudo también como la de Voltaire, la poesía de Hölderlin es como arrancada a las zonas cósmicas del ensueño; nada tiene de terrenal, porque su característica esencial se sobrepo-

ne a los contactos tangibles y se eleva misteriosamente. Por esta razón sus líricas carecen de materia real que pueda ser separada y reflejada mediante la traducción; las poesías de Schiller y de Goethe pueden ser traducidas renglón a renglón a cualquier idioma; las de Hölderlin en cambio no permiten un trasplante, porque el autor, aun en alemán, está siempre más allá de su expresión sensible. Su misterio sublime es magia: milagro único, incomparable y sagrado de un idioma.

En Hölderlin el ritmo carece de la estabilidad de que hace alarde Walt Whitman, por ejemplo, que el primero recuerda a menudo por la fluidez y la riqueza. Whitman halló muy pronto el metro adecuado a su ritmo y a su forma lírica, y cuando le halló, lo empleó a través de toda su obra, durante veinte, treinta, cuarenta años. En nuestro poeta, en cambio, el ritmo se robustece, se ensancha sin cesar, se torna siempre más sonoro, más libre, más vehemente, turbio, primigenio y tormentoso. Comienza con la suave serenidad y sonoridad de una fuente, como melodía que huye, y termina ruidoso, sonoro como torrente. Y esa libertad, esa energía, esa divinización del ritmo sin reglas corren parejas misteriosamente, como en el gran Nietzsche, con la destrucción espiritual y el entenebrecimiento de la razón. El ritmo hölderliniano se libera más, a medida que caen los lazos de las facultades mentales.

Finalmente, el poeta no puede oponer ya un dique al desborde interior, que lo inunda y lo sumerge: su propio cadáver es arrastrado por el oleaje rugiente de su propio canto. Esa liberación, ese poder del ritmo en perjuicio de la

coherencia y de la razón, se realiza por etapas: se libera en primer lugar de la rima, condena que le ata los pies; luego deja a un lado la estrofa, ropaje que aprieta su ancho pecho. Como en una obra antigua, ahora su poesía vive la belleza de la desnudez y avanza como un atleta, como un corredor griego, hacia el infinito. Todas las formas que dejó la tradición resultan demasiado estrechas para él; las profundidades son superficiales, las palabras carecen de acento y todos los ritmos parécenle pesados; la regularidad clásica del comienzo intenta edificar la bóveda de su construcción lírica, para desplomarse luego; el pensamiento mana y corre oscuro, pero más vehemente y torturado de lo íntimo de las imágenes que evoca. Contemporáneamente el ritmo se torna más hondo y grávido; a veces. atrevidas ordenaciones de las frases unen varias estrofas en un solo párrafo; la poesía se convierte en canto, en himno, en visión profética, expresión de heroísmo.

Ha comenzado para Hölderlin la conversión del mundo en mito: todo él se convierte en poesía. Europa, Asia, Alemania se le presentan como panoramas de ensueño, contemplado a una distancia inverosímil; fantásticas asociaciones de ideas funde el horizonte cercano con el del infinito, vale decir, el ensueño y la realidad. "El mundo se torna ensueño, el ensueño se trueca en mundo". Esta frase de Novalis se cumple en Hölderlin; la esfera personal se anula; y en esos días escribe: "las canciones de amor son apenas un vuelo cansino, distinta es la alegría de pureza de las canciones nacionales". Un nuevo énfasis pasa así por su sensibilidad, como una fuerza infernal que desborda. Se inicia el traspaso a lo místi-

co; el tiempo y la eternidad se confunden en una oscuridad rojiza; a la inspiración se ha sacrificado por entero la razón; la canción ha terminado para dejar paso a la oración versificada que alumbran llamas de antorchas y rayos píticos. El entusiasmo de juventud de Hölderlin se trocó en ebriedad demoníaca, en sagrado furor. Las poesías corren sin timón como navecillas averiadas en un mar infinito; no obedecen más que a la orden de los elementos; son gritos del "más allá" y cada una es un barco loco sin gobierno que corre, fatalmente, sonoro de cantos, hacia la catarata. Al final el ritmo se torna tan terso que quiebra el idioma y a fuerza de querer ser verso, pierde el sentido, para ser únicamente "un sonido de la selva profética de Dodona". Triunfa sobre la idea para convertirse en algo "divinamente vesánico y sin ley", cómo Baco.

Poesía y poeta se pierden a la vez en el infinito, mueren en él, por la suprema exaltación de sus fuerzas. Muere el espíritu de Hölderlin, divinizado en la poesía, sin rastro tras de sí: al fin es la creciente tiniebla de un caos crepuscular. Todo lo terrenal, todo lo personal, todo lo eterno es destruido en la "auto-destrucción": su voz es mera música órfica, que se levanta en vuelo hacia su elemento: el éter.

LA CAÍDA EN EL INFINITO

*¡ Oh, Empédocles! Lo que uno es, se quiebra.
Y así las estrellas declinan en gloria solemne.
Los valles resplandecen, ebrios de luz...*

Cuando Hölderlin pasa los umbrales del nuevo siglo, tiene treinta años. Los padecimientos de los últimos tiempos han labrado en él una obra monstruosa. Ha hallado su forma de lirismo, ha creado el ritmo de su canto enorme, su propia juventud se ha encarnado en la persona ideal de Hiperión y la tragedia de su alma que ha quedado eternizada es *La muerte de Empédocles*. A tal altura no había llegado nunca, ni había estado nunca tan cerca de la sima en que caería. Las mismas ondas que en ímpetu soberbio le pusieron por sobre su misma vida, constituye ahora una masa amenazadora, lista para dar el golpe demoledor. Proféticamente, el poeta percibe la sensación de su caída:

*El no quiere, pero el milagroso deseo de
roca en roca le arrastra hacia la sima.
Y sin timón, navego, ahora a la deriva...*

¿De qué le sirve su creación tan alta? Celosa, la realidad toma venganza del que la despreció y el mundo del que nada quiso en común con él. Recoge únicamente incomprensión, allí donde creía hallar el amor, por cuanto

*...una oscura generación no ama oír
ni a un semidiós, ni quiere escuchar
al espíritu celeste que llega entre los
humanos o sobre las ondas:
una raza que desprecia la pureza
y desdeña hasta la faz de Dios,
omnipresente y próximo...*

A la edad de treinta años come siempre en una mesa que no le pertenece; imparte sus lecciones, envuelto en la raída ropa de aspirante a pastor. Vive siempre a costas de su vieja madre y de su decrepita abuela, dobladas por la edad. Y como cuando era niño, las dos mujeres siguen remendando sus calcetines, le abastecen de ropa blanca y de trajes. "Aplicándose cotidianamente", trató de hallar en Homburg, como lo hiciera una vez en Jena, la forma o el medio de vivir solamente para la poesía, mediante una insospechable existencia de privaciones; ha limitado su comida y ha querido llamar la atención de su patria, Alemania, hasta el punto que los hombres tuvieran deseo de conocer el lugar donde naciera y el nombre de su madre. Pero nada logra de lo que desea; nada le favorece; algunas veces, Schiller, con benevolencia condescendiente, acepta algunas de sus líricas para su "*Almanaque*", pero rechaza la mayor parte.

El silencio del mundo en su torno quiebra sus arrebatos. En lo íntimo de su espíritu, sabe en verdad perfectamente que lo que es sagrado, siempre es tal, aun si los hombres no lo reconocen, pero le resulta cada día más difícil mantener su fe en un mundo que no le guarda simpatía alguna. "El corazón no puede seguir amando a la Humanidad, si no hay hombres a quienes amar". Se vuelve helada, invernal, esa soledad que por tantos años fuera para él un castillo de sol y oro. "Callo, mudo siempre, y de esta manera se acumula en mí un gran peso, que oscurecerá sin remedio mi espíritu", afirma en son de queja. Y otra vez, escribiendo a Schiller, dice: "Siento frío, el invierno me entumece. Mi cielo es de acero y mi alma de roca". Mas nadie se le acerca con el fuego de la amistad. "Son muy pocos los que tienen fe en mí", confiesa con dolor resignado, y, paulatinamente, pierde él mismo la fe en sus fuerzas, en su destino. Lo que un tiempo le pareció celestial, divino, es ahora para él vacío, sin sentido: su misión como poeta le resulta sin contenido. Duda hasta de la misma poesía. Los amigos se han alejado. El clarín de la gloria que llama, se ha callado:

*A menudo me parece que mejor
sería dormir o morir, que estar solo así...
No sé ni qué decir, ni qué hacer y a veces
me pregunto por qué deben existir
los poetas en esta hora de desolación . . .*

Hölderlin ha sufrido una vez más la impotencia del alma frente a lo real; doblará una vez más su espalda al yugo que

opreme y aceptará una vez más una existencia inadecuada, que no es la suya, dado que es imposible para él vivir de su producción literaria, al no admitir el servilismo. No volverá a ver a su patria, más que un instante feliz en otoño, un día en que junto con sus amigos de Stuttgart celebrará justamente la fiesta del "otoño". Pero luego habrá de tomar otra vez su ropón de preceptor, para irse a Suiza, a Hauptwyl, para anclarse de nuevo en un empleo subalterno.

El alma profética del poeta comprende muy bien que ha llegado el momento en que su sol se pone, la hora crepuscular de la caída dolorosa. Y en una elegía se despide de su juventud: "Oh juventud, ya te has apagado". Sopla ya en su poesía el aire glacial de la tarde...

*He vivido muy poco y ya respiro
el aire de hielo del ocaso.
Mudo estoy aquí como una sombra;
en mi pecho el corazón se estremece:
ya no puede cantar.*

El resorte de su impulso se ha quebrado; Hölderlin, que únicamente podía vivir volando, con las alas rotas no retoma ya más su equilibrio. Pagará su culpa, por no haber sabido ocuparse "exclusivamente de lo superficial de sí", por haberse abandonado a la acción destructora de la realidad con toda alma y todo amor. La aureola de la genialidad se ha desvanecido en torno a su cabeza; lleno de angustia, se retira en sí mismo, para alejarse y esconderse a los hombres, que con su trato le causan una verdadera molestia física. Y con el crecer

de su debilidad, aumenta el dominio del demonio, que hace vibrar sus nervios. Lentamente, la sensibilidad del poeta se enferma y sus vibraciones anímicas se tornan ataques y choques. Todo lo nimio le excita y el rechazo de lo que le protegía como coraza y escudo, se rasga y pone al desnudo su hipersensibilidad. Por doquiera se le antoja ver ofensas y desdenes; su físico reacciona con dolor a los cambios del clima y de la estación; lo que en un comienzo fue inquietud espiritual, es ahora neurastenia, crisis y catástrofe nerviosa; sus gestos son excitados, su humor agresivo; sus ojos, tan serenos e inteligentes, ponen una luz de inquietud febril en su rostro afilado. El fuego invade todo su ser; de la víctima se apodera el demonio de la perturbación y de la confusión; le arrastra a los extremos contradictorios "una turbación que le aturde" y que "se acumula en torno de su ser anímico": conoce así los polos del ardor y de la frialdad, de la exaltación y de la desesperanza, de la alegría y de la melancolía. Y todo contribuye a llevarlo de país en país, de ciudad en ciudad.

La irritación afiebrada agita sus ideas, hasta alcanzar a su poesía; su intranquilidad se refleja en la incoherencia de sus versos se siente incapaz de elaborar un pensamiento, de mantenerse en él, de desarrollarlo. Y como su cuerpo físico va de casa en casa, su alma pasa de imagen en imagen, de idea en idea. Y este fuego diabólico no se calmará sino cuando haya devorado toda la persona y la personalidad del poeta. Queda únicamente el cuerpo, negro esqueleto de una construcción que devoraron las llamas y donde el demonio no puedo des-

truir lo que aun le queda de divino: el ritmo que mana todavía inagotado de sus labios insensibles.

En la patología hölderliniana no se halla, pues, un punto, un momento exacto en que empieza su caída, su hundimiento; no existe una neta línea de división entre su espíritu sano y claro y su espíritu enfermo. El poeta arde interna y lentamente; el demonio destruye su razón, no con la gran llamarada que incendia de repente toda una selva, sino con fuego oculto, entre rescoldos. Únicamente resiste la parte divina de su esencia, tejido de amianto opuesto al incendio íntimo: el sentido lírico sobrevive a la razón y pone a salvo el ritmo, la palabra, la melodía. Posiblemente, Hölderlin es el solo caso clínico, en el cual, después de la muerte de la inteligencia, sigue subsistiendo la poesía, como a veces, raras por cierto, el árbol carbonizado por el rayo sigue dando flores por una rama alta que permaneció intacta. El paso del poeta hacia lo patológico, va por grados, progresivo, escalonado. No ocurre como en Nietzsche, el derrumbamiento imprevisto de un enorme y elevado edificio de ideas; en Hölderlin se trata de una desintegración lenta, piedra a piedra, de una destrucción paulatina de cimientos y construcción, de un despacioso deslizarse hacia la inconsciencia.

Apenas en su exterior, solamente en su físico se acentúa visiblemente la inquietud, el miedo nervioso, la sensibilidad excesiva, que acaban en accesos de furia y de crisis neuróticas, crecientes en intensidad y reiteradas cada vez con mayor frecuencia. Antes le era dado contenerse meses y años antes de estallar; ahora las explosiones eléctricas se repiten casi ininte-

rrumpidas. En Waltershausen y en Francfort logró dominarse por años enteros, en Hauptwyl y en Burdeos únicamente aguanta algunas semanas: su capacidad vital no es más que agresividad. Y al final, la vida le arroja en la casa maternal, como la tempestad arroja a un buque en un puerto, que puede ser el de partida. Y allí, completamente desesperado, escribe nuevamente a Schiller, al maestro de su juventud. Schiller no le contesta. Le deja que se hunda, y Hölderlin, pesadamente, cae hasta lo más hondo de su sino. Parte otra vez, porque ha aceptado el empleo de preceptor; se marcha sin alma, consagrado a la muerte. dando el último adiós a los seres que ama.

Desde entonces un espeso velo oculta su existencia. La suya no es ya historia: es mito. Sabemos que en una primavera florida pasó por Francia, pernoctó en las cumbres de Auvèrnia, entre la nieve, en un lugar desierto. en duro camastro armado de pistola. Sabemos que estuvo en Burdeos, en la casa del cónsul alemán y que de pronto huyó. Luego la tiniebla más oscura le envuelve y oculta su caída.

¿Habría sido Hölderlin ese extranjero, que diez años después fue visto en París por una mujer, dirigiendo exaltadas frases a las estatuas marmóreas de los dioses en un parque? ¿Podemos creer que una insolación le quitó los sentidos y que el rayo de Apolo le hirió, como él mismo dice? ¿Será cierto que le asaltaron bandidos, dejándole sin dinero y sin ropas? Nadie contestará nunca a estas preguntas. Su regreso a Alemania y su caída son un misterio. Consta únicamente que un día, en casa Matthison en Stuttgart, penetró un día un

cadáver pálido, con vida aún, delgado, con los ojos apagados, enmarañados los cabellos, con lengua barba y traje de mendigo. Matthison retrocedió espantado ante esa visión, y el extranjero le dijo con voz apagada su nombre: Hölderlin.

Las últimas chispas se han apagado, sus restos corren a la deriva, hacia la casa materna; mástiles y timón, confianza e inteligencia se han quebrado para siempre. Desde ese momento Hölderlin vive ya en la noche, que iluminan de vez en cuando relámpagos órficos. Su razón ha muerto; de esa tiniebla sólo rara vez brota la palabra genial y sobre su cabeza fluye en escasas ocasiones la poesía breve, rápida y sonora. Cuando conversa, no halla el sentido de las palabras; cuando escribe, sus cartas son una masa amorfa o barroca. Su ser sigue cerrado a la realidad, pero se abre a las voces musicales, sin comprender, sin embargo, su significado. Se deshace poco a poco; pierde enteramente la conciencia y su locura se convierte en portavoz de ideas píticas. Su boca es el "órgano del imperativo que llega del más allá", como dice Nietzsche, intérprete y mensajero de lo divino que le sugiere el demonio y que no hubiera podido reconocer, ni cuando poseía toda su inteligencia.

Los hombres se alejan de su compañía, porque su ira se desencadena a menudo, como una bestia desatada, o a veces también llegan a burlarse de él. Únicamente Bettina, que sabe distinguir el genio a través del aire, como en Schiller y en Goethe y en Beethoven, y Sinclair, el amigo espléndido, como un ser de leyenda, siguen viendo la presencia de un dios

en esa decadencia, en esa degradación del poeta, que está "prisionero de su celeste esclavitud".

"Muy cierto es para mí, que una fuerza divina ha rodeado en su oleaje a Hölderlin -afirma esa admirable mujer-, quiero referirme a sus palabras, que como torrente incoercible han inundado sus sentidos, que al paso de esa inundación han quedado debilitados, muertos". Nadie ha sintetizado con más nobleza y clarividencia el destino de Hölderlin; nadie ha sabido hacer más asequibles los ecos de las conversaciones demoníacas, que se perdieron, como las improvisaciones de Beethoven, como de Bettina, cuando escribe a la señora Gúnderode: "Al oírle, parece que uno escucha un huracán desenfrenado: su voz es un himno rugiente, que se interrumpe de improviso, como cesan las ráfagas del viento". Entonces está poseído por una ciencia profunda, tan profunda que no se logra creer que haya perdido la razón y hay que escuchar lo que dice de la poesía, para tener la impresión de que está por revelar el misterio del lenguaje divino. Luego, de pronto, todo se hunde en la tiniebla; el poeta languidece, permanece aturdido y afirma "que nunca lo logrará". Todo él se funde en la música; horas enteras -como el mismo Nietzsche en los últimos días de su estada en Turín -está sentado al piano, golpeando incesantemente las teclas en un esfuerzo para conseguir acordes, para captar las infinitas melodías que le envuelven y retumban dolorosamente en su cerebro; a veces se recita a sí mismo, en largo monólogo, rítmicamente siempre, canciones y palabras. Mientras antes se sentía arrebatado por la lírica, ahora se hunde poco a poco en

el torrente sonoro; como los indios del *Hia atba*, el poema de su hermano espiritual Lenau, se lanza cantando en la cascada que ruge.

Espantados y conmovidos, la madre y los amigos le dejan en completa libertad en la casa, respetando el milagro que no comprenden. Pero el demonio explota cada vez más violentamente en su intimo; padece ataques de furor; antes de apagarse del todo, la llama se eleva en peligrosas contorsiones, hasta que deben llevarle a un sanatorio, luego a casa de unos amigos y finalmente a la de un honesto carpintero.

Con el correr de los años, ese salvajismo furioso se aplaca, sus crisis se apagan y se calman, y Hölderlin se vuelve manso como una criatura; las tormentas nerviosas se disipan y dejan lugar al silencio crepuscular. Su demencia cataléptica se tranquiliza, pero con la calma del espíritu, no se desgarran el velo oscuro de la razón; muy rara vez un relámpago de ella ilumina su pasado. Su cuerpo sin alma, como en un ensueño, experimenta todavía el suave influjo benéfico de la primavera y aspira con fruición el aliento grato de la campiña; su corazón de solitario late aún durante cuarenta años en su organismo derruido, pero ya no es sino apenas una sombra de lo que fuera. El divino adolescente está, como Aulis, desde hace mucho entre los dioses: vive en otro campo, una vida nada terrenal.

Lo que queda en las garras negras del tiempo, es su cadáver espiritual; una sombra desfigurada que no se reconoce a sí misma y que a veces se llama "el señor bibliotecario" y otras "Scardanelli".

LA TINIE LA PURP REA

...aun en la tiniebla resplandecen imágenes de luz.

Todas las soberbias poesías órficas que brotan del espíritu ya apagado de Hölderlin en esos años de ocaso, esos *Cantos de la noche*, corresponden a un campo perfectamente determinado de la literatura mundial; sólo pueden compararse tal vez con los poemas proféticos de William Blake, esa otra figura seráfica, confidente divino, que los contemporáneos definían: *unfortunate lunatic whose personal inoffensiveness secures him from confinement* (el demente desgraciado, que por ser personalmente inofensivo se ha librado de la reclusión) .

En Blake, al igual que en Hölderlin, la poesía creada es un dictado demoníaco; en ambos se percibe como espina el pueril sentido vago del sentido claro de sus palabras; el sonoro rumor órfico toma la frase como un eco de otras esferas; en ambos los dedos inconscientes de lo real dibujan todavía la bóveda de un cielo sin paralelos, sobre el caos cruzado por estrellas y rayos, y así elabora un mito propio. La poesía (en Blake también el dibujo) alcanza el estado crepus-

cular y el poeta emplea un lenguaje pítico: como la sacerdotisa, inebriada por visiones indescriptibles, sobre los vapores de la caverna délfica, murmura balbuciente hondas palabras en sus convulsiones de exaltación, en ellos el demonio hace manar una lava ígnea y piedras al rojo del cráter apagado de su alma. En las líricas diabólicas de Hölderlin no es la razón la que habla, ni el lenguaje corriente de esta nuestra vida real, sino el ritmo únicamente, sin sentido, incomprendible, que deja ver en un relámpago a través de un renglón la luz que ilumina todo el universo. El poeta vidente se libra en un campo apocalíptico:

*Valle y ríos circundan el monte de la profecía,
para que el hombre tienda su mirada al Oriente
y partir de allí en las variadas metamorfosis.
Del éter la imagen fiel desciende y divinas
palabras llueven y el hondo bosque resuena...*

Los ensueños líricos se han trocado en una armoniosa anunciación, en "una resonancia en lo más hondo del bosque"; la voz del ultra-mundo es voluntad superior a la del poeta, quo ya no habla de sí, porque de él no se trata, convertido en héroe sin conciencia de las palabras esenciales. El demonio, suprema voluntad, ha domeñado el alma del poeta, ha silenciado su voz y habla por su boca contraída, por sus labios sin sangre, como a través de algo que ha muerto y que resuena sordamente. Ese varón esclarecido que fue Federico Hölderlin ya se ha ido: de su cuerpo el demonio se sirve ahora, como del cuerpo de una larva sin contenido.

Los *Cantos de la noche*, canciones quebradas, sin duda alguna; son algo improvisado que no nacen de la tierra, del arte cultivado; no salen de lo infinito; no son materia elaborada por el genio en su rumoroso taller: son meteoros precipitados del cielo invisible de la fantasía, rebosantes de la mágica energía de esa región ultraterrena. La poesía es un tejido de factores artísticos, brotados de la conciencia, de la inconsciencia y de la inspiración, y las tres tramas se distinguen con mayor o menor evidencia, se acusan con mayor o menor vigor. Y resulta típico enteramente, que en un poema normal -en Goethe, por ejemplo- en la madurez domine ya la técnica. el factor material sobre la inspiración, y por lo mismo que el arte, en un comienzo precencia consciente, se torne maestría culta, dominadora y llena de sugerencias.

En Hölderlin pasa todo lo contrario: lo esencial, lo inspirativo, lo genial, lo demoníaco se robustecen: el tejido intelectual, artificioso y planeado, se deshace, como si se soltaran los puntos. Y así en sus líricas posteriores el vínculo intelectual se suelta cada vez más. Los versos como olas, se superponen, sin obedecer más a nada que no sea el ritmo armónico del sonido: la forma. la regla, la ley son arrolladas totalmente por el oleaje sonoro. El ritmo ya se ha vuelto dueño y señor; la energía primigenia retorna a su origen.

De vez en cuando se nota en el poeta, arrancado a su propio ser, un intento de defensa contra esa fuerza suprema; se nota su esfuerzo para definir una idea poética y desarrollarla espiritualmente, pero el oleaje de sonidos arrebatan lo que está a medio planear, a medio elaborar. Por ello se queja:

¡Qué poco nos conocemos a nosotros mismos!

Tenemos un dios adentro que nos domeña...

Y el poeta sin defensa posible, pierde cada vez más el dominio de la poesía. Al hablar de esa fuerza superior que le saca de sí mismo, dice: "Me siento arrastrado por los confines de una tierra vasta como todo el continente asiático: parece que mil arroyos me llevan". Todo el vigor de retención de su cerebro ha sido destruido y sus ideas caen perdidas en el fatal vacío; todo lo que comenzara en exaltación audaz y valiente, termina en balbuceo dramático. El hilo del discurso se traba, las oraciones se enredan; las frases se mezclan al son del ritmo y es imposible hallar su fin o su principio. Cansado, el poeta observa desprenderse de su mente el pensamiento primitivo. Y la mano temblando inhábil une pensamientos incompletos con una copula irracional o abandona resignado el hilo de la idea, limitándose a decir: "mucho queda por decir sobre esto aún". Un poema de gran trabazón espiritual: *Patmos*, que es inmortal, se pierde al final en un farfullar, que es apenas el prelude de lo que pensaba decir. Y en lugar de una oración, nos ofrece una anotación taquigráfica, completamente ajena al texto:

*Y ahora cantar quisiera la partida
de los cruzados caballeros para erusalén
y el errante dolor de Canosa y de Enrique,
pero me falla el ánimo para hacerlo.
Desde Cristo, son aire mañanero los nombres
y se truecan en sueños...*

Sin embargo, esos balbuceos, esos sonidos, incoherentes como pensamiento, están unidos entre sí por un alto sentido: el espíritu, cubierto de vegetación lujuriosa, no logra ver y los detalles, el vínculo intelectual se afloja, pero en las lagrimas formales la esencia de fuego contenida en las poesías de Hölderlin arde con más calor. El plasmador se ha tornado visionario penetrante y con ojos ardorosos abraza poéticamente al mundo entero. En ese balbuceo armónico, en su ilógica ebriedad alcanza una profundidad de significado, que nunca conoció, cuando su alma estaba viva y despierta:

*... divinas palabras
llueven y el hondo bosque resuena.*

Si su poesía ha perdido en limpidez mañanera y en exactitud de detalles, lo gana ahora en diabólica inspiración, en luminosos destellos espirituales, que iluminan totalmente el caos de las sensaciones y llenan de luz por un instante todas las cimas y todos los abismos de la naturaleza. Las líricas hölderlinianas son ya tempestad, salpicada frecuentemente por rayos de profeta: rápidas, breves, surgen de la tiniebla de sus odas e iluminan el infinito. Se extienden por el universo y son como visiones cósmicas dirigidas a su elemento natural: el caos.

Con el alma ciega, el poeta tantea en la oscuridad, a la única luz de relámpagos llenos de vibración y trata de recoger imágenes enormes y signos del espacio y del tiempo. En su maravilloso camino por esa región impenetrable, antes de caer, antes de morir, se cumple todavía el milagro inaudito:

en la mayor tiniebla de su marcha, en pleno ocaso tormentoso del espíritu, Hölderlin logra hallar lo que nunca pudo encontrar cuando su mente era sana y despierta, viva y lúcida: el misterio de la gracia. Por todos los caminos lo había buscado desde su niñez, en el firmamento de su idealismo, en sus ensueños; adolescente había buscado una Grecia suya y había lanzado en vano a Hiperión para encontrar ese secreto por los vericuetos del presente y del pasado. De las sombras había evocado a Empédocles, estudiando los libros de filosofía; el estudio helénico le había dado un círculo de amigos y había llegado a ser tan ajeno, tan extraño a su patria y a su época, por haber vivido siempre en una Hélade de ensueño. El mismo, maravillado de esa influencia ejercida en sus sentidos, a menudo se había preguntado:

*¿Qué es lo que me liga a las orillas dichosas
y me hace amarlas más que a mi misma patria?
Porque, en dulce esclavitud hundido, vivo siempre
en cualquier lugar por donde pasó Apolo.*

La Grecia antigua había sido siempre su meta; le había arrancado al dulce calor de su hogar, a los brazos de su familia, para hundirle en desengaño y llevarle a la desesperanza, a la absoluta y suprema soledad.

Entonces, de su caos espiritual, de los más hondos abismos de sus sentidos, resplandece de improviso su secreto helénico. De la misma manera en que Virgilio guía al Dante, Píndaro conduce a éste extasiado, en la plenitud rebotante de su palabra, hacia la suprema ebriedad del himno y el poeta,

cegado en el mito crepuscular, ve arder como brasa, en lo más hondo de la sima abierta, la Grecia que nadie antes adivinara y que luego solamente otro demoníaco, otro poseso, Federico Nietzsche, filósofo todo luz, sabrá hacer brotar de las entrañas de los siglos.

Con su verbo de vidente, Hölderlin puede mirar y preconizar la región de llama y su anunciación es el primer sentimiento cálido de vida y lleno de energía sanguínea, que el mundo recibiera de la verdad de aquella fuente espiritual del mundo, perdida entre las ruinas del pasado. No es la clásica Grecia de formas de yeso que mostrara Wincklemann; no es la Grecia típica que Schiller tomara como modelo de su "medrosa imitación sin el soplo anímico del arte antiguo" -como definiera Nietzsche-; es la Grecia asiática y oriental, que acaba de dejar la barbarie, inebriada de juventud y de sangre, que aun lleva el estigma ardiente de la matriz caótica; es Dionisios, ebrio de báquico fuego que sale de la oscura caverna. No se trata ya de la límpida y transparente luz de Homero, que alumbra la forma de la vida, sino del trágico espíritu de la guerra eterna, levantándose como un gigante entre el placer y el sufrimiento. Únicamente lo diabólico, triunfante en Hölderlin, deja ver lo antiguo, el sentido verdadero de la Grecia real como una visión del comienzo del mundo, que funde magníficamente las eras históricas, el Asia y la Europa, la interpretación de las culturas, paganismo, cristianismo.

Esta Grecia descubierta por Hölderlin como faro en la tiniebla, no es ya en efecto la pequeña península de su nombre, limitada y arrinconada, sino el centro umbilical del uni-

verso, origen y núcleo de toda mutación. "De allí viene el futuro Dios, y allá ha de volver". Es la surgente del alma, que de pronto brota de los recovecos de la barbarie y, contemporáneamente, es el sagrado mar en que desembocarán un día los ríos de los pueblos: el mar de la futura Germania, intermediario entre el misterio asiático y el mito del Crucificado.

Como Nietzsche en el decaimiento espiritual, así Hölderlin está lleno de la premonición de una unión sublime entre Cristo y Pan, por el "presentimiento dramático del Dionisos crucificado", que ama figurarse Nietzsche delirando. El símbolo helénico asume proporciones fantásticas: ningún poeta alcanzó nunca una más elevada idea histórica, como lograra Hölderlin en sus últimos himnos, aparentemente faltos de sentido.

En estos himnos, en estas versiones de Sófocles y Píndaro, enormes como rocas del caos, el lenguaje hölderliniano supera el helenismo simple y la claridad apolínea inicial: soberbias construcciones con los bloques megalíticos de la Grecia primitiva y armónica, las transposiciones del ritmo de tragedia se yerguen en nuestro mundo idiomático de ambiente tibio apenas por un calor artificial. No se trata del verbo poético, de la frase suave en un verso en lo que va de una orilla del lenguaje a la otra, sino del germen ardoroso de la pasión que crea y sigue ardiendo con su fuerza ancestral. Y como en el mundo material los ciegos oyen con mayor claridad, porque un sentido muerto aumenta la sensibilidad de los otros así el espíritu de Hölderlin, vacío de razón, resulta más sensible a las energías que le llegan con audacia insólita

del misterio más hondo. Y él estruja el idioma hasta hacerle verter sangre de melodía, hasta romper en pedazos el esqueleto de su trabazón, y volviéndolo maleable, y contemporáneamente temple su lenguaje en la tensión del ritmo ensordecedor. Hölderlin, como Miguel Ángel con sus bloques apenas esbozados tiene más perfección en sus fragmentos caóticos, que en la obra acabada, que es meta y fin: en esos fragmentos atruena el canto grandioso, el caos, el poder del universo, y no la palabra poética del ser individual.

Y así el espíritu de Hölderlin precipita en la tiniebla de la noche; se asemeja a una hoguera, que aun envía hacia arriba una columna de centellas, antes de volverse cúmulo de ceniza. Su genio tiene figura de dios y también la tiene el demonio de su tristeza. Cuando en los poetas el demonio aplasta al individuo, casi siempre las llamaradas se tornan azules por el alcohol (Günther, Grabbe, Verlaine, Marlowe) o se perfuman del incienso del voluntario aturdimiento (Byron, Lenau); la ebriedad de Hölderlin, en cambio, es pura y su caída es casi un vuelo hacia atrás, hacia el infinito. El lenguaje de Hölderlin se resuelve y disuelve en ritmos, y su alma en las visiones enormes del mundo primero. Su caída es música y su desaparición un canto; como Euforión, símbolo de la poesía en el *Faust*, Hölderlin, hijo en partes iguales del espíritu alemán y del espíritu helénico, derrumba todo lo percedero de sí: su cuerpo únicamente es lo que va a la tiniebla de la nada. Su lira de plata surge por sobre los horizontes, hacia las estrellas.

SCARDANELLI

Mas él partió. Porque los genios son demasiado buenos, está muy lejos ya: le entretiene ahora una conversación de dioses.

Lo que resta de Hölderlin permanece hundido en el abismo de la locura durante cuarenta años. No queda de él más que su sombra trágica, su imagen triste, Scardanelli, por cuanto así firma con su mano inutilizada el tormentoso oleaje de sus versos. El mundo le ha olvidado y él mismo se ha olvidado de sí.

Hasta bastante avanzado el siglo, Scardanelli vive en casa de un honesto carpintero. Los días pasan sobre su cabeza, insensible, y a su paso, a su roce, encanece su cabello, que antes fuera revuelta onda de oro. El mundo que le rodea se conmueve y muda continuamente; Napoleón invade a su país, para ser rechazado luego; desde Rusia pasa perseguido para concluir en la isla de Elba y la de Santa Elena, donde vive, Prometeo encadenado, unos diez años todavía. Muere y se

convierte en leyenda. Nada sabe de eso el desgraciado solitario de Tubinga, que una vez cantara al vencedor de Arcole.

Una noche, algunos artesanos depositan el féretro de Schiller en la lobreguez de una tumba, donde por años y años se pudre su esqueleto; luego, un día cualquiera, ese sepulcro se abre y Goethe toma entre sus manos la calavera del amigo que tanto quisiera. Mas el "prisionero celeste" no comprende ni la palabra "muerte" tan sólo. Después parte también Goethe, el sabio anciano, a los 83 años; muere después de Beethoven, de Kleist, de Schubert, de Novalis. Hasta Waiblinger, que de estudiante visitara muchas veces a Scardanelli en su celda, es sepultado, mientras Hölderlin vive aún, arrastrándose como una serpiente. Un día, Hiperión y Empédocles, los hijos de Hölderlin, son reconocidos por la nación alemana: nada sabe de eso el cadáver viviente de Tubinga. Está fuera del tiempo, en lo eterno, ebrio de ritmo y melodía.

De vez en cuando algún forastero curioso llega para verlo, como si fuera algo legendario. Cerca de la vieja Torre del Consejo de Tubinga hay una pequeña casa; en un cuarto del piso superior se ve una ventana con rejas, que mira sobre la campiña: en esa habitación vive Hölderlin, como en un pequeño remanso. La bondadosa familia del carpintero conduce al visitante hasta arriba; tras una pequeña puerta hay solamente un enfermo melancólico, que está paseando casi continuamente, mientras habla sin cesar en lenguaje superior. De sus labios corre un torrente de palabras, sin forma, sin significado, como una monótona salmodia. Muchas veces el

enfermo se sienta al piano y toca horas y horas, sin nexo musical: del instrumento fluye una armonía muerta, una repetición sin originalidad, casi fanática de un tema brevísimo y miserable, mientras se distingue al mismo tiempo el ruido que hacen sobre las teclas las uñas crecidas enormemente. El prisionero está pues encerrado en un ritmo permanente. Como el viento pasa cantando por las cuerdas del arpa de Eolo, así en Hölderlin la música de los elementos pasa por su cerebro exhausto.

El forastero, con un poco de temor, termina por llamar a la pequeña puerta y una voz desfallecida, que infunde miedo, contesta: ¡Adelante! En la pequeña habitación está una figura flaca y enfermiza, como un personaje de los cuentos de Hoffmann; encorva la edad su cuerpo debilitado; el escaso cabello blanco cae sobre la frente de arrugas. Mas medio siglo de padecimientos y de soledad no han logrado destruir enteramente la nobleza de su juventud: una línea neta, pura, que los años han definido mas, marca su elegante silueta; los rasgos delicados del rostro señalan todavía las sienas levemente curvas y el mentón prominente. A veces, la nerviosidad agita rápidamente la cara o le sacude hasta lo más hondo de los huesos. Sin embargo, sus ojos poseen ahora un mirar horrendo en su fijeza: están apagados e inexpresivos, cuando fueron tan dulces y llenos de ensoñación; se asemejan a las de un ciego sus pupilas.

Pero en algún escondrijo de ese cuerpo en decrepitud, todo sombra, arde todavía algo de vital. El infeliz Scardanelli se inclina servil, con muchas y exageradas reverencias, como

si recibiera una visita honrosa e inmerecida. Abunda en ridículos tratamientos: "Alteza, Eminencia, Santidad. Majestad", y con una gentileza que deprime, lleva a su visitante con hondo respeto al gran sillón de honor, que acerca. No conversa, realmente, porque el desgraciado lunático no tiene ilación en las ideas, que no sabe desarrollar naturalmente y cuanto más se esfuerza por ordenar convulsivamente sus pensamientos, tanto más se embrollan sus palabras, hasta constituir un monótono balbuceo, que no es lenguaje, sino emisión barroca de fantásticos sonidos articulados. Con enorme dificultad entiende lo que se le pregunta, pero en su mente resplandece un instante de lucidez, si se le nombra a Schiller o algún otro personaje desaparecido.

Cuando algún ingenuo o imprudente nombra a Hölderlin, Scardanelli se enfurece y pierde el último control. Las conversaciones le impacientan: el enfermo encuentra demasiado grave el esfuerzo de pensar y coordinar para su inteligencia rendida; y cuando el forastero se va, hasta la puerta le acompañan las reverencias del pobre demente.

Sin embargo hay algo raro en él: su espíritu está hundido profundamente en la tiniebla, pero en las cenizas apenas tibias de lo que fue, subsiste aún un rescoldo, una chispa: la de la poesía. Esta extraña figura no puede atreverse impunemente por las calles, porque la aristocracia moral de Alemania, los estudiantes, se mofan de él y sus burlas torpes provocan en él espantosos ataques. Pero, repito, en ese derumbe sigue despierta la chispa, que brilla como símbolo. Scardanelli hace poesía, como la hiciera Hölderlin en su ni-

ñez. Horas y horas se entretiene escribiendo versos y versos o prosas imaginativas, fantásticas. Moricke, que los extravió, afirma que se llevaba esos papeles llenando su capa. Y cuando un visitante le solicita una página como recuerdo, se sienta resuelto y con mano firme escribe (la enfermedad no afectó su escritura) versos a gusto del interesado, sobre Grecia, sobre las estaciones, o pensamientos como el que sigue:

"La ciencia, que alcanza la más honda espiritualidad, se parece al día, que con su resplandor ilumina a los humanos y que con sus rayos unifica los fenómenos crepusculares".

Y debajo apunta una fecha, siempre inexacta, por eso la razón le traiciona en seguida al ponerse en contacto con la realidad; al final añade invariablemente este broche: "Vuestro humilde servidor, SCARDANELLI".

Esos versos de la demencia se diversifican completamente de los de su crepúsculo intelectual, de las suntuosas ampulósidades de los *Cantos de la noche*. El poeta parece volver misteriosamente a los inicios: las composiciones actuales no están escritas en versos libres, como los himnos lanzados en el momento de pisar el umbral de la locura; todas tienen rimas o asonantes; marcan las estrofas de ritmo breve, en contraposición al ritmo amplio de las odas. El poeta parece fatigado, temeroso de dejarse arrastrar a los himnos, a la catastrata del metro sin freno. La rima le sirve casi de muleta. Ninguna lírica tiene un claro sentido, pero tampoco ninguna carece por completo de sentido; no tienen forma lógica, pero

sí forma eufónica: son algo así como la transcripción de vaguedades que es imposible desentrañar.

Aun así, esas poesías de la locura son... poesías; en cambio. los de otros dementes, como las que escribiera Lenau en el manicomio de Winnenthal, carecen de sentido en absoluto y se arrastran como un sonsonete (Die Schwaben, sie traben, traben, traben..." (Les golondrinas trotan, trotan, trotan...) Las de Hölderlin se engalanan todavía de imágenes y parangones: y por momentos el alma del poeta aparece aún en algún grito sonoro, como en los versos inolvidables:

*Ya gocé todo lo bello en el mundo;
la alegría juvenil, su placer se ha ido.
¡Hace tanto! Pasaron abril y mayo y junio:
ya nada soy y ya no me gusta vivir...*

Más que por un loco, esto parece haber sido escrito por un niño poeta o por un poeta que se ha vuelto niño. Es ingenuo y leve como el pensamiento infantil y carece de lo violento o monstruoso o exaltado de la demencia. Como en un alfabeto las imágenes se alinean una cerca de la otra en ritmo monótono y ni un niño de siete años de edad alcanza a ver un panorama más puro o más sencillo, que éste que nos describe Scardanelli:

*¡Oh! me cuesta no detenerme
frente a este cuadro suave de verdes árboles,
como ante la enseña de una hostería.
En los días hermosos, no hay duda,
me parece muy bien todo reposo.*

A todo esto no te contestaría, si lo pidieras.

Si no se reflexiona, se asemeja al juego improvisado de un niño feliz, que lo ignora todo de la realidad, menos los sonidos y los colores y la libre melodía formal. Scardanelli, al igual que un reloj con sus manecitas rotas que sigue en marcha, no se detiene, no deja de ser poeta, en el vacío de un universo para él acabado. Su aliento es poesía, hacer poesía. Ha muerto la razón, pero el ritmo sobrevive y así se cumple uno de los anhelos de su vida: no ser más que poesía, todo poesía y andar por la tierra arropado solamente en ella.

El hombre ha muerto para dejar sobrevivir al poeta; su razón no es otra cosa que lírica y muerte y vida tejen su destino, ese destino que un día preconizó con voz de profeta como única finalidad poética: "Ser devorado por el fuego que no conseguimos dominar".

LA RESURRECCIÓN

*Era yo una pequeña nube mañanera;
pasajera e inútil. Y en torno mío,
el mundo dormitaba, cuando yo
en mi soledad florecía.*

La Diosa más severa y grave es la Historia. Inmortal e incorruptible, hurga con su mirada aguda las honduras de los tiempos y con mano firme, implacable, sin sonrisas, da forma a los acontecimientos. La inmutable parece ajena e indiferente, pero tiene gustos misteriosos. Ella debe dar forma a los sucesos y de la fatalidad hacer tragedia; pero en su severo trabajo gusta de las pequeñas analogías, de las inesperadas coincidencias, que tocan a gentes, pueblos y azares, con profundo sentido. La Historia nada abandona con su destino: para todo acontecimiento halla otro igual o parecido. Así, tocará a la muerte de Hölderlin otra análoga.

El 7 de junio de 1843 se han llevado un cadáver más leve que el de un niño, para llevarle de su pequeña habitación a la fosa que ha de encerrarlo. Ha muerto Scardanelli y Hölderlin

no ha resucitado a la gloria. Se ha cumplido su existencia. La historia de la literatura le mencionará de paso, como un discípulo de Schiller. Parte de los papeles que dejara, en muchos tomos y en abultados rimeros, serán destruidos; algunos acabarán en la Biblioteca de Stuttgart, donde se le pone un número indicador del cuaderno y se les anota brevemente *Mspt.* (manuscrito), con una cifra al lado. El polvo los irá consumiendo; nadie los mirará en medio siglo tal vez no le posará encima una sola mirada algún futuro profesor de literatura, encargado de administrar con mucha comodidad la herencia del superhombre. Silenciosamente se los considera ilegibles, obras de loco, como las grafomanías de un maniático, como una curiosidad tan insignificante, que durante cincuenta años nadie se ensuciará los dedos en su polvo, desatando esos infolios amarillentos.

Meses antes, en las postrimerías de 1824, en París, en pleno *boulevard des Italiens*, un obeso señor cae al suelo herido por el rayo de un síncope. Colocan el cadáver en un portal, esperando; alguien reconoce en el muerto a un ex ministro del Consejo de Estado, a Henri Beyle. Al día siguiente, los diarios, brevemente, recuerdan que ese señor Beyle había escrito algunas narraciones de viajes y pocas novelas, firmadas con el seudónimo de Stendhal. Por lo demás su muerte pasa casi inadvertida. Lo mismo ocurre a Hölderlin. Los paquetes de manuscritos son llevados a la Biblioteca de Grenoble, para que dejen de molestar, y allí también como en Stuttgart, se llenan de polvo que nadie sacudirá en medio siglo. También se creen ilegibles, fruto sin valor de un mono-

maniaco literario. Resultan tabú. De esta manera las generaciones permanecen indiferentes al mejor prosista francés y al mayor lírico alemán. La Historia, irónica, se complace con estas burlas.

Stendhal, proféticamente, había afirmado: "*e serai célèbre vers*" (Seré célebre alrededor de 1900), vale decir casi al mismo tiempo en que Hölderlin llega a la elevación del héroe para el pueblo alemán. Pensadores aislados habían llegado a adivinarlo, para ambos, pero sólo a Federico Nietzsche le tocó reconocer a los dos como arraigados en su personalidad: Nietzsche, en efecto, fue el espíritu más límpido y sabio entre los alemanes. Y vio en Hölderlin al amante magnífico de la libertad, que entrega, proyectándola, su naturaleza al mundo, y en Stendhal un luminoso espíritu de independencia, que hurga en las honduras de su conciencia en la búsqueda implacable de la verdad: el uno es un genio de la exaltación y el otro el de la renunciación, los dos fuego de pasión artística. Por exceso de calor o de hielo ninguno de los dos tuvo la temperatura tibia necesaria para que sus contemporáneos le amaran. Y Nietzsche halla en ellos los dos extremos de su esencia, sin haber llegado a conocerlos cabalmente porque e *Henry rnlard* de Beyle, testamento anímico de Stendhal, se empolvó en los anaqueles de las bibliotecas como la obra de Hölderlin. Y surgirá y desaparecerá toda una generación para que esas dos figuras geniales sean desenterradas y admiradas.

Más tarde empero, la resurrección de Hölderlin es magnífica. Puro e incólume, el eterno adolescente vuelve a la luz, como esas estatuas griegas que han quedado enterradas en la

arena del pasado por largos siglos, para surgir en la plenitud de su belleza ante nuestros ojos.

Muchos poetas se presentan a nosotros en su doble aspecto, de acuerdo con la época de su existencia en la que los observamos: Goethe es por momentos el joven impetuoso, luego el hombre de razón madura y finalmente un anciano profeta. Schiller es un principiante lleno de exaltación o un artista que ha llegado a la obra perfecta. En cambio Hölderlin es para nuestra alma siempre algo único que permanece en la constelación juvenil, como Kant se nos aparece siempre como un viejo. Al ser trasladado fuera de la realidad, Hölderlin queda más allá del tiempo también.

No nos es dado imaginar a Hölderlin sino como vate alado, brillante genio de aurora, hijo del arte cuyos ojos conservan todo el día la frescura del rocío de la mañana; parece proceder siempre de una zona superior, y su poesía si carece de la tibieza de la sangre y de la tarea diaria, posee el fuego íntimo de origen misterioso. Por su pureza, toma un esplendor de ángel hasta el demonio que le domina y le estruja y le hace comprender la peligrosa empresa de su vocación. La palabra brota de su boca y sube, como llama sin humo, como aliento vital. Y así, cándido en su pureza, está ante las generaciones posteriores como la imagen sagrada del idealismo alemán; ese idealismo que marcha entre las nubes, que tomó en Schiller la forma teatral, en Fichte la teórica, en los románticos una místico-católica y en la masa de la nación se convirtió en optimismo político.

Esa exaltación que le brota del alma, toma en Hölderlin una forma esplendorosa, única y sin parangón:

"por cuanto más es visible el espíritu, donde pasan los seres puros".

Su destino, que está en el espejo de sus obras, asume un enorme prestigio, como leyenda de héroes. Deseo sin fin por un cielo sin límites, exaltación juvenil fogosa de la vida que se eleva, juventud eterna de Alemania, todo esto es Hölderlin para las nuevas generaciones que creen en la poesía. Si Goethe es el Júpiter de Otricoli, divinidad toda plenitud y poder, Hölderlin es Apolo joven, dios de la aurora y de la canción: mito de suave valentía y sagrada pureza mana de su tranquila personalidad y, como un ángel de alas resplandecientes, por encima de lo grave y confuso de nuestro orbe, se eleva el brillo de plata de su lirismo.

ENRI UE ON KLEIST

*Resiste a las tormentas la encina muerta.
Sucumbe y se desploma la encina sana,
deshecha porque el vendaval puede
sacudir su cabeza coronada.*

(Pentesilea).

PERSEGUIDO

*Para ti soy un misterio. Consuélate:
Dios es también un arcano para mí.*

En la rosa de los vientos no hay una sola dirección que no haya seguido Kleist, ese eterno inquieto. No hay ciudad alemana en la que no haya habitado ese eterno solitario. Desde Berlín parte apurado en un rechinante carricoche de las postas, para Dresden; atraviesa las montañas del Erz, llega a Bayreuth, cruza por Chemnitz, y como perseguido se va hacia Würzburg; luego corre por los campos de batalla napoleónicos, para ir a París, donde piensa permanecer un año: a las pocas semanas sale huyendo a Suiza; habita en Berna y pasa a Thun y luego a Basilea; de repente se va como la piedra de una honda hasta parar en la tranquila mansión de Wieland en Ossamannstadt. A la noche siguiente, el coche que le lleva pasa por Milán y a través de los lagos italianos piensa volver a París; se introduce en cambio entre los ejércitos en Boulogne y, en grave peligro, aparece en Maguncia. Huye luego para Berlín y Potsdam.

En Königsberg, un empleo logra retenerle un año, pero huye de nuevo el inquieto y se mete entre los ejércitos franceses en marcha hacia Dresden: amanece, acusado como espía, en Chalons. Libre de nuevo, sigue de ciudad en ciudad, pasa por Dresden, va a Viena, que arde en guerra, es hecho prisionero en la batalla de Aspern y logra huir a Praga. A menudo, como ciertos ríos subterráneos, desaparece por varios meses, para reaparecer mil kilómetros más lejos. Al final, atraído como por la fuerza de la gravedad, retorna a Berlín. Con las alas tremolantes y casi quebradas, intenta irse otras veces. Trata de llegar a Francfort, buscando casi en casa de la hermana un escondite para sustraerse a la invisible jauría que le pisa los talones. Pero allí tampoco halla la paz y el reposo. Toma otra vez el coche, que durante treinta y cuatro años constituye realmente su verdadero hogar, y se va a Wannsee, donde se hace saltar los sesos con una bala. Su sepulcro se halla al borde de un camino.

Pero, ¿qué es lo que lleva a Kleist a esa inacabable peregrinación? ¿Qué quiere? La filología no es suficiente para explicarlo: sus viajes ni tienen meta, ni tienen sentido. Son realmente inexplicables. Los motivos que una seria y severa investigación podría descubrir, no son, en verdad, más que pretextos de su demonio, excusas. Maguer toda reflexión, ese ir y venir de hebreo errante permanecen como un enigma; no extraña que lo detengan a veces como espía. En Boulogne se está alistando un ejército napoleónico, que invadiría a Inglaterra: Kleist, que acaba de abandonar su cargo de oficial del ejército alemán, va y viene entre esas tropas: poco falta para

que le fusilen. Los franceses avanzan sobre Berlín: Kleist marcha con esas fuerzas, hasta que le descubren y es internado. Los austríacos libran en Aspern una batalla decisiva: Kleist aparece en el campo de Wahlstatt, sin otros documentos de identidad que algunas poesías patrióticas. Esa forma ilógica de proceder en todos estos casos, carece de explicación razonable; sin duda le domina una fuerza superior y esa misma fuerza le llena de inquietud implacable. Alguien ha hablado de una misión secreta, que le fuera confiada, para explicar sus viajes, sus aventuras. Pero aun esa suposición, si algo justifica, no puede explicar toda su vida que fue una andanza perpetua. La verdad es otra: Kleist no tenía ninguna excusa que justificara sus peregrinaciones.

Kleist no trata de ir a determinado sitio: sin apuntar, se dispara del arco de su inquietud, como una flecha. Es cierto: huye de algo que puede más que él; como dice Lenau, cambia de ciudad, lo mismo que un enfermo de fiebre cambia de almohada. Busca alivio y salud en todas partes, pero inútilmente, porque cuando el demonio arrastra, no consiente ni el calor del hogar ni la protección de una casa. Así también Rimbaud viaja por tantos países; así Nietzsche cambia eternamente de residencia; así Beethoven se va de casa en casa y Lenau de país en país. Todos tienen dentro la espuela terrible de la inquietud, la intranquilidad permanente, la dramática inestabilidad del espíritu. Una fuerza sin par, desconocida, los arrastra y nunca han de poder librarse de ella, porque vive en su misma sangre y reina en su mismo cerebro. Para poder

aniquilar ese demonio interior, que, los manda, nada pueden hacer, sino destruirse a sí mismos.

Kleist conoce muy bien hacia dónde le lleva o le impulsa ese poder desconocido: a un abismo. Pero lo que ignora es si huye del abismo o va hacia él. A menudo sus manos crispadas se aferran a la vida, al último trozo de tierra, que habría de cubrirle.

Entonces busca algo que le impida caer: el afecto de la hermana, mujeres, amigos, en que sostenerse. Y de pronto, vuelve a correr angustiado hacia el fin, hacia los abismos profundos. Tiene siempre la sensación de estar cerca de ese abismo, pero no sabe nunca si ese abismo está delante o detrás de él, y si es vida o es muerte. El abismo está dentro de él y por eso nunca podrá librarse del mismo: lo lleva consigo como la sombra de sí.

Huye despavorido por todos los países, como esos mártires del cristianismo, esas antorchas vivas, haz humano envuelto en estopa embreada y encendida que inventara Nerón y que vestidos de llamas corrían sin saber adónde irían. Kleist tampoco sabe dónde irá; las piedras que amojonan la carretera pasan invisibles ante los ojos de Kleist y las ciudades apenas merecen una mirada de sus ojos. Toda su existencia es una carrera permanente huyendo de la sima: una carrera hacia la sima, caza azarosa que hace palpar el corazón y jadear el pecho. Y eso explica el terrible grito de alegría, con que, cansado, se arroja deliberadamente al precipicio.

La existencia de Kleist no fue una existencia, sino una eterna carrera por el mundo; casi una monstruosa cacería,

toda sangre y sensualidad, crueldad y espanto, en plena excitación siempre, siempre atravesada y herida por el sonido del cuerno de caza. Le acosa una jauría entera y como ciervo perseguido se interna en la selva espesa; se vuelve de repente, en un ímpetu volitivo, contra uno de los perros del destino que le persiguen, cumple su sacrificio -tres, cuatro y hasta cinco obras elaboradas en el ímpetu pasional- y luego sigue corriendo, lleno de heridas que sangran.

Cuando los canes de la fatalidad parecen agarrarle, se levanta magníficamente, con un último esfuerzo, y se lanza en salto funambulesco al fondo de la sima, antes de resultar víctima de la vulgaridad.

EL INSONDA LE

*Ignoro lo que podría decirte de mí;
lo cierto es que soy inexplicable.*

(De su correspondencia).

Es imposible utilizar para describirle las imágenes que nos han sido conservadas: hay de él una miniatura vulgar y mal hecha y un retrato sin valor casi. Las dos imágenes ofrecen una cara redonda, de niño, aun cuando es ya hombre hecho; un rostro alemán como tantos, de ojos negros y escrutadores. Nada revela en él al poeta o al hombre anímico; ningún rasgo infunde la curiosidad de preguntar si un alma y qué alma se oculta tras esas facciones. Se le contempla sin interés, sin atracción. El interior de Kleist está muy hondo en el cuerpo del poeta: su secreto no se halla a flor de piel y es difícil reconocerle.

Nadie tampoco ha narrado nada de él: las informaciones que nos han llegado, de contemporáneos o amigos, son pocas y sin importancia alguna. Pero todos coinciden unánimes

en decirnos que era reservado, hermético y que nada en él chocaba para quien le observara. Nada en él llamaba la atención: ningún pintor se hubiera sentido inclinado a retratarle, ningún poeta a describirle. Debe haber tenido en su exterior aspecto vulgar, falta de expresividad y una reserva inigualable. Cientos de personas conversaron con él sin adivinar siquiera que era un poeta; amigos y compañeros se encontraron en sus andanzas decenas de veces, pero ninguno recuerda en sus cartas haber visto a Kleist. Treinta años de vida no han dado pie ni a una docena de anécdotas.

Para comprender mejor la penumbra en que vivía Kleist basta recordar la descripción de Wieland acerca de la llegada de Goethe a Weimar: Goethe fue entonces una luz deslumbrante; basta recordar también el nimbo atractivo que rodeó las figuras de Byron y Shelley, Juan Paul y Víctor Hugo, a quienes se nombran cientos y cientos de veces en cartas y libros de su tiempo. Por el contrario, nadie se acuerda en sus escritos de Kleist; lo único que se conserva como material descriptivo son las pocas líneas de Brentano, que dicen: "Un hombrecito rechoncho, de treinta y dos años, con cabeza redonda e inteligente, carácter inestable; bueno como una criatura, pobre y tenaz". Pero aun esta imagen es más dedicada a mostrarnos su temperamento que su físico. Muchos pasaron a su lado, pero nadie le miró siquiera: quien logró verle, vio su alma.

Esto se debe a que su envoltura carnal era gruesa y fuerte: y con esto se explica la tragedia de su vida. Llevaba escondido todo lo que era; las pasiones no aumentaban el brillo de

sus miradas; los impromptus no pasaban de sus labios, que ni siquiera articulaban un esbozo de palabra. Era parco en el hablar, tal vez por una sensación de vergüenza, por cuanto era tartamudo; tal vez porque no podía o no hubiera podido expresar libremente sus sentimientos.

Kleist mismo admite su cortedad o incapacidad para la conversación, lo difícil que le resultaba expresarse, lo que contribuyó a sellar su boca en el silencio: "Carecemos -afirma- de un medio de expresión. El único del que disponemos, la palabra, no puede aprovecharse, porque no sirve para que el alma se comuniqué y sólo deja aparecer fragmentariamente las sensaciones del espíritu. Por la misma razón siempre temí con terror tener que descubrir a otros mi intimidad". Callaba, pues, en permanencia, no porque no tuviera nada que decir, sino por una suerte de castidad del pensamiento; y este callar permanente, sordo, era lo que más chocaba en su persona, cuando se hallaba en compañía. Había además en él como cierta ausencia anímica, como una nube en día sereno.

A menudo, mientras hablaba, enmudecía de improviso, como cortado y sus ojos se fijaban lejos, ante sí, como si miraran un abismo. Narra Wieland, que "sentado a la mesa, muchas veces barbotaba entre dientes como alguien que está solo o preocupado, con el pensamiento alejado en otro sitio o en otro tema". No sabía charlar ni estar naturalmente; le faltaba todo lo convencional, y todos veían en él o rareza o misterio sin atracción. Otros se disgustaban por su penetración, su cinismo y su exaltación, así, a veces, impulsado por su silencio, rompía a conversar de repente. No tenía su figura

la aureola de una charla amena o amable; de su palabra no surgía para nada la simpatía y su cara tampoco atraía a la gente. Rahel, que mejor le comprendió, expresó también mejor que nadie esta figura: "en torno de Kleist había una atmósfera de severidad". Y hay que tener presente que Rahel, que generalmente narra y describe admirablemente, cuando habla del poeta, se refiere sólo a su intimidad, pero nada dice de su físico, de su figura. Así comprendemos que Kleist permanecerá para la posteridad como algo invisible, como "no descrito".

Casi todos los que le trataron, no se fijaron en él o, a lo sumo, experimentaron una sensación desagradable. Le amaron quienes le comprendieron y se apasionaron a él, quienes lo amaron. Mas, aun éstos sentían en su presencia algo angustioso, oculto y frío que les invadía el alma y les cohibía. Si el hermetismo de ese hombre se rasgaba por un instante, entonces aparecía en todo lo profundo de su alma: un abismo. Nadie se hallaba a gusto a su lado, pero como el abismo, ejercía una mágica energía de atracción; por eso nadie de los que le conocieron, pudo abandonarle totalmente, aunque nadie quedó a su lado incondicionalmente. Muy pocas personas pueden soportar la opresión que fluye de él, su pasión fogosa, la exageración de sus pretensiones (llega hasta pedir la muerte).

Cualquiera que intente acompañarle, se retira ante su demonio íntimo; cualquiera le sabe capaz de la cosa más noble y también de la más horrenda y cualquiera sabe también que de la muerte le separa tan sólo un paso. Pfoel, en París, no le

halla una noche en su casa: únicamente se le ocurre entonces buscarle en la Morgue, entre los cadáveres de los suicidas. María von Kleist, estando una semana entera sin noticias suyas, envía a un hijo para que le busque y trate de que no cometa algún desatino. Los que no le conocían le estimaban frío e indiferente; los que le tratan temen el fuego íntimo que lo devora. De esta manera nadie pudo comprenderle y ayudarle; éstos porque lo reputan excesivamente frío, aquéllos porque saben que es todo fuego. Únicamente el demonio debió guardarle fidelidad.

También Kleist sabe lo peligroso de su trato, y en una oportunidad lo dice claramente; por eso nunca se lamenta porque le abandonan: comprende que los que estén a su lado, han de quemarse en la llamarada de su pasión. Su prometida, Guillermina von Zenge, deja agostarse a su lado toda la juventud, por sus intransigencias. Su hermana preferida, Ulrica von Kleist, pierde sus bienes por él; María von Kleist, su mejor amiga, queda sola, aislada, y Enriqueta Vogel muere con él.

Kleist lo sabe exactamente; sabe todo el peligro que representa para los demás su demonio y se recoge en sí y se torna más solitario aún de lo que era por naturaleza. Durante sus últimos años, pasa los días en cama, fumando y escribiendo; no sale casi nunca a la calle y, si lo hace, no es más que para entrar en tabernas y cafés. Cada día más aumenta su aislamiento y cada día más le olvidan los hombres. En 1809 desaparece por dos meses: los amigos le dan por muerto, con la mayor indiferencia. Es que no hace falta a nadie, y su

muerte habría pasado también inadvertida, si no hubiera sido tan dramática, porque había quedado demasiado solo en la vida.

No queda, pues, ningún retrato suyo, ninguna imagen de su rostro; tampoco queda otro retrato de su alma, fuera del espejo de sus obras y de su correspondencia. Sin embargo hubo un retrato espléndido de él, por cuya lectura se estremecieron muchos afortunados: unas confesiones, sobre el ejemplo de Rousseau que escribió poco antes de la muerte, con el título de *Historia de mi alma*. El original no existe ya; o bien lo destruyó el mismo autor, o bien sus páginas se perdieron dispersas, por la inconsciencia de los que las recogieron, como sucedió con otras producciones.

Ignoramos su figura; de este ser hermético nos falta cualquier retrato moral o físico. Pero conocemos a su sombrío compañero: el demonio.

EL SENTIMIENTO Y SU PATOLOGÍA

Maldecid del corazón que carece de frenos.

Los médicos berlineses, que acudieron, revisaron el cadáver tibio aún y encontraron que el organismo era fuerte y sano. En ninguno de los órganos aparece el menor estado morboso apreciable: la muerte ha sido producida por la bala que el poeta desesperado se descerrajó en la sien. Los médicos -para embellecer su certificado con palabras eruditas- escribieron: "*Sanguino-cholericus in summo grado* lo que podía acabar perfectamente en un desequilibrio mental. Mas éstas son palabras aisladas, escritas después, en ausencia de pruebas. Queda en pie la parte esencial del certificado, la que afirma que Kleist era sano y fuerte, y que sus órganos no acusaban enfermedades o lesiones. Ni los biógrafos que hablando del poeta, nos dejan entrever raros accesos nerviosos, dificultades digestivas y otros sufrimientos físicos, no contradicen abiertamente esa salud corporal. Porque las enfermedades de Kleist -si usamos los nombres psicoanalíticos- eran una fuga de la enfermedad", y no morbo real; vale decir,

la necesidad de reposo del organismo fatigado por la tensión espiritual, que buscaba refugio en la supuesta enfermedad. Sus antepasados prusianos le habían dejado en herencia un físico robusto: su desgracia no se hallaba en la carne o en la sangre: se escondía en el espíritu.

A pesar de esto, Kleist no era tampoco un enfermo del espíritu, como se acostumbra decir; no era un hipocondríaco, aun cuando Goethe dice en una oportunidad que su hipocondría era muy aguda; Kleist no era un demente; fue a lo sumo un hipersensible, en el sentido verdadero de la palabra, y no en sentido despectivo, como la usa con antipática jactancia Teodoro Körner, el bardo húngaro, cuando dio la noticia de la muerte de Kleist.

El poeta tenía un exceso de tensión anímica; cualquier contrariedad le destrozaba y temblaba permanentemente por esa tensión que vibraba al rasgueo del genio como una cuerda sonora. Su pasión por lo tanto era siempre exagerada, sin freno ni medida, en perpetuo hervor, que le llevaba continuamente a los excesos y que no podía resolverse en palabras o acciones, porque dominaba esa pasión, refrenándola y encadenándola, un sentido moral también exagerado, un sentido del deber, como lo entendía Kant, pero en hipérbole esplendorosa. Su vicio era el de la pasión que le llevaba a un concepto patológico de la pureza. Porque quería ser siempre sincero, debía callar constantemente. Y por eso nacía ese estado de tensión permanente, como impulso contenido detrás de sus labios contraídos.

Demasiado grande era su cerebro para el fuego de su sangre; demasiada la educación para su carácter; demasiados los anhelos para su moral: su sentir era tan exaltado como increíble su espíritu inverosímil. Y ese conflicto interior se fue agravando cada vez más en el curso de su existencia: la presión íntima, en constante aumento, había de concluir explotando, si no hallaba una válvula de escape. Pero Kleist no tenía esa válvula, ese desahogo, y éste fue el signo de su vida; no podía descargarse en palabras, porque nada de su interior fluía en su conversación; no podía desahogarse en los juegos tampoco, ni en las menudas aventuras de amor, ni en la bebida o los estupefacientes. Únicamente en sus sueños, en sus obras, se desataba su fantasía y surgían sus fogosos impulsos, a veces siniestros; y todo esto, cuando no soñaba, estaba sujeto a una cadena, prisionero en su mano de acero.

Si hubiera tenido un momento de negligencia, puerilidad o abandono, sus pasiones no habrían tenido ese algo de pájaro de rapiña enjaulado; en cambio, este ser soñador, tan repleto de sentimiento, tenía el fanatismo del autodomínio, se sometía a una disciplina prusiana y estaba siempre en lucha consigo mismo. Su intimidad era como una enorme jaula, en la que se hallaran encerradas, sin dormir aún. todas sus pasiones, que él con el hierro encendido de su voluntad toda rechazaba siempre. Mas las fieras hambrientas saltaban cada vez más violentamente en su encierro: y al final le destrozaron.

Su tortura y su destino lo constituyeron la irreconciliabilidad de su ser real y de su ser anhelado, la tensión constante,

la reacción eterna. Estaba compuesto por dos mitades que no correspondían una a otra, y cuando querían adaptarse, se chocaban; y mordían hasta verter sangre. Parecía un hombre grande, todo ímpetu, encerrado en una estrecha armadura de guerra medioeval; tenía grandes ambiciones y, contemporáneamente, una conciencia tan limitativa que le impedía alcanzarlas luchando. Su inteligencia quería idealismo como Hölderlin, la otra víctima de su alma, más no intentaba hallarlo en la vida terrenal: profesaba su moral para sí mismo y no para los demás. Eternamente exagerado, eternamente hiperbólico, excedía también en esa su moral, que convertía en pasión al rojo vivo. Nada le hubiera dañado el no encontrar lo que anhelaba, entre los amigos, las mujeres y los hombres en general; incapaz de dominar esas angustias íntimas, experimentaba sentimientos también indomables y esto destrozaba su orgullo: por eso en toda su correspondencia resuena un tono quejoso, a veces un acento de repugnancia para consigo mismo, por el que comprendemos que le poseía un concepto sensual de aversión que le vedaba mirar hacia dentro y envenenaba su espíritu. Eterno acusador de sí mismo, busca siempre la razón y el pretexto para condenarse. Era un juez severísimo de sí: "en su alrededor había una atmósfera de severidad", escribió Rahel. Y la severidad aumentó siempre para sus propias acciones. Si se miraba dentro, y él pertenece a los pocos que saben verse hasta en lo más hondo, experimentaba el mismo terror que si hubiera estado mirando a la Medusa. Nada era de lo que quería ser y nadie podía pedir de sí tanto como él pedía. Y nadie se impuso tantas exigencias

morales como Kleist, con menor capacidad para realizar lo concreto de un ideal.

En realidad, debajo de su piel opaca, en la que nada traslucía, hervía un nido de víboras o demonios. Los extraños no sospecharon siquiera esa masa infernal, escondida en su hermetismo externo y frío, pero Kleist la había notado muy bien desde su niñez, descubriendo ese conglomerado de pasiones ocultas en los laberintos de su espíritu.

La tragedia de Enrique von Kleist comenzó temprano; empezó con una exagerada excitabilidad y en ella terminó. Sería ilógico descuidar por piedad las primeras crisis juveniles del poeta: él mismo las contó a su prometida y a los amigos, y son el umbral del laberinto de sus pasiones. Joven cadete, había sentido el despertar primaveral de su sensualidad, antes de que conociera a la mujer, a la hembra, había pasado por la misma senda de la mayoría de los jóvenes de carácter sentimental, cuando sienten los primeros impulsos inquietos del sexo. Era un Kleist y se abandonó de lleno; era un Kleist y sufrió lo inenarrable porque veía vencida su voluntad; se creyó ensuciado física y moralmente, y su imaginación, tiernamente excitada naufragando entre imágenes horribles, le pintó falsos desastres a consecuencia de esa su vida de mozo; lo que para otro sería simplemente un rasguño sin importancia, se le antoja una úlcera que le roe el alma, un vicio máximo que le arruina. En una carta describe a un joven, asilado en el hospital, que "se hunde por sus errores juveniles, pálido y descarnado, con el pecho hundido, la cabeza caída" y lo describe para sí mismo, como advertencia horrorosa. Esto

nos demuestra cómo roían a ese *un er* (doncel noble, joven heredero alemán) el desprecio y la repugnancia de sí, por haberse rebajado sin saber combatir. Esto tiene otra consecuencia: una sensación de incapacidad exagerada, como siempre, que le hace creerse inútil a los fines del matrimonio; sin embargo se compromete con una niña pura e ingenua, a la que enseña ética en lecciones largas y enredadas, mientras se sentía manchado hasta la raíz; le explaya cuáles son los deberes conyugales y la instruye acerca de la futura maternidad, mientras duda de poder servir para las funciones maritales.

Nace así en el alma de Kleist una doble existencia, un abismo que le divide en dos y convierte su existencia en lucha sin descanso. Así, temprano, comienza para Kleist ese duelo de pasiones terribles, ese remolino salvaje de ambición, vergüenza y moralismo; aquel pero fantástico y terrible, que él oculta discretamente, con temor, hasta que, cuando ya no puede más, confía al amigo la vergüenza que le agota. Pero ese amigo, Brone, no era un Kleist, no era un exaltado o exagerado; vio las cosas tales como eran, en su justo tamaño, le indicó un médico de Würzburg y a las pocas semanas el doctor y cirujano, más con sugerencias, probablemente, que con la obra quirúrgica, le había quitado su supuesto defecto.

Físicamente estaba sano. Sin embargo su instinto sexual nunca volvió enteramente a la normalidad, a la delimitación neta. Sobra hablar del "secreto venusiano" cuando se escribe la biografía de una persona; pero en el caso de Kleist toda la energía oculta reside en este secreto, y magüer su elevada es-

piritualidad, su cuerpo se siente arrastrado constantemente a considerables desequilibrios por sus costumbres eróticas. Su fantasía exagerada, desenfadada, fogosa, que ama hurgar entre las imágenes y se extiende en exceso de energía, tiene su raíz en esos secretos excesos. Quizás nadie haya tenido, a través de toda la literatura, una imaginación clínicamente tan clara en su forma, casi diría en su estigma, de un ser como medio hombre y medio niño, que se alimentara de ensueños y en ellos se agotara. Hasta en su labor poética, Kleist, que en las descripciones es normalmente realista y exacto, al llegar a un pasaje erótico se torna soñador y exuberante como un poeta oriental; sus visiones resultan entonces sueños de placer, que como sueños se ofrecen (basta recordar a Pentesilea, cuando la novia sale del baño desnuda, ungida de sándalo); es en ese momento cuando su alma oculta se descubre y vibra libremente.

Aparece claro que la excitación sexual de la juventud echó profundas raíces y que esa crónica inflamación de su sentido amoroso siguió subsistiendo, aun cuando en apariencia la venciera y acallara, especialmente en sus últimos años de vida. Mas ya su equilibrio estaba comprometido; el amor -y digamos "amor" a regañadientes- de Kleist no marchó nunca ya en una dirección recta, moral, sana. Queda siempre algo que falla, la falta de determinado impulso, y - más que nada- un exceso de exaltación, una sobreexcitación. Todas las facultades del poeta tienen el sello patente de lo que llamaríamos *lo demasiado poco y demasiado mucho*, en las categorías más variadas, en los tonos más raros, en los matices

más diversos. Justamente al faltarle el impulso amplio del deseo, y, quizás, la posibilidad absoluta, total, había en él multiplicidades y tonalidades intermedias; por eso se explica también su eterno conocimiento de todas las encrucijadas y de todos los laberintos, los disfraces y matices del placer, la ciencia admirable de las expresiones sexuales. Todo esto encuentra eco en la intimidad de Kleist, juntamente con la permanente indecisión erótica. No es inmutable en él ni la elemental tendencia hacia la mujer. En Goethe y otros, el polo de la brújula es siempre la mujer, aun en medio de desvíos y vacilaciones; en Kleist este polo no es único. Basta leer las cartas dirigidas a Rühle, a Lohse y a Pfuel: "A menudo contemplé tu cuerpo hermoso cuando te bañabas en Thun, casi con sentimiento de muchacha"; a veces es más explícito: "Si hubiera renacido la edad griega, en mi corazón por lo menos, hubiera podido dormir a tu lado". Cualquiera presumiría en Kleist a un homosexual, pero él no lo es; por retención tal vez, su instinto erótico está exaltado. Con el mismo fuego pasional escribe a su hermanastra Ulrica, a su "única", la que, por parodia de la femineidad de sus sentimientos, viajaba con traje masculino. En todos y cada uno de sus sentimientos hay siempre un rastro de exagerada sensualidad; sus sensaciones son siempre complicadas. En Luisa Wieland gusta el encanto de la seducción espiritual, que no pasa más allá de la esfera espiritual (Luisa cuenta apenas trece años de edad). María von Kleist le atrae casi con un sentimiento maternal; a la última mujer a quien se vuelve, Enriqueta Vogel, no le liga relación íntima alguna (¡qué horrible es esto!), sino

el placer voluptuoso de la muerte. Al lado de una mujer, Kleist no se siente nunca hombre sereno, claro, normal: oculta en cambio un mundo abigarrado de pasiones: siempre ese "demasiado poco y demasiado mucho", que marca como estigma su sexualidad. Goethe lo supo decir magistralmente: "marcha siempre en una confusión de sentidos, y su fuerza de amor nunca se agota, por hondo que se hunda ; nunca sabe, como Goethe, libertarse huyendo o entregándose: queda siempre trabado, cazado, abrazado, sin que logre abrazar, por el veneno sutil que corre en sus venas. Le amarra una sólida cadena por él forjada, y que tiene estos eslabones: sensualidad y espiritualidad, crueldad y bondad, conquista y abandono, femineidad y virilidad. Kleist en amor, en lo sexual, nunca es cazador, sino una presa, una víctima del demonio pasional.

Nuestro poeta excede en mucho a todos los demás poetas en la ciencia erótica; ello tal vez justamente porque su instinto no se encauza orgánicamente en una dirección normal, rectilínea. Su sangre hierve hasta destrozarse sus nervios y hace brotar de lo profundo del ser sus secretos anímicos: los placeres raros, que en otros la ignorancia deja adormilados, hierven en él como una fiebre violenta y se explayan en llamas en la parte erótica de sus líricas. El hábito hiperbólico de sus sentimientos fundamentales lleva las sensaciones a lo patológico; Kleist es artista, un poco por su exacta mirada y otro poco por su constante exageración. Y esto que se llama burdamente *patología sexual* se distingue claramente en sus obras, que parecen verdaderas estampas clínicas; exagera la

virilidad hasta tornarla sadismo; convierte la pasión femenina en ninfomanía, lujuria y placer de hacer daño (Pentesilea); trueca la abnegación en masoquismo y abyección (Catalina de Heilbronn); además le atrae y le impulsa a la creación artística una mezcla de las fuerzas ocultas del alma, hipnotismo, sonambulismo, lucidez, todo lo anormal, lo excéntrico del sentimiento, todo lo que dormita en los recodos más sombríos y lejanos del espíritu; en sus obras domina siempre ese sector que se extiende en los ensueños ardientes. Únicamente empleando el látigo de la pasión, podía evocar los demonios de su linfa, para introducirlos en sus personajes. El arte resulta así para Kleist un exorcismo; expresión en lo fantástico de los espíritus perversos que escondía dentro. Su erotismo no se aplaca en la vida, sino en el ensueño: por eso aparecen las colosales contorsiones que asustaban a Goethe y repugnaron a todos los no iniciados.

Sin embargo, sería grave error ver en Kleist a un erotómano (expresión lo bastante clara como para indicar el contenido sensual de su pasión). Para ser eso, en el sentido voluptuoso, carece de determinada tonicidad del placer. Kleist es lo opuesto de un gozador, es un mártir de la pasión, que nunca realiza sus sueños ardientes, ni los vive; por lo mismo sus placeres están siempre tensos, refrenados, reflejos. Como en todo, es también en esto un perseguido por el demonio, que lucha con sus instintos y sus renunciaciones, y sufre terriblemente por ese su modo de ser. Su erotismo está únicamente en el crisol de su pasión; y ella es peligrosa por eso, porque la exagera, la lleva al exceso (su caso de exageración es

único en la historia literaria). Y él convierte todos los sentimientos del alma en fiebre, monomanía y tendencia al suicidio. El complejo demonio pasional aparece claramente en todas sus obras, en cualquiera de sus manifestaciones. Era una plenitud de odio, resentimiento y agresividad: se ve claro qué dominio ejercía en él ese erróneo anhelo de fuerza, cuando se libra de la mano que lo aferra y como animal de rapiña se lanza contra los más poderosos, contra Goethe, contra Napoleón. "He de arrancar de su frente la corona de laureles", afirma y es ésta la expresión más suave cuando habla de aquel ante quien antes hablara "con el corazón arrodillado". La ambición, otra bestia terrible en el caos de sus pasiones, se trueca muy pronto en loco orgullo que todo lo pisotea. Luego le parece sentir dentro de sí un vampiro espantoso que le bebe la sangre y le consume vivo: una tristeza sombría, pero distinta de la de Leopardi o de Lenau, que eran pasividades anímicas, crepúsculos morales y melódicos; un terror irrefrenable, como él mismo comprende y dice; una fiebre fatal, belicosa, ardiente, tortura que le obliga a refugiarse en la soledad con las heridas intoxicadas, como Filoctetes. Además, el tormento del desamor, que en *Anfitrión* encomienda al dios que creara la naturaleza, asume en él una forma y una esencia suprema de soledad.

Lo que emociona a Kleist, todo lo que le conmueve, se vuelve en seguida o enfermedad o necesidad; hasta las mismas ideas morales: la honestidad, la verdad las convierte por exageración en pasiones; el amor a la justicia es en él manía curialesca (Kohlhaas); el impulso a la verdad, fanatismo; la

ética, dogmatismo más frío que el hielo. En sus carnes queda hundido continuamente la punta de sus propias flechas, y sus heridas son roídas por el virus del desengaño y de la amargura, porque en él fermentan peligrosamente todos los humores que no expele: como en su erotismo, falta la acción.

Su aversión contra Napoleón y los franceses se resuelve en ideas homicidas, o por lo menos de tomar a puntapiés a todos los galos; pero este pensamiento no cuaja en la acción ni a ella se dirige: así nunca empuña un puñal ni se arma y toma el fusil para ir a combatir personalmente. En *Guis ard* su ambición sería eclipsar a Sófocles y a Shakespeare, más la obra no pasa del estado de fragmento de escaso vigor. Su tristeza necesita de los demás, e inútilmente busca un compañero para emprender el viaje de la muerte. Recién al cabo de diez años puede hallar a una mujer, atacada por el cáncer, sin esperanzas ya, que se ofrece para acompañarle en esa ida fatal. Su fuerza se nutre de ensueños y le torna salvaje y dolorido. La imaginación, todo funde en él en pasión que le destroza los nervios, y sin embargo "esa carne es demasiado pura, para que pueda disolverse" (como dijo ya Hamlet) .

Kleist solloza inútilmente frente a sus pasiones y pide calma, paz, tranquilidad; ellas no le dejan. Por eso en los menores detalles de su obra se revela ese vaho ardiente, quo es hipertrofia del sentimiento Nunca su demonio depona el látigo: sigue persiguiéndolo, hasta en la vida que se derrumba, para concluir en el abismo. El poeta es apenas un ser perseguido por todas las pasiones, pero -tengámoslo bien en cuenta- no es un desenfadado, todo lo contrario. Y en esto

reside especialmente su tragedia: refrenarse constantemente, disciplinarse, martirizarse con rígida voluntad. Quiere ir hacia adelante y el anhelo de pureza le hace retroceder. Hay en él algo del poeta que va a su propia destrucción, como Verlaine, Günther, Marlowe, que enfrentan su débil voluntad con una pasión vehemente: por esta razón se deja llevar a la deriva. Aquellos malgastan su tiempo jugando, bebiendo, locamente disipados, y el torbellino de la pasión les arrastra fuera de la vida; marchan hacia el abismo paulatinamente por grados, oponiendo apenas una vaga resistencia. En Kleist una fuente de energía demoníaca (en la que reside su tragedia) va a enfrentarse con una voluntad igualmente diabólica, como en lo fingido se oponen el calculador lúcido y frío al soñador sentimental. Mas esa fuerza contra sus propios ímpetus es tan exagerada como el mismo ímpetu y entre las dos energías se libra en su interior una lucha heroica. Muchas veces Kleist es como Guiskard, que solo en su refugio, su alma, afectado por tumores, febricitante, padece terriblemente, pero se levanta gracias a su enérgica voluntad, oculta su secreto y pasa entre los hombres. Kleist no cede un metro de terreno hacia el abismo; su voluntad se yergue y combate contra esa atracción monstruosa:

*Resiste firme y aguanta, como el arco
que se mantiene porque sus piedras caen.
rinda tu cumbre al rayo de los dioses,
firme como la llave que retiene el arco.
Y grita: ¡Golpead! Deja que te hiendan
de pie a cabeza, hasta que quede un soplo*

*de vida en tu pecho juvenil, una piedra
y un poco de mortero que lo sostengan.*

El respiro poético lo coloca frente a su destino, oponiendo a la furia de su propia ruina el maravilloso dique de su elevación personal. Así la existencia de Kleist se torna lucha de colosos, descomunal. Su drama, distinto del drama de los demás, no es tener *demasiado poco* de esto y *demasiado mucho* de esto otro; tiene *demasiado* de ambos: demasiado de destrucción y de elevación, de espíritu y de sangre, de normalidad y de pasión, de educación y de ímpetu.

Era un ser de plenitud y su mal, como lo dijo Goethe, fue exceso de energías. La naturaleza había puesto en él demasiados ingredientes, de los que puede contener un hombre en una sola existencia; en su íntimo, este exceso de carga provocaba una lucha y el recargo de la dosis resultaba un veneno, un humor tóxico, excesivo para la débil envoltura carnal de un ser humano.

Y por eso debía siempre reprimirse, como una caldera bajo presión: no porque su demonio interior careciera de medida, sino porque la tenía en exceso.

UN PLAN DE IDA

*En mi todo está resuelto, como la
estopa en la rueca.*

Muy temprano, Kleist percibió el caos íntimo de sus sentimientos. De mozo y de hombre, siente cómo baten las olas del sentimiento contra el mundo que le encierra; sin embargo supone y piensa que esta rara confusión no es más que fermento juvenil, postura equivocada de su existencia y, más que nada, carencia de preparación metódica.

Hay mucho de verdad en esto: Kleist nunca fue educado para la vida; huérfano, sin familia, lo educa un sacerdote emigrado; pasa luego a aprender el arte de la guerra en una escuela militar, aun siendo inclinado a la música, que en él constituye la primera explosión del alma hacia lo inefable. Pero sólo a escondidas puede tocar la flauta, y, por cierto, debió tocarla magistralmente; de día está siempre en servicio, en plena disciplina prusiana, la disciplina de la dureza, o haciendo ejercicios en el campo de Marte.

La guerra de 1793 le lleva definitivamente a combatir, pero esta fue también la campaña más penosa, aburrida y triste de la historia alemana. Nunca recordó aspectos o acciones de guerra: únicamente en un himno a la paz traiciona su anhelo de escapar a todo eso que para él no tiene sentido alguno. A su amplio pecho le queda apretado el uniforme; siente que está lleno de energía, pero que esa energía no ha de ser eficaz, si no está disciplinada; nadie le ha enseñado, nadie lo ha educado e instruido. Decide por lo tanto ser su propio maestro y trazarse un plan de vida. Como buen prusiano, el plan debe ser todo un plan de orden. Ha de vivir ordenadamente, de acuerdo a principios fijos, de acuerdo a ideas y máximas: de esta manera confía poder dominar el caos interior que presiente. Para lograrlo su vida ha de ser regulada y metódica: así podrá entrar -son palabras suyas- en el mundo en las condiciones convencionales. Su idea fundamental es que cada ser humano debería tener un plan de vida, y esta quimera ya no le abandonará nunca: hay que fijarse una meta y luego elegir con mucho cuidado los recursos para alcanzarla, como el general y el matemático. El hombre que razona, no ha de quedar allí donde le sitúa la fatalidad, el acaso: Kleist sabe o cree que uno puede vencer al destino o por lo menos guiarlo. Resuelve así, a su entender, en qué ha de consistir la dicha suprema y se forja un plan para lograrla. Hasta tanto un hombre no sabe trazarse el plan de vida, sigue siendo un menor de edad y ha de someterse a la tutela de los padres o de la fatalidad. Esta es la filosofía vital de Kleist a los veintiún años, porque cree que podrá burlar al destino.

Ignora todavía que su destino está dentro de él, por sobre todas sus energías.

Kleist hace su entrada en la existencia con pleno empuje. Deja el uniforme, porque -escribe- "el estado militar me resulta odioso y molesto, con sus fines". Pero, libre de esa disciplina, se crea otra en seguida. Creo haberlo dicho: Kleist no sería prusiano, si su primer concepto no fuera el del orden; no sería alemán ahora, si todo no lo esperara del estudio. Formarse es su primer asunto, como lo es para cualquier alemán. Aprender, aprender mucho en los libros, asistir a conferencias, escuchar a los maestros: esto le permitirá hallar el camino de la vida. Espera compenetrarse del espíritu del mundo y domar a su demonio, con máximas y teorías, con ciencia y filosofía, con matemáticas e historia literaria. Eterno exagerado, se sumerge locamente en los libros, y como todo lo cumple con diabólica voluntad, se inebria del saber y consume verdaderas orgías de pedante. La tarea le resulta por cierto tan larga como a Faust: largo es el camino hacia la ciencia y él quisiera recorrerlo en un par de saltos, para luego resolver su verdadera forma de vivir.

Imbuido del espíritu de su época, cree -con toda la exageración de vehemencia- que se puede aprender la virtud en el sentido helénico; que se puede encontrar una fórmula, como si fuera una tabla logarítmica, para cualquier caso concreto. Se pone a estudiar como un desesperado, lógica, matemáticas puras, griego, latín, física experimental, todo con la mayor aplicación, sin saber lo que busca, sin finalidad clara, como cabía esperar de su temperamento fanático. Se ve que

ha de apretar los dientes para mantener su propósito. "Me propuse -confiesa- algo que requiere el concurso de todas mis energías para ser alcanzado, algo que demanda todo mi tiempo", pero ese *algo* es indefinido y no acabará por definirse. Aprende en él vacío y cuanto más conocimiento adquiere, menos sabe adónde mira. "No hay para mí una ciencia más útil que otra. ¿Tendré que pasar de una a otra, nadando en la superficie sin poder zambullirme en una sola?"

Inútilmente afirma siempre la utilidad de lo que hace; sin duda, lo afirma para convencerse a sí mismo, aun cuando se dirige a su prometida. Pedantemente le explica un mecanismo ético; durante meses tortura a la joven como un terco maestro de escuela con toda suerte de preguntas sosas, sin sentidos, que le formula por escrito, para educarla. Y Kleist nunca aparece más antipático, menos humano y más prusiano, que en estos años desdichados en que se busca a sí mismo en los libros, en las máximas o en las conferencias. Y nunca tampoco se nos muestra más alejado de su verdadera personalidad, como en esta época en que intentaba instruirse y educarse, para resultar un ciudadano útil.

Lo que no puede hacer, es escaparse a su demonio, aun acumulando sobre sí todos los libros del mundo. De tales libros un día estalla hacia él una llamarada horrible. Ese día, de repente se desmorona toda su fe en la ciencia, se deshace su religión de la inteligencia, se derrumba y aniquila su plan de vida. Ha leído a Kant, enemigo tremendo de todos los poetas alemanes, que seduce y destruye, y su luz brillante pero sin calor, le deslumbra. Con horror, Kleist reconoce el error de

sus convicciones más profundas, su fe en el saber, en la educación y en la verdad, como energía espiritual. "Nunca podremos afirmar si lo que decimos verdad es tal o si únicamente lo parece". La agudeza de esta idea le penetra dolorosamente en el alma; en una de sus cartas, en el colmo de la excitación, declara: "Se ha derrumbado mi única meta; no me queda otra..."

El plan de vida trazado está deshecho. Kleist se queda otra vez frente a sí mismo, frente a ese secreto, oscuro y tremendo YO que nunca habrá de domar. El desastre es trágico, desesperantemente trágico, por su temperamento el poeta juega todo a una sola carta siempre. Perdiendo su fe y su pasión, lo ha perdido todo; allí está siempre su tragedia y su grandeza: revolverse con pasión en un sentimiento, sin poder hallar la vía para salir del paso, si no es estallando o destruyéndose.

Esta vez se libra por destrucción: arroja contra el muro fatal. el vaso sagrado en que bebiera durante años la fe y pronuncia una maldición.

Ahora, cuando hable de la razón que idolatró, dirá siempre: "la triste razón". Luego huye de los libros hasta el otro extremo. con angustia exaltada, con fervor, con ímpetu, porque es eternamente exagerado. Afirma que le asquea todo lo que se llama ciencia, y de un brinco pasa al extremo opuesto, rasga sus creencias, como quien rasga las hojas de un almanaque de un día ya vivido. El iluso que hasta aquí viera la salvación en el saber, en la instrucción, que creyera en la magia de la ciencia, en la defensa del estudio, se consume

para retraerse en lo primitivo y vivir una vida puramente vegetativa.

Inmediatamente, porque la pasión de Kleist no conoce la palabra paciencia, se traza un nuevo plan de vida, un plan flojo, porque como el anterior, no tiene en cuenta la experiencia. El *un er* prusiano desea ahora vivir retirado, olvidado, tranquilo; anhela a la soledad que Rousseau inventó como tentación. Pide lo que los magos persas llaman "el firmamento de la satisfacción": "cultivar un campo, plantar un árbol, criar a un hijo". Y no bien ha concebido el plan, pone mano a ejecutarlo; con la misma rapidez con que quería ser sabio, quiere ahora ser un zafio. Huye al día siguiente de París, donde le llevó extraviado una filosofía equivocada; simultáneamente se separa de su prometida, sólo porque ella, así, de repente, no osa aprobar su nuevo programa y se preocupa porque, siendo hija de un general, habrá de cumplir tareas de sirviente en la campaña o en un establo.

Es que Kleist no puede esperar, si una idea lo posee; se pone a estudiar febrilmente libros agrícolas, trabaja con campesinos de Suiza; viaja sin meta por todos los cantones, para comprar un buen campo con su último dinero, justamente en los momentos en que la guerra sacude al país; lo que busca es una cosa simple, sin embargo no puede realizarlo más que pasional, diabólicamente.

Sus programas existenciales son como yesca: arden al primer contacto con la realidad, y cuanto más trata de alcanzar su finalidad, tanto peor le sale la obra, porque por exagerada, su pasión destruye. Cuando le sale bien algo, es porque

sucede contra su voluntad: de vez en cuando el poder sombrío vence esa voluntad. Y mientras primero busca la vía en la instrucción y luego en la ignorancia, su impulso íntimo se ha libertado; su infección interna se abre como una llaga ulcerosa; mientras trata de sanar lógicamente, prudentemente, su fiebre espiritual con hierbas y emplastos, su demonio íntimo se ha soltado en poesía. Sonámbulo del sentimiento, sin fin alguno, Kleist había comenzado en París *La familia Schroffenstein*. Haciéndose violencia, muestra el ensayo a los amigos; luego descubre una posibilidad, adivina la válvula de escape de su pasión interior. Se da cuenta de ello, comprende que en el mundo de la imaginación sin fronteras, puede soltar la rienda a sus sueños, y entonces se precipita locamente, con toda exaltación volitiva en esas regiones de la ficción y su anhelo no afloja un segundo: es el mismo al comenzar que al concluir. La literatura resulta la única liberación que halla Kleist: jubiloso se entrega enteramente al demonio, del que quería justamente escapar, y se lanza al precipicio interior, a su abismo.

LA AM BICIÓN

El amanecer de nuestra ambición es irresponsable. Somos víctimas de la Furia.

(De su correspondencia)

Kleist se lanza en el mundo sin límites de la lírica, como preso que sale de la cárcel: ha hallado por fin una forma de huir a la fuerza que hierve dentro de él. Su imaginación encadenada puede librarse ahora en fantasías, desbordar en ríos de palabras. Mas a un Kleist nada le basta, porque es insaciable y no conoce la medida. No bien empieza a ser poeta creador, quiere ser en el acto el más grande, el más esplendoroso, el más fuerte de todas las edades. En su primer trabajo de principiante o aprendiz, pretende eclipsar lo más grande que crearan los griegos, los clásicos; quiere lograrlo todo de un brinco: su exageración se ha vuelto literaria ahora. Otros comienzan sus pruebas con sueños y esperanzas, modestos, satisfechos si pueden crear una obra que vale. Kleist vive en superlativo y exige de su primer ensayo lo inalcanzable.

Cuando pone mano a *Guis ard*, su primera obra después del primer ensayo de *La familia Schroffenstein*, cree que su composición será la mejor tragedia de toda la literatura universal; quiere ser inmortal con un solo paso. En la literatura no hay ejemplos de una audacia parecida a la pretensión kleistiana que quiere pasar a la eternidad con su primer boceto. Se ve todo el orgullo que ocultaba en sí y que ahora, como el vapor de una caldera, sale silbando y vibrando. Si Platen se jacta con inútiles discursos de la Odisea o de la Ilíada que habrá de crear, expresa apenas con verbosidad vacía, el excesivo aprecio de sí, todo debilidad; en Kleist la apuesta contra los dioses espirituales es seria, porque, cuando una pasión le domina, él se entrega con una intensidad sin límites y la ambición llega a ser ya una vocación fatal de todo él. Su ímpetu poético tiene la realidad de la vida y de la muerte, y él, como un desesperado, provocando a los dioses, se lanza a una obra que, como él mismo sugiere a Wieland, como un complejo en el que se fundan los espíritus de Esquilo, Sófocles y Shakespeare, Kleist lo juega siempre todo a una sola carta; desde ese momento, con su plan de vida no intenta vivir bien, sino llegar a ser inmortal.

Espasmódicamente, en su sacudimiento de ebriedad, Kleist comienza su obra; convierte todo, aun la creación poética, en una orgía; su correspondencia está llena de frases tristes y de frases alegres. Las palabras afectuosas de aliento animan a otros poetas y les dan más fuerza; a él le llenan de temor y de alegría simultáneamente, porque excitan locamente sus pensamientos que oscilan entre el triunfo y el fra-

caso. Lo que para los demás es placer, en su exageración es para él grave peligro, porque en la lucha pone tensos todos sus nervios. "Las primeras estrofas de mi poesía -así escribe a su hermana-, en la que describo tu amor por mí, llenan de entusiasmo a todas las personas a quienes las leo. ¡Jesús mío! ¡Ojalá pueda terminarla! Quiera el cielo concederme este deseo cumplido; luego podrá hacer de mí lo que quiera".

Como hemos repetido, Kleist juega el tesoro íntegro de su vida en una sola carta, en *Guis ard*. Solitario, en el retiro de una isla en el lago de Thun, se entrega por entero a su trabajo: en realidad se hunde más y más en el abismo. Lucha con su demonio, como Jacob luchara con el ángel; extasiado grita a menudo: "Muy pronto podré narrarte muchas cosas bellas y alegres, porque me acerco a la dicha". De pronto siente que hay fuerzas ocultas que se conjuran contra él y escribe: "¡Oh! la ambición es un tónico que envenena todas las alegrías". En esos instantes de abatimiento, le asalta el deseo de morir y escribe: "Estoy solicitando a Dios la muerte"; pero en seguida el terror de morir sin terminar su obra le invade, le hace temblar. Quizás ningún poeta dedicó nunca a su obra todo su ser, como lo hizo Kleist en las semanas solitarias de la isla del lago de Thun.

Guis ard es sobre todo un espejo que refleja el alma del poeta, que quiere expresar la tragedia entera de su vida, la monstruosa energía de su espíritu opuesta a las debilidades y miserias del cuerpo. Con la terminación de ella, cree Kleist haber conquistado a Bizancio, el dominio del universo, la efectividad de sus ensueños de poder y de ambición, que

desearía realizar luchando contra su mismo físico. Y como Heracles quiere arrancarse la quemante túnica de Neso, él quisiera libertarse del ardor de su fuego, huir de su demonio, arrojándolo, trocado en símbolo, en imagen, vale decir, en su obra. Terminar esa obra significativa es para él curarse, vencer su división interior, conservarse, vivir; por eso lucha con todos los músculos y todos los nervios. La lucha es decisiva; así lo entiende y así lo entienden también los amigos que le dicen: "Termine su *Guis ard*, aunque pesen sobre usted el Cáucaso o el Atlas".

Nunca se ha entregado más a su trabajo; escribe esa tragedia dos y tres veces, y vuelve a destruirla; así aprende sus palabras de memoria, que puede recitarlas en casa de Wieland. Por largos meses trata de escalar la altura innaccesible de la cumbre máxima, se resbala, cae, pero vuelve a comenzar. No puede desprenderse, como Goethe en *Werther*, del fantasma que le domina: el demonio, su demonio le ha aferrado dema-siado fuertemente. Al final su mano queda deshecha y tartamudeando escribe a su hermanastra:

"Dios sabe, Ulrica querida -y que el cielo me hunda si miento- con qué placer daría yo una gota de mi sangre por cada letra de una carta que empezara así: Mi poesía está terminada. Mas tú bien sabes que nadie hace más de lo que puede. Traté de concluirla durante más de medio millar de días con sus noches seguidas, para conquistar una corona más para nuestro apellido. Ahora mi hada protectora me llama y me dice que es bastante. Sería bien necio, si pusiera todavía a prueba por más tiempo mis fuerzas, en algo -estoy

convencido- es superior a mí. Retrocedo, pues, ante uno que no ha llegado aún, y me inclino respetuoso, mil años antes, frente a su espíritu".

En ese instante parecería que Kleist acepta obediente su destino, como si su alma lúcida dominara el tumulto de sus sentimientos. Mas no, su demonio manda más violento que nunca y su ambición, despierta por los golpes, no admite freno.

Los amigos tratan inútilmente de alejarle de la desesperación, inútilmente le aconsejan un viaje por países más alegres. Lo que se le aconsejara como paseo de diversión, se trueca inmediatamente en una fuga. El fracaso de *Guís ard* ha sido para él una puñalada, y su ambición celeste se convierte en veneno o despecho para consigo mismo. Vuelva en su cerebro una idea juvenil: el sentimiento de la impotencia artística. Como entonces, en su juventud, cree que no puede llegar a ser poeta, y exagerando espantosamente este concepto de debilidad, gime de dolor. "Me dio el infierno la mitad de lo que es un talento; el cielo o no lo da o, si lo da, lo da entero". Es que Kleist en su exaltación no conoce el término medio: todo o nada, fracaso o inmortalidad.

Elegirá la nada y realiza así su primer suicidio. Se va a París, sin razón ni finalidad; allí echa al fuego el manuscrito de *Guís ard* y otros trabajos, para libertarse de su aspiración a la inmortalidad. Y queda deshecho su segundo plan existencial. Pero entonces, como siempre le sucede en esas ocasiones, aparece por arte de magia, frente a las ruinas del plan de vida, el contrapunto: un plan de muerte. Libre así de toda

ambición, escribe a su hermanastra una carta inmortal, la más bella que jamás haya escrito un artista al fracasar:

"Mi amada Ulrica. Quizás lo que te cuente, podrá costarte la vida, pero es mi deber, es mi deber escribírtelo todo. Cuando terminé aquí en París mi obra, la releí y en seguida la arrojé a las llamas: todo ha concluido ahora. Dios me niega la gloria, la mayor dicha del mundo; todo lo demás no me importa y lo arrojé lejos de mí, como un niño obstinado. No merezco tu amistad. y sin embargo, la necesito y te necesito. Me echo en los brazos de la muerte. Tranquilízate: moriré en héroe, combatiendo. Me alistaré en la armada francesa que está por desembarcar en Inglaterra. En el mar ya acechan todos los peligros y me llena de alegría pensar en mi magnífico sepulcro, profundo y sin límites".

Extraviado, loco, se lanza a través de Francia para llegar a Boulogne; con dificultad un amigo logra detenerle. Durante un mes amargo, vive como loco en la casa de un médico de Maguncia.

Acaba aquí el primer salto colosal de Kleist.

Hiriéndose, quería arrojar por esa herida el demonio de su interior; logró únicamente desgarrarse, y en sus manos ensangrentadas queda una obra incompleta, uno de los torcos más bellos que nunca creó un poeta. Su obra está inacabada, pero sí está acabada como un símbolo, la escena de la lucha con la voluntad, en la que Guiskard domina su debilidad y sus padecimientos. Lo demás queda sin concluir.

Esa lucha para lograr la tragedia es de por sí una tragedia heroica: únicamente quien lleve un infierno en el alma, puede

S T E F A N Z W E I G

combatir como un dios, como lo hace contra sí mismo en su
Guis ard.

EL DRAMA NECESARIO

*Escribo poesías, porque no
puedo hacer otra cosa.*

(De su correspondencia)

Destruyendo su *Guis ard*, Kleist cree haber podido estrangular al perseguidor horrendo que tiene en el alma, pero la ambición surgida del fuego más violento de su sangre, no ha muerto; su acción no tenía más sentido que el disparar contra un espejo que reflejara su propia imagen; ha roto la imagen, pero no ha matado al demonio que sigue en acecho. Así Kleist no puede prescindir del arte, en la misma forma que un morfinómano no puede prescindir de su veneno. Ha hallado en el arte la válvula por la que descargar la presión excesiva de sus sentimientos, el exceso de su fantasía; un escotillón por donde dejar escapar los sueños. Se da cuenta de que caerá víctima de otra pasión, pero trata inútilmente de defenderse. Sabe que no puede dejar el arte, que ejerce en su plétora la virtud de una sangría. Además ya carece de medios de fortuna; perdió su carrera y la modesta existencia del em-

pleado no puede satisfacer en manera alguna su carácter frondoso: nada le queda por hacer fuera del arte.

Con profundo tormento, escribe una vez: "¡Ah! Escribir por dinero... escribir libros por dinero... ¡Eso nunca!" Y el arte queda la forma necesaria de su vida; el demonio es ya en él un personaje que pasea por sus obras; todos los programas de vida elaborados han sido derruidos por el sino; ahora vivirá como lo quiere la naturaleza, que siempre ha querido hacer algo inmenso del inmenso dolor humano.

Así el arte resulta para él algo que lo atenaza y le duele: en eso estriba la fuerza explosiva de sus ramas. Exceptuando *El cántaro roto*, todos nacieron más que de él, de su mano nerviosa, como una explosión de sus sentimientos, como un gesto de fuga del infierno de su alma. Todos sus dramas están como en hipertensión y tienen algo de alarido; salen disparados de sus nervios tensos y son, en resumen, si se me permite la imagen que resulta vulgar pero exacta, la eyaculación del semen humano, que sale del fuego de la sangre. Carecen de fecundación anímica, y apenas se nota ellos el rastro de la lógica; son vergonzantemente desnudos y nacen de una infinita pasión para lanzarlos al infinito. Todos sus párrafos llevan los sentimientos en superlativo, todos sus detalles tienen una chispa del fuego de su alma, que los instintos ahogan.

En *Gis ard* surge toda su ambición prometeica, como un chorro de cálida sangre; en *Pentesilea* se revuelve todo su fuego sexual; en la *batalla de Arminio* retoza su odio que llega a la bestialidad; todas estas obras, más que vida real, poseen fue-

go cruento. Y aun las obras más serenas, más alejadas de su yo, como Catalina von Heilbronn y algunas novelas breves tienen toda la vibración electrizada de sus nervios; se adivina en ellas el paso que media entre la épica ampulosa y la espiritualidad sobria.

A cualquier parte se sigue a Kleist, siempre le observamos en zonas diabólicas, mágicas, en que los sentidos se ensombrecen, para elevarse a veces hasta el aliento grandioso en la atmósfera pesada y oprimente, que envolvió durante toda su existencia su alma. Y es esa atmósfera de sangre, de fuego y de azufre, la que da tanta extrañeza a los dramas kleistianos. Es verdad, en Goethe se observan metamorfosis vitales, pero episódicas; son desahogos de un espíritu deprimido; justificaciones; huidas; mas carecen del estallido volcánico de las obras de Kleist, en que la lava ardiente se lanza a ahorros desde lo más profundo del corazón.

El poder volcánico, la acción sobre los escollos entre la vida y la muerte, son lo que distinguen a Kleist de los pensamientos acicalados de Hebbel, a quien todo sale del cerebro y no de lo más íntimo y hondo del ser, o también de Schiller, cuyas obras son edificios enormes, fuera de él, sin raíz en la necesidad imperiosa de su esencia. No hay poeta alemán que haya puesto toda su alma en sus obras como Kleist; no hay uno tampoco que haya desgarrado tan criminalmente su propio corazón en la poesía. Únicamente la música puede tener esa energía volcánica, violenta, soñadora, y justamente, este carácter peligroso es lo que cautiva mágica-

mente a Hugo Wolf, hasta crear su música pasional de *Pentesties*.

Esa fuerza kleistiana ¿no traduce tal vez en forma sublime la aspiración que dos milenios antes Aristóteles fijó en la tragedia, para que "ella libertara de un afecto peligroso mediante una expansión violenta?" En los dos adjetivos *peligro y violento* reside el verdadero acento, que no han sabido ver los franceses y muchos alemanes, y eso parece haberse escrito para Kleist, por cuanto ¿qué afectos hubo más peligrosos que los suyos? ¿Qué expansión más violenta? No lograba dominar los problemas como Schiller; los problemas le dominan a él; y es justamente esa falta de libertad la que le vuelve volcánico y explosivo. Su obra no es una exposición estructurada y medida de lo que quiere decir, sino una lucha para librarse de cualquier modo de la locura interna, que le atenaza hasta ahogarle.

Como él mismo, todos los personajes de sus obras sienten el problema que se les plantea como el único esencial del mundo, del que dependiese su vida; cada personaje aparece lleno de la locura de esta forma de ser. En él, y por eso en sus personajes, todo se convierte en algo que corta; todo es crisis, es herida. Las desdichas de su patria, que abultan el patetismo de otros poetas, la filosofía -que Goethe justamente soslayó con mucho escepticismo, utilizando de ella sólo aquello que favoreciera su desarrollo espiritual-, su erotismo, sus sentimientos, todos sus sentimientos en él se convierten en manía, en fiebre, en pasión, en sufrimiento, pero siempre en grado extremo, hasta hacer peligrar su existencia.

Por eso la existencia de Kleist es tan dramática y sus problemas tan trágicos, que no quedan, como en Schiller, meras fantasías líricas, sino que llegan a ser siniestras realidades del sentir. Por eso hay en sus composiciones la atmósfera realmente trágica que otro poeta alemán no ha podido ofrecer en la misma alta medida. Para Kleist el mundo y su vida entera se truecan en tensión; sabe trasladar sus contrastes a las personas hiperbólicas de su ficción, como polarizándolas en la naturaleza: la incapacidad de quedar ajeno a los sentimientos, la rígida severidad de sus ideas, deben conducir siempre a sus personajes al conflicto con el ambiente en que actúan. Ya se trate de Aquiles, de Kohlhaas, de Homburg, siendo esa resistencia superlativa, como la del mismo Kleist, la tragedia no ha de surgir al azar, sino fatalmente.

Kleist es llevado fatalmente a la tragedia por su misma esencia.

Únicamente la tragedia puede hacer tocar con mano la interna lucha de su temperamento; mientras la épica posee formas menos violentas, más conciliadoras y permite un margen de libertad, el drama requiere penetración, vibración enérgica, y por eso cuadraba mejor a su temperamento exaltado. Las pasiones le impulsan, por el ansia de liberación y ellas dan formas a sus obras, no Kleist. Ahí reside la causa por la que siempre me ha parecido un error atribuir a Kleist un plan o un sistema o siquiera un esfuerzo para lograr una creación.

Goethe, irónicamente al parecer, ha hablado de su teatro invisible, al que estaban destinadas sus obras; para Kleist sin

embargo, ese teatro invisible era la naturaleza diabólica del universo, que en su fantástico dualismo, en su rotunda contradicción, en su fuerza y su movimiento, no podía caber entre los decorados, cualesquiera fueran, sino para destruirlos. Nadie ha sido ni ha querido ser menos práctico que Kleist. Intentaba libertarse de su prisión: todo lo que fuera teatral y práctico se oponía netamente a su temperamento. Sus ideas son siempre algo casual y además inevitable, sus vínculos son más firmes, la parte técnica es tratada como un fresco por una mano apresurada e impaciente. Cuando la mano no es genial, cae en lo teatral inmediatamente, es lo melodramático, y de acuerdo con el lugar, precipita en los efectos artificiosos más vulgares del teatro de suburbio, de magia, y de pronto todo lo corta de un solo golpe, como Shakespeare, y se eleva a las zonas espirituales más altas.

Para Kleist el tema es un simple pretexto; cuando todo lo embellece con pasiones, su arte empieza con todo el entusiasmo humano. Y así, a menudo, crea la emoción con los recursos más comunes, débiles o lejanos (*Catalina von Heilbronn*, *La familia Schroffenstein*); en cambio, si la pasión le incendia, se halla en su propio elemento, que es choque y lucha de impulsos, y al emplear toda la energía de expansión de su alma, alcanza a una intensidad emotiva sin igual. Su técnica parece simple, ingenua; sus situaciones burdas o defectuosas; se introduce en lo más íntimo del conflicto por rodeos y vericuetos solitarios, para saltar luego, con enorme vigor, con la expansión terrible de sentimientos única en él. Pero antes ha de adentrarse profundamente y tenía necesidad, como Dos-

toiewski, de largos preparativos, de refinadas complicaciones, de laberintos endiablados.

Cuando sus dramas comienzan (*El cántaro roto*, *Guis ard*, *Pentesilea*), la situación se enreda apretadamente, como las nubes que preparan la tormenta; a Kleist parece complacerle la atmósfera cargada, tensa, sombría, porque la oscuridad, la tensión y la carga son la imagen más fiel de su alma. La confusión de las situaciones tiene relación a la confusión de sentimientos que Goethe percibió en este poeta. Es cierto, en lo más hondo de esa enorme confusión hay una chispa de masoquismo, un goce en la tensión sostenida para ocultar con su inquietud la inquietud ajena. Por eso los dramas de Kleist buscan excitar deliciosamente los nervios en lugar de conmoverlos o para conmoverlos después; algo semejante ocurre con la música de *Tristán*, que provoca un vibrar de los sentidos con su monotonía de ensoñación, sus insinuaciones y sus frases incitantes. Únicamente en *Guis ard* rasga de un golpe la cortina, para dejar todo tan claro como el mismo día; en las otras obras dramáticas (*Homburg*, *Pentesilea*, *batalla de Arminio*) empieza con una situación confusa y, con una imprecisión de personajes; de esa primera confusión surge una avalancha de pasiones que luchan y chocan. A menudo, esa masa de pasiones vencen y deshacen la débil concepción; exceptuando *Homburg*, Kleist da siempre la impresión de que los personajes se le escapan de las manos y que se lanzan febricitantes por sobre toda medida, con una energía que no podría alcanzar ni en sueños. No rige, no domina a sus personajes como Shakespeare, son los personajes los que le

arrastran; parece como si ellos acudieran a la llamada del demonio, convertido cada uno en aprendiz de mago, rebeldes a seguir a una voluntad consciente. Dando a la impresión el sentido más elevado, Kleist no es responsable de sus palabras o de sus acciones: parecen hablar soñando y mostrar sin freno los deseos más ciertos.

Esta irresponsabilidad, fuerza superior a su voluntad, se halla también en su lenguaje dramático, parecido a la respiración ardiente de la exaltación, en la que se escapa a veces un lamento doliente o un alarido y a veces marca un silencio. Sin cesar su lenguaje ondula entre los contrastes más netos; a menudo la reserva kleistiana se sume en laconismo magnífico; a menudo lo funde en un fuego sin par y sin diques. Por momentos masas vivientes y cálidas de sangre nacen de sus palabras; en seguida rompe en pedazos el sentimiento que había despertado. Hasta donde logra mantener el dominio del idioma, éste es viril, enérgico; cuando los sentidos desenfrenados de sus sueños, Kleist no tiene nunca el dominio completo de la palabra; sus frases son torcidas, oscuras, sin coyunturas. Si quiere que su lenguaje sea duro y enérgico, eternamente exagerado, lo tiende, lo desarticula, hasta que resulta difícil o casi imposible hallarle ilación. Su paciencia, su dominio, no abarcan más que frases aisladas; nunca puede abrazar la totalidad; sus versos, por eso, nunca tienen melodía ni fluidez; parecen brotar a chorros intermitentes, envueltos en la espuma y el calor de la pasión.

Eso mismo que ocurre con sus personajes, arrebatados por la fiebre y la exaltación, que rompen las riendas, así le

ocurre también al lenguaje. Al entregarse de verdad, y en sus obras, Kleist pone todo su YO, la exaltación pasional lo arroja y así nunca alcanza a crear una verdadera poesía, si exceptuamos la mágica *Letanía de la muerte*, porque su excesiva tensión y su misma caída no podrían crear nunca una fuente amable y cadenciosa, sino únicamente un remolino hirviente; su verso carece de melodía y suavidad, como su aliento. Apenas la muerte pudo transformar en armonía su último suspiro.

Arrebatado y arrebatador, flagelado y flagelador. Esto es y así aparece Kleist frente a sus personajes. Lo que torna tan horrendamente trágicos sus dramas, no es su tema, no son las aspiraciones espirituales que contienen, no son sus escenas, sino el horizonte sombrío y siniestramente cubierto de nubes, que les da el fondo máximo de lo heroico y lo grandioso. Posee Kleist una dramática visión del mundo, algo innato, porque nunca elabora una tragedia (que no sentiría) con una sola faceta, sino que su tragedia es la de un mundo o del mundo. Y lleva en hipérbole siempre su fatalidad a cuestras, y la herida que rasga el corazón de cada uno de sus personajes, no es más que una parte de la herida que dilacera al mundo y le transforma en dolor eterno.

Otra gran verdad dijo Nietzsche y es que Kleist no se ocupaba más que de la porción insanable de la naturaleza, porque siempre hablaba de la enfermedad del mundo, que para él era incurable, no tenía conciliación ni alcanzaría solución. Mas justamente por esta razón. Kleist es acreedor al nombre de trágico verdadero; únicamente quien sienta al

mundo en el dualismo de juez y de procesado, puede hacer el defensor y el acusador, en cada una de sus frases como deudor y acreedor, y asignar la razón a cada parte, contra lo injusto de la vida que hace a los seres humanos tan fragmentarios, divididos y constantemente insatisfechos.

Goethe escribió una vez un pensamiento irónico en el álbum de un ser con alma ensombrecida: Schöpenhauer:

*Si deseas experimentar la satisfacción de tu mérito,
has de conceder también mérito al mundo.*

Pero la trágica visión de Kleist nunca le permitió conceder mérito al mundo, y en él se cumplió así la profecía; nunca le alcanzó la satisfacción de su propio mérito; por el contrario, todas sus obras nacen de su disconformidad con el mundo y sus personajes, trágicos de verdadera tragedia, tratan siempre de levantarse por sobre sí mismos y quebrar con golpes de cabeza las duras paredes de su destino.

La resignación goethiana para con la vida dio siempre un matiz a los personajes de sus obras, y por esta razón ninguna de sus obras tiene la grandeza soberbia de los antiguos, aun cuando él les pusiera túnica y coturno. Hasta los personajes trágicos de Goethe, Faust y Tasso, terminan por tranquilizarse y ponen a salvo su YO de la caída última. Goethe, todo un sabio, conocía el efecto destructor de la tragedia verdadera ("me destruiría a mí mismo, afirma una vez, si escribiera una tragedia"); con la mirada del águila abarcaba la perspectiva del peligro y, demasiado sabio y prudente, evitaba caer en él.

LA LUCHA CON EL DEMONIO

Kleist, en cambio, ignoraba heroicamente el peligro y su coraje y su entereza eran enteramente profundos. Voluptuosa, sádicamente llevaba sus sueños y su creación hasta la posibilidad extrema, aun sabiendo que en ello iba a perecer. Vio al mundo como una tragedia y escribió tragedias. Con su misma vida supo crear la última tragedia, la tragedia sublime.

LA ESENCIA DEL MUNDO

*Logro estar contento únicamente si
estoy en compañía de mí mismo:
solamente entonces puedo ser sincero.*

(De su correspondencia).

Muy poco conoció Kleist del mundo; mucho supo de su esencia.

Vivía como un ser raro, casi como un enemigo de lo que lo circundaba; conocía tan poco la astucia y los intereses creados de la humanidad, como la humanidad conocía de su exaltación. Nula casi debía ser su psicología, por lo que se refiere al tipo común de los hombres, a lo normal; su lucidez parece despertar sólo si los sentimientos elevan a insospechadas alturas a los seres, apoderándose de ellos. Unen a Kleist con el mundo exterior solamente las pasiones; su soledad que le aísla, deja de ser cuando el temperamento humano se torna demoníaco, abismal. Como muchos animales,

Kleist no ve claramente en plena luz, sino sólo en la penumbra del sentir, en la noche o en el crepúsculo del alma.

La sola cosa que parece apropiada para él, son las intimidades volcánicas y quemantes de los hombres. Domina como videncia su fantasía pasional en lo eruptivo, en lo caótico de los sentimientos fundamentales; la superficie de la existencia, la dura y fría corteza de la vida cotidiana, la forma sencilla de lo común y corriente, no merece ni el roce de una mirada de Kleist. Demasiado intolerante para poder mirar serenamente por un tiempo la realidad, tiende siempre a apurar los acontecimientos, hasta darles ardor tropical; para él, pasional eterno, no hay más problemas que en el fuego de los sentimientos. Si miramos hasta el fin, nunca logró crear personajes: su demonio halló a un hermano en cada uno de ellos, fuera de lo terrenal: demonios de las personas; demonios de la naturaleza.

Así sus héroes resultan desequilibrados, porque se han levantado por sobre la vida de todos los días, llevándose un poco del alma de Kleist; cada uno de ellos cargaba exageradamente con su pasión. Todas esas figuras salvajes de su fantasía, como dice Goethe hablando de *Pentecilea*, de "una singularísima clase" y cada una lleva rasgos del poeta que las crea: intolerancia, acrimonia, testarudez, ímpetu, independencia y agresividad; a primera vista se reconoce en ellas rasgos de Caín; se ve que han de destruir o ser destruidas. Todos sus héroes poseen esa extraña mezcla de fuego y de hielo, de *demasiado poco* y *demasiado mucho*, en brutalidad y vergüenza, superabundancia y reserva, versatilidad y exaltación, la máxi-

ma tensión de sus nervios. Todos martirizan hasta a los seres que aman, como Kleist a sus amigos; todos llevan en los ojos un brillo de llama peligrosa que causa terror aun en los más descreídos; por eso su heroísmo nunca será popular, porque no está al alcance del pueblo y nunca sus libros serán los libros de lectura del heroísmo. La misma Catalina, que con unos toques leves de vulgaridad podría ser más popular que Gretchen y Luisa, tiene algo en el alma, tal vez su exceso de abandono, que no toca el límite del sentido común. Arminio, el héroe nacional, tiene un exceso de política y habilidad, demasiado en resumen de Talleyrand, para poder ser una figura patriótica.

Es que hasta en lo más vulgar de Kleist hay siempre un matiz de algo que lo extraña al pueblo; el oficial Homburg, para llevar el laurel de la popularidad, se ve imposibilitado por su espléndido terror a la muerte; lo mismo le ocurre a Pentesilea en su ansia báquica; a Wetter von Strahl por su excesiva virilidad, a Thusnelda por su tontería y orgullo femeninos. Kleist los aleja a todos de lo corriente, de lo schilleriano, por algún dejo inhumano, que aparece desnudo bajo su vestidura teatral. Cada uno tiene algo de raro, de inesperado, de desarmónico, que no pertenece a su espíritu; todos, con excepción de Cunegunda, del bufón y de los soldados, poseen un rasgo muy pronunciado en su fisonomía, al igual que las figuras shakespearianas.

Y así como Kleist es antiteatral en sus dramas, es también idealista en la formación de los personajes, pero en plena inconsciencia; cuando se halla en él la idealización, se ve

que ha sido obtenida mediante un fino retoque deliberado o mediante una visión superficial y de poco alcance. Resulta sin embargo que Kleist ve siempre claro y odia terriblemente los sentimientos pequeños, carecerá de buen gusto, pero no será vulgar; pecará por árido en exageración, pero no por melifluo. Le repugna la ternura, porque su temperamento es rudo y consciente de la pasión real; y así es también deliberadamente antisentimental y quiebra justamente los momentos en que se iniciaría lo vulgar o lo romántico, haciendo enmudecer a sus personajes, especialmente en las escenas amorosas y permitiéndole cuando mucho un suspiro, un sonrojo, un tartamudeo, o mejor un silencio lleno de sentido. Cuida extremadamente que sus figuras no sean banales, por eso, si hay que ser sinceros, sus personajes son extraños al pueblo alemán, y no sólo al pueblo, sino también a todos los que tenemos costumbres literarias y conocemos las tradiciones escénicas. Esos personajes pueden considerarse nacionales, pero de una nación que no existe más que en sueños; pueden igualmente considerarse figuras teatrales, pero solamente en ese teatro invisible o imaginario, de que Kleist hablara a Goethe. Son rebeldes tercos, como su acreedor y por lo mismo tiene una aureola de soledad. Sus dramas no tienen contacto alguno con la literatura ni anterior ni posterior a Kleist; no heredan ningún estilo literario ni forman escuela. Nuestro poeta fue un caso individual aislado, y también aislado quedó el mundo que creara.

Exactamente aislado, sí, porque ese mundo no tiene fronteras que lo delimiten en el espacio o en el tiempo. No

encuadra entre los años de 1790 hasta 1807 ni en las fronteras del Brandenburgo; carece del aliento del clasicismo como de la aurora del romanticismo. Es tan extraño y tan indefinido como el mismo Kleist: un anillo de Saturno alejado de la luz del sol.

A Kleist, a la par del hombre, interesa también la naturaleza, pero únicamente en sus extremos límites, cuando linda con lo diabólico, cuando lo natural se vuelve mágico y lo común, extraño; cuando el mundo se une al caos primigenio y se torna inverosímil e inaudito; cuando -si se puede decir así- traiciona todas las reglas y se convierte en vicio y pasión. A Kleist le preocupa lo anormal y anárquico. Véanse *La Marquesa de O*, *La mendiga de Locarno*, *El terremoto de Chile*. Se interesa constantemente por ese punto en que la naturaleza parece quebrar la ruta concéntrica que le ha trazado Dios; no en vano leyó con exaltada pasión *La faz nocturna de la Naturaleza* de Schubert. El sonambulismo, la sugestión, el magnetismo, el hipnotismo con sus misterios son la materia adecuada que enciende su imaginación, atraída tanto por las pasiones humanas como por las energías secretas del cosmos; así sus creaciones aumentan su desorden, porque la confusión de las cosas materiales se agrega a la de los sentimientos. El se halla a su gusto en lo extraordinario; allí, en la tiniebla, intenta descubrir por alguna hendidura al demonio, y cuando le ve, le sale al paso; porque allí está lejos de la vulgaridad que le repugna y hasta le aterroriza, como un pasional permanente, que cada vez más se interna en la naturaleza: corre a la

búsqueda del superlativo en la forma de ser del mundo, como antes lo hacía en el modo de ser del hombre.

Su alejamiento de la realidad, a primera vista, parecería emparentarlo estrechamente con sus contemporáneos, los románticos; y no puede ser así: hay todo un abismo de sentimiento, entre la indomable tendencia de Kleist para lo abstruso y fantástico y la superstición ingenua y novelera de aquéllos. Los románticos buscan la devoción de lo maravilloso, él busca la enfermedad de lo extraño en la naturaleza. Novalis quiere creer y elevarse creyendo. Eichendorff y Tieck tratan de resolver en música la rudeza y contradicción de la vida; Kleist en cambio no persigue ansiosamente más que el misterio oculto en las cosas y marcha a tientas hasta lo extremo, para mirar con pasión fría, escrutando, sondeando, investigando, el último rincón de la maravilla. Cuanto más raro es algo, tanto más le gusta narrarlo, aguzando su ingenio para aclarar lo indecible por la sobriedad expositiva: así su genialidad, tenaz como un tornillo, penetra hasta lo más hondo, en las zonas mágicas en que se celebra la extraña boda de la magia de la naturaleza con el demonio de los humanos.

Se parece en esto a Dostoiewski, más que a un alemán cualquiera. Como en el ruso, sus personajes están repletos de energías nerviosas, morbosas y exaltadas y sus nervios enredados dolorosamente en lo diabólico de lo natural. Kleist, como Dostoiewski, únicamente es cierto, al pasar por la exaltación, cuando le rodea esa atmósfera pesada, pero a un tiempo cristalina, como la de un cielo antes de que sople el Föhn sobre el panorama de un mundo íntimo, como el hielo de la

lógica que de repente se convierte en tibia pesadez, de fantasía, para estallar luego impensadamente en tremendas ráfagas de pasión.

El paisaje espiritual de Kleist es bello, sin duda y alcanza una profunda visualidad, tan intensa como nunca en la poesía alemana, pero contemporáneamente se soporta con dificultad; no es posible hundirse por mucho tiempo en el mundo kleistiano, que él mismo no puede tolerar más de diez años, porque los nervios se tienden, sus oscilaciones de valor y de frío excitan y llenan de inquietud. Resulta inaguantable resistir toda una existencia en una atmósfera tan cargada y deprimente; parece que el cielo pesa sobre el espíritu, porque ese mundo es demasiado ardiente para un sol tan escaso y la luz es excesiva para un ambiente tan reducido. Eterno irresoluto, Kleist no tiene tampoco -en el sentido artístico- una patria, un trozo de tierra sólida y firme bajo sus pies de eterno peregrino. Se halla un instante aquí y otro momento allá, pero eso no constituye nunca ni su hogar ni su patria; vivo en lo maravilloso y no cree en ello y crea una realidad que no ama.

EL NO ELISTA

*La verdadera forma, pues, hace brotar
de sí en seguida el espíritu; la forma
deficiente en cambio, retiene el espíritu
como un espejo y nada nos recuerda
más que a nosotros mismos.*

(Un poeta a otro poeta).

El espíritu kleistiano habita y vive en dos mundos diversos, en el cálido mundo de la imaginación y en el mundo frío de la lógica, del análisis. Así también su arte se divide en dos mitades, que señalan esos dos extremos.

Muy a menudo se ha comparado a Kleist dramaturgo con Kleist novelista, calificado de sobrio su arte dramático, porque se le confundió con el segundo. En realidad sus dos formas artísticas -drama y novela- son algo inverso y contrario: demarcan la separación interior agudizada al extremo. El autor dramático se arroja sin riendas al asunto, lo quema en la fiebre de su sangre; el autor de novelas no se mezcla

deliberadamente, se reprime con violencia, permanece ausente en la narración y cuida de que en ella no se note siquiera el aliento de su alma. Los dramas son todos pasión y tensión; las novelas no tienen más que la tensión y la pasión que pueda poner el lector, como quiere Kleist. En los dramas el autor está en primer plano, en las novelas en último. En los dramas hay expansión, en las novelas, reserva. Y ambas cosas son llevadas al límite paroxístico que tolera todavía el arte. Así los dramas son los más caudalosos y volcánicos del teatro alemán y las novelas son las más podadas, frías y comprimidas entre todas las de Alemania. Pero no puede ser distintamente, porque él vive eternamente en superlativo.

En las novelas Kleist hace a un lado el YO, ahoga su pasión y deja paso a la ajena, siempre con extrema exageración. Tal autoseparación llega al extremo de ser un exceso de objetividad y por esta misma razón un peligro para el arte. Es que el peligro es el elemento de nuestro poeta.

En la literatura de Alemania no hay otro ejemplo de estilo objetivo, otra tranquilidad tan evidente, otro realismo tan magistral, como en todas esas pequeñas novelas. Tal vez le falta un solo factor para ser perfectas: la naturalidad. Kleist sigue siendo en ellas también el eterno esclavo: aquí lo es de su voluntad severísima, como en los dramas lo es del desborde de su pasión. Carecen ellas así de un segundo de alegría, de una presentación suave, de una sencillez de lenguaje. Se adivinan siempre sus labios apretados, para que no se le escape el aliento ardiente de su sentimiento pasional; su mano está febril a fuerza de contenerse; el hombre lucha para

retraerse, para ausentarse. A través de esa reserva, de esa represión y ocultación, se traiciona su perversa voluptuosidad para engañar al lector y extraviarle y desorientarle en un laberinto que disfraza ingeniosamente como realidad, que no es otra que su ímpetu erótico, alejado de su estilo.

Para comprenderlo basta leer las *Novelas ejemplares* de Cervantes, su modelo; el fondo de ellas, que se adivina fácilmente, es secreto y picaresco; la técnica de Kleist excede en la misma sobriedad. En su alma esclava y rebosante no hay Ariel alguno: el ambiente deprime constantemente y carece de vibración musical. Quiere ser frío y está helado, quiere hablar en voz baja y calla, quiere ser fuerte en el idioma, latino como Tácito, y las palabras brotan temblorosas. En Kleist, en este sentido o en el otro, la exageración está siempre presente.

La lengua alemana nunca adquirió dureza semejante a la de Kleist, pero al mismo tiempo, tampoco nunca tuvo sonido tan férreo y frío como en su prosa. Hölderlin, Novalis, Goethe la emplean como si fuera un arpa; él no sabe eso y la maneja como un arma o como un arado poderosos. Y en este idioma duro, bronceado, por su eterno contraste interior, Kleist quiere introducir a la fuerza las cosas más quemantes, sugestivas y su claridad y sobriedad de protestante se traba en lucha con los problemas más increíbles y fantásticos. Su modo de narrar se torna misterioso, complicado, denso, únicamente por la maldad de angustiar al lector, de atraerle, espantarle y luego, al hallarse en el borde del precipicio, tirar de las riendas y parar de repente. Quien no vea en la aparente frialdad de Kleist narrador su placer diabólico de alejar al

lector de lo que es su verdadero elemento, creará simple cuestión de técnica lo que realmente es totalmente fanatismo del dominio de sí u ocultación de las pasiones más hondas.

Yo mismo no dejo de estremecerme, al releer las historias de Kleist, no por su argumento, seguramente (como en *La mendiga de Locarno* y otras), sino por la vibración tremenda que se refleja en ellas de una diabólica voluntad inexorable, que parece callarse y que en su calma aparente es más, mucho más terrible que la pasión del verso o los mismos alaridos pasionales de Pentesilea. Todo lo malo y lo oculto de Kleist, todo lo equívoco que hay en él, aparece en su estilo circunspuesto, por cuanto tranquilidad, dominio y maestría son la antítesis de su manera de ser. La suprema magia artística, la naturalidad, no podía lograrse: esa naturalidad superficial no es más que una regla que el poeta se ha trazado.

Pero, ¡en qué forma sabe imponer su voluntad acerada en la prosa de sus novelas! ¡Qué prieta corre en las venas del idioma la sangre! Esa voluntad de hierro se ve más claramente en las pequeñas anécdotas, escritas sin propósito de arte, para llenar algún blanco de su periódico. En todas las noticias policiales o en los menudos episodios de la guerra de los siete años, se nota en forma inolvidable el triunfo de esa voluntad; la narración tiene la transparencia del cristal; no hay ni un rastro de intención psicológica: en realidad es perfecta. Pero en las novelas el esfuerzo de Kleist para llegar a la objetividad se nota más: todo el afán de lo complicado y tortuoso, su pasión por hallar siempre lo misterioso u oculto de las cosas, resalta ya considerablemente en las narraciones más

largas, pero más se adivina en su aparente indiferencia; así en *La marquesa de ...*, una anécdota de apenas ocho líneas se asemeja a una adivinanza y *La marquesa de Locarno* resulta una pesadilla. Y esos sueños son más atormentadores y violentos, porque las figuras aparecen descriptas sobriamente, en lenguaje de cronista, sin fantasías, sin claroscuros, acuñadas en una naturalidad que va pareja entre lo real y lo espectral. El demonio volitivo se disfraza de sobriedad, pero llevándola al exceso, en un extremo límite tal que deja percibir claro el reverso de Kleist, exaltación de la frialdad más allá de toda medida.

Stendhal también aspiró siempre a escribir en un lenguaje sobrio, helado, antirromántico, y todos los días se cuidaba de leer la lengua burguesa de los decretos oficiales. De la misma manera, Kleist trató de modelarse sobre el tono y el destino de los cronistas, pero Stendhal logra crearse una técnica; Kleist, en cambio, por exageración precipita en la pasión de carecer de pasión y lo emotivo se traslada del autor al lector. Mas siempre se percibe el eterno *demasiado* que mana de él y así resultan más fuertes las novelas en las que crea un personaje que representa su caso; así *Miguel Kohlhaas* es el tipo más perfecto que supo crear, porque personifica la exageración, esa exageración que concluye destruyéndolo. Inconscientemente, tal vez, es la imagen del autor, que de lo mejor de sí creó lo más peligroso: el fanatismo volitivo desborda por sobre toda ley. En esta disciplina y reserva de sí, Kleist resulta tan diabólico. en la pasión como en la exageración.

Todo esto se percibe más sensiblemente, como ya he dicho, en las pequeñas anécdotas escritas sin proponerse efectos artísticos y además en las extrañas expresiones y manifestaciones de sus cartas. No hay autor alemán, nunca lo ha habido, que como Kleist -en las pocas cartas que se han conservado de él- se muestre tan desnudo, tan descarnado. A mi parecer no tienen parangón alguno con los documentos psicológicos de Schiller y de Goethe, porque la sinceridad kleiniana es más audaz, más sin límites y sin condiciones, que las confesiones de esos clásicos que se subordinan siempre más o menos, a las reglas estéticas. De acuerdo con su manera de ser, Kleist comete excesos aun en la confesión; hace con sadismo su autopsia, pero no es que ame la verdad, sólo experimenta una ardorosa pasión por ella y mantienen una magnífica línea de arte aun en el dolor más agudo. No hay nada más penetrante que el alarido de esa alma, y, sin embargo, el grito parece bajar del cielo, como alarido de terror de un ave herida. Así el patetismo heroico de su queja solitaria tiene una grandeza inaudita. Se diría que se oye la tortura de Filoctetes emponzoñado, que disputa con los dioses, sólo en el islote de su alma, separado de los hermanos y que se arranca los vestidos, para conocerse y queda desnudo ante nosotros, pero no como un lúbrico, sino víctima fogosa y sangrienta que termina su última lucha. Hay allí alaridos que surgen de lo más hondo, gritos de dios desesperado y destrozado, gritos de animal torturado; luego, vuelven a manar y correr las palabras lúcidas que deslumbran.

En ninguna de sus obras logró alcanzar las profundidades de sus cartas, donde aparece tan evidente el dualismo de exceso y de restricción, de éxtasis y análisis, moderación y pasión, prusianismo y primitivismo. Es posible que hubiera todo este mismo relampaguear y llamear en una única luz, en el manuscrito perdido de la *Historia de mi alma*; pero el manuscrito -que no debía ser a buen seguro un acuerdo entre *Poesía y Verdad*- se ha perdido. Como siempre, aquí también el hado intervino otra vez para que no se descubriera el secreto, para que Kleist permanezca para nosotros un hombre desconocido y hermético, para que no podamos verle a él solo, en sí, sino siempre hundido en la sombra demoníaca.

EL ÚLTIMO ÍNCULO

*Por sobre todo vence siempre
el sentimiento de justicia.*

(La familia Schreier).

Kleist revela su alma en cada uno de sus dramas; en cada uno de ellos hay una entrega al mundo de una centella de su espíritu, porque en cada uno hay una pasión kleistiana colocada como personaje de la fantasía. A través de sus obras, pues, le conocemos en parte y sabemos de su denodado luchar; pero nunca hubiera alcanzado a poner pie en el terreno de la inmortalidad, si no nos hubiera ofrecido en su última obra lo más alto: su lucha de héroe. Con su *Príncipe de Homburg* supo hacer la tragedia del conflicto de su vida entera, y lo ha alcanzado con ese vuelo genial que el destino no concede generalmente más que una vez a un artista; supo hacer la tragedia genial de su poder íntimo, de su guerra enervante, de la oposición entre autodominio y pasión.

En *Guis ard*, en *Pentesilea*, en la *batalla de Arminio* reina siempre el ímpetu de la pasión hacia lo infinito, exaltado, vio-

lento; en su última tragedia hay, además, un mundo en que se agita todo el remolino de las fuerzas pasionales, un mundo en que presión y freno son una unidad, que lo domina todo, en lugar de dejar que las dos fuerzas de acción y reacción vayan por direcciones diversas. Y ese dominio de las fuerzas, esa unidad, no constituyen la más alta armonía.

contrarias, se echan una en la otra, para juntar los labios un solo instante, esos labios que forman el amor y las palabras. Y cuanto más acentuada es la división y la oposición, tanto más vehemente es el beso y rugiente el acorde que nace de ese desborde pasional.

El *Príncipe de Homburg* de Kleist, más que otro drama alemán, posee el esplendor de la tensión suprema, y su autor ha legado a la nación alemana una tragedia perfecta, a pocos pasos de su destrucción personal, en la misma forma que Hölderlin, poco antes de hundirse en la noche, entona su canto órfico universal y Nietzsche, antes de su derrumbe espiritual, deja correr inebriado la fuente alegre de sus palabras, resplandecientes como joyas. La fuerza mágica, naciente del sentimiento de la propia desaparición, está por sobre y por fuera de todo análisis, de toda explicación y es algo indeciblemente bello, como el postrer salto de una llama azulada, que se apaga luego.

En *Homburg*, Kleist pudo, pues, domar al demonio por un momento y aun alejarlo violentamente de su obra. Allí no se ha reducido a aplastar una sola de las cabezas de la hidra amenazante, como en *Pentesilea*, en *Guis ard*, en la *atalla de*

Arminio; supo aferrar al monstruo por la garganta y arrojarle lejos. Y así puede verse aquí toda la enorme fuerza pasional, que no silba al salir como el vapor comprimido, sino que se precipita contra otra fuerza en abierta lucha. Ni un solo átomo de esa presión interna deja de tomar parte, en esta obra, en la dramática lucha, porque se expande con toda su violencia; el dique y la corriente se equivalen; tienen la misma fuerza el acantilado y la tempestad.

Aquí Kleist no sale de sí; se duplica en cambio. Lo antagónico pierde el poder destructor, porque no permite como antes el curso libre de los impulsos y no tolera, en resumen, ningún predominio. Toda la contradicción de su esencia se ve clara. Y toda claridad permite una mejor visión de las cosas: esa visión produce la reconciliación. Se acaba la guerra constante entre pasión y disciplina, porque quedan frente a frente, a la luz del sol. La disciplina -el príncipe, que en la iglesia proclama vencedor a Homburg- honra al apasionado y el pasional -Homburg que pide para sí la pena de muerte- honra la disciplina. Las dos fuerzas se reconocen primigenias de un solo conjunto; la inquietud requiere movimiento, la disciplina exige orden; y al arrancar de su corazón cargado su eterna lucha, para ponerla entre las estrellas, en lo más alto, Kleist alcanza por primera vez la unidad y participa de su creación.

Así, de improviso, corre fluyendo naturalmente todo lo que había buscado, todo lo que había amado y corre en la forma más noble y límpida, consagrado por un anhelo de reconciliación. "Todas las pasiones de treinta años se cumplen

de pronto, se realizan en la materia, de manera suave y luminosa, y no exagerada o brusca. La alocada ambición de Guiskard posee todo el gran fuego del adolescente, al entrar en el corazón de Homburg. El patriotismo de la *atalla de Arminio*, brutal, asesino, salvaje y obsesionado, se suaviza y humaniza, hasta volverse indecible sentimiento patrio. La manía leguleya o legalista de Kohlhaas es límpida obediencia a la ley en la figura del príncipe. Toda la mágica decoración de Catalina es un dulce claro lunar, que alumbra el escenario de un jardín de verano, en el cual la muerte aletea como un soplo del más allá. Y la pasión voluptuosa de Pentesilea, su extraña ansia de vida, se limita a un sentimiento natural de aspiración.

Por vez primera aparece en esta obra de Kleist un fondo oculto de bondad, un aliento humano de comprensión, cuerda de plata, que nunca había ni rozado siquiera y que suena como la melodía de un arpa. Todo lo que emociona a un ser humano se reúne aquí, y así como se afirma que los que mueren, reviven su pasado en los últimos instantes de la vida, así también toda la vida anterior de Kleist pasa por esta obra, con todos sus errores y sus caídas, con todo lo que parecía contrasentido o vana apariencia, y todo recobra en ella su verdadero significado.

La filosofía kantiana, que torturó sus veinte años y casi le ahogó en sus planes de vida, se refleja ahora en las palabras del príncipe, que se eleva a lo espiritual. Su vida de cadete, la escuela militar, que tanto maldijo, reviven en la espléndida imagen del ejército, como un himno a la solidaridad; aun el

mundo comercializado de la realidad banal que tanto odió, es ahora el fundamento del drama y la atmósfera, antes hueca, ahora tiene transparencia y horizonte. Todo lo que trató de desechar: tradición, tiempo, disciplina, está ahora extendido como un firmamento sobre su obra. Es la primera vez que crea algo de su patria, de su hogar, de su misma sangre; es la primera vez que el aire deja de ser denso y pesado: ya no tiemblan sus nervios dolorosamente tensos, su verbo mana claro y armonioso, no nace a borbotones; por primera vez hay música en su labor.

El mundo anímico, presión demoníaca antes desde su interior, se cierne sobre lo humano como una aurora o un crepúsculo; una dulce tonalidad, como la de los últimos trabajos de Shakespeare, llena de coraje y de conciencia, envuelve en un velo su mundo todo armonía.

El Príncipe de Homburg es el drama genuino de Kleist, porque contiene toda su vida; todas las perplejidades de su existencia están en él: su pasión de vivir, su anhelo de morir, su desorden, su exuberancia, su experiencia, su atavismo. Entregándose por entero, únicamente aquí se levanta por sobre su conciencia. Y de ahí le viene el tono profético y misterioso de la escena de la muerte, y todo su pasado es también el miedo al sino, que parece ser el canto a su muerte, escrito de antemano. Nadie más que aquél que haya sido ungido por la muerte, alcanza esa visión nobilísima, que abarca pasado y porvenir.

De todos los dramas alemanes, únicamente *El príncipe de Homburg* y *Empédocles* acarician nuestro oído con la música

anímica que es un eco del infinito. Solamente en el umbral de la última puerta, las almas pueden diluirse por entero; solamente la resignación de llegar a esas regiones misteriosas, deseadas por tanto tiempo, concede la expansión completa. Cuando ya nada aguarda, Kleist logra lo que fue negado a su aspiración ardiente de pasión. Y el destino le concede la perfección que antes le negara, únicamente en la hora en que ya han muerto todas sus esperanzas.

PASIÓN DE MUERTE

*He hecho todo lo que consienten las fuerzas huma-
nas;
be buscado lo imposible como una
tentación. Todo lo he colocado en la jugada.
La suerte está echada... He perdido....
(Pentesilea).*

Cuando Kleist llega a las cumbres del arte -el año de *El Príncipe de Homburg*- alcanza también a la más absoluta soledad. Nunca jamás le olvidó tanto el mundo; nunca jamás quedó perdido en el tiempo y en la patria. Ha dejado su empleo: han prohibido su periódico; la misión que debiera arrastrar a Austria a la guerra, había fracasado en la nada. Manda en Europa, Napoleón, su enemigo, y el rey de Prusia se alía con el Corso, después de ser su vasallo.

Las obras de Kleist van de teatro en teatro, sin que las representen, rechazadas por los directores; si las representan, no agradan al público; sus libros no tienen editor; él mismo no encuentra un modesto empleo. Goethe, se ha alejado de

él; otros ni siquiera le conocen y poco pueden estimarle; sus protectores le han abandonado cuando cayó, los amigos le han olvidado y también, al final, le abandona Ulrica. Ha perdido en todas las cartas a que ha jugado y sólo le queda una: es la que más vale también, el manuscrito de su "capolavoro", *El Príncipe de Homburg*, que no llega a escena. Nadie le invita ya a su mesa, nadie tiene tampoco confianza en esta última carta de su juego.

Y Kleist se vuelve de nuevo a su familia, huyendo a una soledad de muchos meses. Se va hacia Francfort sobre el Oder, para ver a los suyos y consolar su alma con un mendrugo de amor; mas los suyos ponen sal en sus heridas y hiel en los labios. La hora que pasa en el hogar le destroza; ellos ven en él al fracasado, que ha perdido su empleo, el dramaturgo sin éxito y al final le contemplan con desdén como la vergüenza de la familia.

Lleno de desesperación escribe: "Diez veces quisiera morir antes que sufrir otra vez lo que padecí ese día en Francfort, durante el almuerzo". Los suyos le despiden y él se refugiara en sí mismo, en su alma deprimida, y humillado y lleno de vergüenza, se va, como puede, hacia Berlín. Por algunos meses va y viene con los vestidos harapientos y los zapatos rotos, tratando de hallar empleo. Ofrece en vano a los librerías su *Príncipe*, su *atalla*; cansa a sus amigos con su aspecto miserable y él también se cansa. 'Mi espíritu está tan destrozado -escribe asustado entonces- que hasta la luz del sol me daña, si me atrevo a mirar por la ventana'

Han muerto todas sus pasiones; se han disgregado todas sus fuerzas; todas sus esperanzas le han traicionado, porque

*... su fama no alcanza a llegar a la atención
de nadie; termina su canción cuando mira
el signo de los tiempos ondear en cada puerta;
quiere concluir y, en lágrimas, deja que
de sus manos se escape la lira.*

Y es entonces, en la soledad terrible en que se halla -soledad muda que ningún otro genio (exceptuando tal vez a Nietzsche) experimentó en su torno- oye resonar una voz siniestra, sombría, que a veces en la desesperanza había oído llamar: la voz de la muerte, su llamada trágica. La idea de la muerte voluntaria le acompaña desde joven, y de la misma manera como casi muchacho se hizo un plan de vida, ahora, en los últimos tiempos, se va elaborando un plan de muerte. Esa idea, aun cuando secreta, se había hecho firme en su alma, y ahora que el oleaje de la esperanza se aleja, como la marea, de su alma, la idea de la muerte surge como negra dura roca, que el reflujo descubre.

En su correspondencia son innumerables las alusiones voluptuosas al suicidio. Por paradoja, casi podría decir que si supo tolerar tanto tiempo la vida, fue porque sabía que en cualquier momento podía arrancársela. Le atenaza constantemente el deseo de morir; titubea, es cierto, pero no por miedo, sino por su temperamento excesivo; no ama la muerte de cualquier modo, sino apasionada, exaltadamente; no quiere matarse miserable, cobardemente; ansía -lo ha escrito él mis-

mo a Ulrica- "una muerte magnífica". Aun esta siniestra y tenebrosa idea alcanza en él la voluptuosidad de una embriaguez. Desea ir a morir, como quien va al himeneo; su erotismo, que erró el cauce normal, se rebasa e inunda todas las honduras de su carácter, y acaricia ya una muerte de místico amor, la muerte de dos almas.

Un temor ancestral -que inmortalizó en *El Príncipe de Homburg*- le hace dudar de la soledad de la muerte, que debiera soportar por toda una eternidad; por eso, desde niño, pide a quienes le aman, que mueran con él.

En vida ninguna mujer supo aplacar su amor ilimitado; ninguna supo mantener el paso al éxtasis de ese demente amoroso; ninguna -ni la novia, ni Ulrica, ni María von Kleist- puede soportar el hervor de sus pasiones. Ahora, el ansia de amor de Kleist, su amor, sólo hallará satisfacción en la muerte, que es lo más elevado, lo insuperable. Ya en *Pentesilea* se adivina esa pasión. Por eso, únicamente la mujer que quiera morir con él, podrá ofrecerle el amor sin límites, y esa mujer es la única que él desea, "su sepulcro será para mi más agradable que el tálamo de todas las reinas del mundo", dice en su carta de despedida, su última carta.

Y es así que Kleist pide esa compañía en la muerte a las personas que más le quieran. A Carolina von Schiller, una desconocida casi, le ofrece "pegarle un tiro y pegarse otro". Quiere atraer a su amigo Rünle y le dice: "No pierdo la idea de que hemos de hacer todavía algo juntos; ven conmigo y realizaremos algo bien hecho y encontremos en ello la muerte; será una muerte entre los millones de muertes que ya he-

mos sufrido viviendo o hemos de sufrir aún; sería sólo como si la idea, indiferente al comienzo, se torna en seguida pasión fogosa; cada vez más se entusiasma en su plan de concluir su tardío derrumbe en una explosión imprevista, en una destrucción heroica: quiere arrojarse a una muerte fantástica, para terminar con su eterno lamento, con su lucha íntima, con su pasión insaciada, hundido en la ebriedad y en el éxtasis. Su demonio se levanta gigantesco y magnífico, porque va a arrojarse a su elemento: el infinito.

Ni los amigos ni las mujeres comprenden esa pasión por una muerte compartida con otra persona: nadie tampoco comprendió nunca sus hipertrofias del sentimiento. Insiste inútilmente, mendiga casi, para hallar un compañero en la partida: todos se horrorizan y se alejan, cuando oyen la proposición.

Al fin, llena ya el alma de asco y amargura, cuando la tiniebla del alma le borra la visión y el sentimiento, encuentra a una mujer que acepta con agradecimiento su proyecto. Es una enferma, condenada ya; el cáncer le roe las entrañas, como a Kleist le corroe el alma el cansancio de la vida. Exaltado, el poeta se deja acompañar con voluptuosidad por esa desgraciada; hay alguien por lo menos que anula la soledad de sus últimos instantes. Así nació la extraña noche de bodas del *no amado* y de la *no amada*. Esa mujer enferma y fea - Kleist había visto su rostro únicamente en la exaltación de la idea - se arroja con él a la inmortalidad. En realidad, no conocía a esa pobre cajera; no la conocía tampoco en el sentido bíblico, pero él la desposa bajo otros signos, bajo otros as-

tros, en el sacerdocio sagrado de la muerte. Y la mujer, que viviendo hubiera sido para él pequeña, débil y enferma, será la espléndida compañera de la muerte, porque es la sola que sobre la muerte coloca la engañosa aurora de amor y compañerismo. Kleist se le ofreció; ella no tenía que hacer otra cosa que tomarlo. El estaba pronto.

La vida le había preparado para ello, tal vez demasiado, pisoteándole, esclavizándole, desengañándole y hasta humillándole. Ahora él sabrá elevarse en toda su energía esplendorosa, para hacer de su muerte la última tragedia. El artista revive el fuego oculto por las cenizas, al soplar con su aliento poderoso, y de su alma surge una llamarada de alegría. jubilosamente, apenas está seguro -como manifiesta en esas mismas palabras: está ya maduro para morir... -, apenas comprende que la vida ya no le retiene, sino que él la domina. Y el hombre que nunca pudo articular un sí límpido y claro, como Goethe, ahora pronuncia su *sí* más santo y jocundo a la muerte; ese sí suena magnífico, sin disonancias. Ha desaparecido toda amargura, toda torpeza ha muerto; todas las palabras tienen ahora un sonido espléndido, bajo el hacha fatal. No le molesta ya la luz del día, porque su espíritu alienta la inmortalidad; lo vulgar está lejos, su mundo interior se ilumina y él vive feliz su propio YO. Vive esos versos de su Homburg, que son los versos de su muerte:

*¡Eternidad, ahora eres mía, completamente
mía! Por la venda que cierra estos mis ojos,
tu brillo pasa, como el de mil soles. Me nacen
alas y mi alma flota en paz por todo el éter;*

*como un buque llevado por los vientos,
contempla desaparecer ciudades y puertos,
así veo hundirse mi vida
entera en el crepúsculo. Veo colores y formas.
Sólo la niebla ahora bajo de mí se extiende...*

La exaltación que por treinta y tres años le arrastró por todas las espesuras de la selva de la vida, le alza ahora lleno de amor, en un adiós lleno de bondad. Toda su lucha íntima, eterna, se funde en un solo sentimiento. Su sombra le deja, cuando penetra deliberadamente en la tiniebla; el demonio de su existencia contempla un instante su cuerpo en ruinas y luego se disuelve como el humo. En la hora última, todo el sufrimiento y la amargura de Kleist se anulan, desaparecen: el demonio mismo, su demonio, se trueca en armonía.

LA SINFONÍA DE LA MUERTE

El hombre no debe soportar todos los embates; el que Dios señala, debe hundirse.

(La familia Schroffenstein)

Otros poetas han tenido una vida grandiosa; su alma se diluyó en sus obras y ellos supieron ofrendar al universo el destino y la vida; mas nadie supo morir en forma más magnífica que Kleist. De tantas muertes, ninguna está aureolada por tanta nobleza y tanta ebriedad; ninguna va rodeada por la música. Su vida, que, como escribe en su última carta, fue "la más dolorosa que un hombre haya podido sobrellevar", concluye como un sacrificio dionisiaco. Por una vez todavía, la última, en este último momento, su alma alcanza la tensión máxima del sentimiento, y con un gesto maravilloso une la desesperación y la dicha, tendiendo el puente soberbio sobre el abismo tremendo que las separa. El que en su vida miserable sólo conociera el fracaso, triunfa ahora en lo que fue siempre su real sentido de la vida: la muerte del héroe. Como Sócrates y Andrea Chenier, muchos llegaron a la última hora

con un forzado sentimiento de estoica y hasta ridícula indiferencia; aceptaron morir sin lamentarse, a lo sabio. Kleist, en cambio, parte con pasión al encuentro de la muerte, parte con arrebató, orgiástico y extático. Su fin es la dicha. Con un gesto de abandono del que no hay ejemplo, con los brazos tendidos, alegre y exhuberante, se lanza al abismo cantando.

Únicamente en esta ocasión, solamente en este instante postrero, los labios de Kleist se abren y su voz, antes siempre ahogada y reprimida, brota y se eleva en un canto jocundo. Ese último día nadie le vio sino su compañera de muerte; mas todos nos imaginamos sus ojos brillantes de embriaguez y su cara arrebolada por la satisfacción. Todo lo que hace y escribe en esos momentos, es una superación; sus cartas de despedida, a mi juicio, son su creación más perfecta; son el último salto, como los ditirambos de Dionisos, de Nietzsche, como el *Canto de la noche* de Hölderlin. En esas cartas alienta un aire de otros mundos, desconocidos, sobrenaturales, desligados de todo lo terrenal. La música, que tanto amó y practicó secretamente cuando joven, pero que su voluntad de acero hizo callar, surge de pronto ahora libremente por primera vez, y por primera vez, el hermético Kleist estalla en música y ritmo. Su verdadera, su única poesía la escribió ese último día: es la *Letanía de la muerte*, lírica llena de ebriedad amorosa, de tinieblas y ocaso, que mucho tiene de balbuceo y mucho de oración, y que sin embargo es fantasmagóricamente bella, de una belleza que escapa a toda la crítica de los sentidos. Se ha resuelto aquí en música toda la dureza, la rigidez y la frialdad de su alma, que siempre constriñe su pa-

sión; su severidad prusiana, hecha disciplina enérgica, se suaviza en armonía; y por primera vez Kleist se eleva en el ropaje de su palabra, envuelto en su sentimiento: la tierra ya no le aprisiona.

Cerniéndose en las alturas, como "dos aéreos navegantes" -dice en su carta postrera-, dirige sus ojos al mundo debajo de él y en sus ojos no hay asomo de resentimiento. No entiende ya ni su propia acrimonia; todo está muy lejos, muy sin sentido, muy remoto; todo lo que le oprimía ahora está allá muy por debajo de las alturas del infinito. Conjurado con su compañera de muerte, piensa sin embargo aún en aquella otra mujer, para la que viviera, piensa en María von Kleist y le escribe desde el alma una despedida y una confesión. La abraza otra vez en espíritu, pero sin pasión ni deseo, como quien parte para la eternidad. Luego escribe a Ulrica: sus palabras son duras todavía, porque la infamia de la amargura sufrida en lo más hondo aun le estremece.

Ocho horas más tarde, en la habitación en que ha de morir, en casa de Stimmings, en la exaltación del presentimiento, cree injusto incomodar a nadie desde la felicidad en que se halla, y le escribe nuevamente, con cariño, perdonándola y deseándole bienaventuranza. Y esto lo encierra Kleist en las palabras: "Que Dios te conceda una muerte apenas la mitad feliz y animosa como la mía; este es mi voto más cordial y noble, que puedo hacer por ti".

Todo está en orden ya; el eterno inquieto se halla en paz, aunque parezca increíble. Kleist, el destrozado anímico, halla su íntima unión con el mundo. El demonio ya no tiene po-

der para arrastrarle; el sacrificio exigido a su víctima, está por cumplirse. Kleist hojea sus papeles: allí está una novela completa, allí están dos dramas, la historia de su alma, que nunca dará a conocer a nadie, porque nadie ha de conocerla. Ya no se clava en él siquiera el acicate de la ambición; displicente, quema todos sus papeles -entre ellos *Homburg*, que se salvó, porque había en otro sitio una copia olvidada-; la gloria póstuma le parece algo mezquino, los siglos de fama no son nada ante el infinito.

Quedan ahora pocas cosas nimias por hacer, pero todas las hace con sumo cuidado; en cada detalle se nota la limpieza y la calma de su espíritu, que ya no turban ni la pasión ni el miedo. Peguilhen cuidará de unas cartas y pagará las cuentas que anota diligentemente centésimo a centésimo; el sentimiento del deber acompaña a Kleist hasta en el *Canto triunfal de su muerte*. No hay -puede decirse- carta de adiós en la que tanto domine el demonio de la prudencia, como la que dirige al consejero: "Estamos muertos en el camino de Potsdam", comienza por escribir, con la misma osadía con que se comienza una novela, y al igual que en sus relatos, aquí también la narración es clara y ruda. No hay tampoco otra carta de despedida, que posea la exuberancia de la que escribió a María von Kleist; todavía se nota su dualismo, su disciplina y su éxtasis, todo exagerado hasta lo superlativo, hasta lo heroico.

Su firma resulta como el último trazo sobre la monstruosa deuda que la vida tiene para con él. La cuenta está saldada ahora; la cuenta puede romperse.

Optimistas, como una pareja de novios, los dos se dirigen a Wannsee. El hostelero les oye correr y reír en el prado; luego toman un poco de café, allí, al aire libre. Después sueñan dos tiros: uno en el corazón de su compañera, otro en su propia boca. La mano no ha temblado. Porque, en verdad, siempre entendió más de muerte que de vida...

Kleist es el mayor poeta trágico de Alemania, no porque él lo quisiera ser, sino porque su temperamento fue necesariamente trágico y tragedia fue forzosamente su vida. Justamente su hermetismo, su reserva, su apasionamiento, lo prometeico de su ser, dan ese algo inimitable que hay en sus dramas y que nadie alcanzó, fuera de él, ni Hebbel en su espiritualidad de hielo, ni Grabbe en su fuego de volcán. Su sino y su ambiente son parte de sus obras; me resulta por lo tanto muy necio decir, como oigo a menudo: "¡A qué altura hubiera llevado Kleist la tragedia, si hubiera sido sano y se hubiera librado de la fatalidad!" Su esencia era tensión, su sino la autodestrucción por exaltación, por exceso. Y es por eso que tienen idéntico significado, como obras de arte, su suicidio y *El príncipe de Homburg*, porque, a la par de los grandes dominadores de la vida, como Goethe, de vez en vez aparece también un gran dominador de la muerte, que hace de su muerte la poesía más alta de la vida.

"Es frecuente que una bella muerte sea el mejor camino de la vida", dice Günther, el desdichado Günther, que no logró dar forma de belleza a su muerte, precipitó en sus desgracia y se apagó como una débil llama. Al contrario de eso, Kleist, trágico legítimo, nobilita artísticamente sus desgracias

en el momento inmortal de su muerte. Todos los padecimientos, sin embargo, contienen plenitud de sentido, si consiguen el don de la creación, de la humanización. Y es entonces que surge la magia más alta del vivir, porque únicamente el que está destrozado percibe la aspiración y la necesidad de la perfección.

Nadie más que el arrebatado alcanza lo incomensurable.

FEDERICO NIETZSCHE

*El interés que provoca un filósofo en mí,
estriba justamente en su habilidad para
darme un ejemplo.*

(Consideraciones inactuales).

TRAGEDIA SIN ACTORES

Vivir peligrosamente, es obtener el mayor goce que puede ofrecer la vida.

La tragedia de Federico Nietzsche es un monodrama.

Una tragedia en la cual el único actor, en la breve escena de su existencia, es él mismo.

En cada uno de los actos -rápidos todos como un alud- Nietzsche está como un luchador solitario, bajo el firmamento tormentoso de su destino; nadie hay a su lado; nadie hay frente a él; ninguna mujer, presente en ternura, suaviza su tensión atmosférica. Toda la acción viene de él y se refleja en él, únicamente. Las poquísimas figuras que en un comienzo van a su lado, son compañeros mudos, asombrados o aterrizados por su empresa heroica; luego, paulatinamente, se alejan de él, como de un peligro. Nadie se atreve a penetrar en el círculo interior de su destino. Y Nietzsche habla, escribe, lucha y sufre siempre por su cuenta, solo. A nadie habla; nadie le habla. Pero, lo que es muy terrible, nadie le escucha. .

La épica tragedia de Nietzsche carece así de actores, de público y de decorados, carece de escenario y de trajes; representa, puede decirse en el vacío, en la idea. Basilea, Naumburg, Niza, Sorrento, Sils y María, Génova, no son realmente los nombres de las diferentes residencias del escritor, sino jalones que marcan el camino recorrido en un vuelo de fuego: bastidores, bambalinas y telones fríos y descoloridos. El decorado de su tragedia, realmente, fue siempre él mismo: soledad, aislamiento mudo, que rodea siempre a las ideas de Nietzsche, como una campana cristalina; aislamiento sin luz y sin flores, sin música y sin seres humanos, sin animales, y hasta sin Dios; soledad petrificada; muerta, de un mundo salvaje antes o después de todos los tiempos.

Pero más vacía y triste, terrible y grotesca a un tiempo, resulta esa soledad por el hecho increíble de que soledad tal de glaciario o de desierto se halle -hablo intelectualmente- en pleno país americanizado, en la Alemania moderna en que trepidan en su marcha los ferrocarriles y cruzan los hilos telegráficos; en un país lleno de ruido y tumulto, entre una cultura curiosísima, de curiosidad malsana, que lanza todos los años cuarenta mil libros, que en sus cien universidades busca constantemente la resolución de nuevos problemas, que en sus cientos de teatros contempla diariamente dramas y tragedias y que -a pesar de todo ello- no sabe nada absolutamente, no adivina nada, no presiente nada del formidable drama espiritual que se desarrolla en su mismo corazón, en su núcleo más íntimo.

En efecto, ni en los instantes más grandiosos, la tragedia de Nietzsche alcanza a tener en Alemania un solo espectador, un solo testigo. Al comienzo, cuando habla desde la cátedra y le baña la luz de Wagner, su voz provoca alguna curiosidad; pero cuando más se hunde en sí mismo o en el tiempo, menos, cada vez menos halla eco su palabra. Uno tras otro, los amigos y los extraños se intimidan ante el monólogo valiente, asustados por las metamorfosis cada vez más primitivas y por las exaltaciones cada vez más fogosas del eterno solitario que hay en Nietzsche. Por eso le abandonan en la terrible soledad de su destino.

Paulatinamente, el actor solitario se llena de inquietud por hablar siempre en el vacío; levanta la voz, grita, gesticula y quiere así despertar una resonancia o una voz contradictoria. Inventa la música para sus frases: tempestuosa, inebriante, dionisiaca, pero nadie le escucha. Recurre a las payasadas, busca una alegría forzada, penetrante, estridente; hace cabriolas con las frases, las embellece: todo por atraer con su artificio diversivo a pocos oyentes de lo terriblemente serio que va a decir; pero ni una mano se levanta para aplaudirle. Y por fin inventa una danza, la danza de las espadas: herido, destrozado, sangrando ejercita su arte nuevo para el público, mas nadie comprende o adivina el sentido de esas bromas contradictorias ni la desgarrada pasión que hierve en su aparente frivolidad. Sin público, sin resonancia, termina su tragedia espiritual, la más extraordinaria que haya visto nuestro siglo inquieto. Nadie se toma la molestia de dirigirle una mirada, cuando la cuerda que hace bailar el trompo de sus pen-

samientos salta por última vez y acaba por caer al suelo agotado, "muerto ante la inmortalidad".

El aislamiento rotundo, ese estar siempre consigo mismo, es toda la profundidad y toda la tragedia de la existencia de Nietzsche. Jamás plenitud espiritual como la suya, ni orgía tal de sentimientos cayeron en un vacío tan atroz, en silencio tan hermético. Ni adversarios tuvo, siquiera; por eso la más fuerte voluntad de pensar -"encerrada en sí y enterrándose a sí misma- se ve necesitada en buscar en su mismo corazón, en su alma trágica, la contradicción o la respuesta. Y su espíritu enfurecido por el destino, se arranca la túnica de Neso con jirones sangrantes de su piel; se arranca el fuego que le consume, para mostrarse desnudo a la verdad y a sí mismo. Mas ¡qué frío polar hay en torno de su desnudez! ¡Qué silencio alrededor de su alarido espiritual! ¡Qué firmamento sombrío, cubierto de nubes y surcado por el rayo, se tiende sobre ese "asesino de la divinidad", que, por no tener a un adversario con quien combatir, se lanza contra sí mismo, despiadado, como quien se conoce bien y es su propio verdugo!

Arrastrado por su demonio, fuera del tiempo y del espacio, fuera de los límites extremos de su esencia,

...es sacudido por fiebre extraña y tiembla ante las puntas de acero de las flechas heladas, repudiado por ti. Pensamiento. ¡Inefable! ¡Simiestro! ¡Terrible!

Y retrocede a veces, estremecido, con la mirada llena de espanto, al darse cuenta de la lejanía fuera de la vida y del pasado a la que le ha arrastrado su vivir. Mas ímpetu tan

grande no puede volver sobre sus pasos: conscientemente en el supremo éxtasis, realiza su destino, que su querido Hölderlin le había señalado en la figura de Empédocles.

Un paisaje de epopeya sin cielo, un vasto espectáculo sin público, un silencio siempre creciente que acalla en grito trágico de soledad de un alma: ahí está la tragedia de Federico Nietzsche. Cabría renegar de tragedias de esa naturaleza, como una de esas crueldades de la naturaleza, sin sentido, si él no la hubiese aceptado con gesto extasiado, si no hubiese elegido él, si no hubiese amado él esa extraña crueldad, por su naturaleza también extraña. Deliberadamente, con plena clarividencia, edificó esa "peculiar existencia" en su vida segura, con profundo instinto trágico. Su enorme fortaleza de ánimo retó a los dioses, para probar en sí el peligro máximo en que pueda vivir un ser humano: *¡Salud, demonios!* Con este grito de la *hybris*, Nietzsche evoca con sus amigos las potencias de las tinieblas en una alegre noche, como cuando eran estudiantes; a la hora de las brujas, tiran por las ventanas sus copas de vino, en una calle tranquila de Basilea, como para un sacrificio a los Invisibles. Se trata sólo de una burla fantástica, grave de presentimiento; más los demonios oyeron la invocación y persiguen al desafiante: así la broma de una noche alegre se convierte en la tragedia fatal.

Ya nunca logrará Nietzsche huir a las monstruosas exigencias que le han encadenado: cuanto más violento golpea el martillo, tanto más sonoro rebota en la mole de bronce de su voluntad. Y sobre tal yunque, enrojecido por la pasión, se

forja a golpes siempre más fuertes la fórmula que defiende su alma como una coraza:

Fórmula para la grandeza humana: "amor fati", amor de su hecho; no amar nada distinto de lo que ha sido, de lo que es o de lo que será. Soporta la fatalidad. Y más: no disimularla. Y más aún: amarla.

Este canto fervoroso de amor por las potencias infernales sofoca en el ditirambo doloroso; caído, vencido por el silencio, roído por sí mismo, devorado por las amarguras, no levanta siquiera la mano para que el destino le deje; al contrario, pide una miseria mayor, una soledad más honda, un dolor más completo: todo lo que sea posible resistir humanamente. Y si levanta la mano, no es para pedir gracia: su oración es la de los héroes:

¡Ob! voluntad del alma, que serás mi destino, tú que estás dentro de mí y por encima de mí: consérvame y otórgame un destino más grande.

El que sabe rezar, es oído.

EL DO LE RETRATO

La ampulosidad del ademán no es cualidad de la grandeza; el que necesite el gesto, es falso... Hay que desconfiar de todas las personas pintorescas.

La imagen patética del héroe: Así la describe la mentira del mármol, la leyenda pintoresca: La heroica testa orgullosamente erguida; la frente alta, surcada por las arrugas de sombríos pensamientos; los cabellos revueltos en oleadas; el cuello potente y robusto. Bajo las cejas densas, la mirada del halcón; todos los músculos de la cara tensos en voluntad, salud y energía. El bigote de Vercingétorix que cubre su boca áspera y su mentón pronunciado, evocan al guerrero bárbaro; involuntariamente pensamos en la espada belicosa y victoriosa, el cuerno de caza, la lanza, frente a esa cabeza robusta de león y a su cuerpo musculoso de vikingo germano. Así, como superhombre o antiguo Prometeo, representaron escultores y pintores a este gran solitario espiritual, para hacerlo comprender mejor a una humanidad de poca fe, incapaz de com-

prender la tragedia si no la viste el ropaje convencional del teatro, por la influencia de los libros de teatro y las representaciones escénicas. Mas el trágico genuino nunca es teatral. Por eso el verdadero retrato de Nietzsche no es tan pintoresco, como lo representan bustos y cuadros.

La imagen real del hombre: El miserable refectorio de una pensión a seis francos por día, en un hotel de los Alpes o en la ribera de Liguria. Huéspedes insignificantes casi siempre, algunas señoras ancianas en menudo conversar. La campana ha llamado a la mesa. Entra un hombre de espaldas abultadas, de silueta indefinida; tiene el paso incierto, porque Nietzsche con "sus seis séptimos de ciego" marcha tanteando casi, como si saliera de una oscura cueva. El traje es oscuro y pulcramente aseado; oscuro es su rostro también y su cabello es castaño, y está enmarañado, como revuelto por el oleaje. Oscuros son también sus ojos, debajo de los cristales extraordinariamente gruesos.

Se acerca con suavidad, casi con timidez; en su torno hay un silencio anormal. Parece un hombre que viniera en sombras, fuera de la sociedad, fuera de las conversaciones, temeroso de todo lo que sea ruido o sonido; saluda a los demás con cortesía y distinción y, con cortesía, se contesta a su saludo. Se acerca a la mesa con su paso indeciso de miope; prueba los alimentos, con la prudencia de un enfermo del estómago, para que ningún plato esté sazonado en exceso o el té demasiado cargado, porque todo esto irritaría sus intestinos delicados y sus nervios se excitarían terriblemente. No bebe una gota de vino, no bebe un vaso de cerveza; nada de

alcohol, nada de café; ni un cigarro o un cigarrillo; nada estimulante: una comida sobria, una conversación de cortesía, en voz baja, con el compañero de mesa, como quien haya perdido la costumbre de la conversación misma y tema que le pregunten demasiado.

Luego se retira a su cuarto miserable, pobre y frío. Su mesa está llena de papeles, de notas, de escritos, de pruebas; no hay sin embargo ni una flor ni un objeto de adorno; pocos libros y, raras veces, alguna carta. En un rincón un grueso cofre de madera, con toda su fortuna: dos camisas, un traje, libros y originales manuscritos. En un estante, frascos, botellas, medicamentos con que luchar contra sus dolores de cabeza, que le hacen enloquecer horas y horas, con que luchar con los espasmos gástricos y los vómitos, con que luchar con su estreñimiento y, sobre todo, con su terrible insomnio, que doma a fuerza de cloral y veronal. Arsenal terrible de drogas y venenos, que resultan la única ayuda en una habitación extranjera, donde no encuentra más que un breve reposo en el sueño forzado, artificial.

Envuelto en una capa y en una bufanda -la estufa da mucho humo y poco calor-, con los dedos ateridos, los gruesos lentes casi sobre el papel, escribe velozmente, horas enteras, palabras que luego casi no logra deletrear. Horas enteras se pasa escribiendo, hasta que le arden y le lagrimean los ojos, a veces, escasas veces, tiene la suerte de que alguien apiadado de él se le ofrezca para escribir por él. Si el día es hermoso, el solitario eterno sale a pasear, solo siempre con su pensamiento. Nadie jamás le saluda; nadie jamás le acompa-

ña; nadie jamás le detiene. Si el tiempo es malo, si nieva o llueve -y eso es lo que él odia-, se queda prisionero en su cuarto. Nunca sale de allí para encontrar la compañía de los demás. Por la noche, baja a tomar un par de pasteles, una tacita de té liviano y vuelve otra vez a la soledad de sus pensamientos. Vela horas y horas al lado de la lámpara miserable y humosa, sin experimentar cansancio en su tensión nerviosa. Luego toma el cloral u otro somnífero cualquiera, y así, artificialmente, se duerme como los demás, como los que no piensan ni sufren la persecución de su demonio.

A menudo se queda en la cama días enteros: tiene vómitos y espasmos gástricos que le dejan sin sentido, las sienes le duelen como si se las trepanaran, los ojos pierden casi la visión; mas nadie se acerca a su lecho, nadie le tiende la mano para colocar una compresa en sus sienes, nadie se presta a leerle algo, a hablar, a reír con él.

El cuarto es siempre el mismo. La ciudad tiene otro nombre: Sorrento, Niza, Turín, Venecia, Marienbad, pero el cuarto es siempre el mismo: un cuarto de alquiler, extranjero, helado, con muebles desmantelados; siempre la misma es la mesa de trabajo, siempre el mismo el lecho de dolor. Siempre la misma también es su soledad. A través de todos sus años de peregrino, no hay nunca un descanso en una habitación alegre y agradable; nunca en las noches se apretuja a su cuerpo el cuerpo tibio y desnudo de una mujer; nunca hay un nimbo de gloria después de sus mil y mil noches de insomnio, de trabajo y de soledad. ¡Qué diferencia entre la absoluta soledad de Nietzsche y la pintoresca meseta de Sils María,

que los turistas ingleses visitan entre el *lunch* y el *dinner*! La soledad de Nietzsche es de toda la vida.

Rara vez un huésped, un visitante. Pero la corteza se ha endurecido demasiado en torno de su corazón sediento de compañía: el solitario siente alivio cuando el visitante se marcha. En él no queda ya ni el rastro de sociabilidad; conversar cansa y agota a quien se alimenta sólo de sí y que por esta razón solo tiene apetito de sí mismo. Algunas veces, veloz como un rayo, pasa cerca de él un rayo de dicha: la música. Una *Carmen* en un teatracho de Niza, un par de sinfonías en un concierto, una hora de piano; pero también tal felicidad es forzada y le hace llorar conmovido; su falta de dicha le ha acostumbrado tanto a la amargura, que la felicidad ya no es para él más que un tormento.

Quince años largos recorre Nietzsche esa catacumba que va de cuarto de alquiler a otro cuarto de alquiler; siempre ignorado, pasa por ciudades oscuras, por habitaciones más oscuras, por pensiones miserables, por fétidos coches de ferrocarril, por habitaciones de enfermos, mientras en la superficie de la época hierve la ruidosa feria del arte y de la ciencia. Únicamente el caso Dostoiewski, contemporáneo, idénticamente oscuro y amargo, tiene la misma luz gris; espectral. En ambos la obra titánica esconde la mezquina figura de Lázaro, que todos los días muere de miseria y dolor, y que cada día vuelve a hallar el milagro volitivo y salvador, que le rapta al abismo.

Durante quince años, Federico Nietzsche sale y vuelve al sepulcro de su cuarto, pasa de muerte en muerte, de sufri-

LA LUCHA CON EL DEMONIO

miento en sufrimiento, de resurrección en resurrección, hasta que un día todas las fuerzas cerebrales explotan y le destrazan.

Hombres desconocidos levantan en una calle a este otro desconocido; desconocidos, extranjeros, le llevan a un cuarto extranjero en la calle Carlo Alberto de Turín. Nadie asiste a su muerte intelectual: su fin está circundado solamente de tinieblas y de soledad.

Solo y desconocido, en la oscuridad de su propia noche se hunde el espíritu más lúcido del genio...

LA DEFENSA DE LA ENFERMEDAD

*Lo que no me hace morir,
me vuelve más fuerte.*

Los gritos de sufrimiento de su cuerpo martirizado son innumerables. Es todo un cuadro clínico, con centenares de notas, y al final esta frase terrible: "En cualquier edad de mi existencia, el exceso de dolor ha sido algo monstruoso en mí".

En efecto, en ese cuadro no falta ningún tormento demoníaco: dolores de cabeza, brutales, continuos, que tienen a ese pobre ser tirado días enteros en un sofá o en una cama; espasmos de estómago con vómitos hemorrágicos, migrañas, fiebres, agotamientos, depresiones, inapetencias, hemorroides, atonías intestinales, escalofríos, sudores nocturnos, un terrible círculo. Además los ojos casi ciegos, que al menor esfuerzo se hinchan y lagrimean y que no le permiten gozar la luz del día más que un par de horas a lo sumo; pero Nietzsche odia el cuidado del cuerpo y trabaja diez horas por día. Su cerebro se toma venganza con dolores que le enloquecen

o con terribles neuritis, porque, sobreexcitado, no se detiene por la noche, y sigue girando en sus visiones o en sus ideas, hasta que Nietzsche le atonta con soporíferos. Las dosis son cada vez mayores; en dos meses llega a emplear cincuenta gramos de cloral para dormir un poco; entonces se rebela el estómago, que no puede resistir la prueba. Y, en el círculo vicioso, los vómitos y los dolores necesitan nuevas medicinas; se entabla una lucha terrible e insaciable entre sus órganos irritados, que en alocado juego se arrojan uno a otro la pelota de su padecimiento. Y nunca hay un instante de calma en esa lucha, nunca un momento de placer, nunca un solo mes de descanso o de olvido de su dolor. Durante veinte años no hay una sola carta suya en que no gima su sufrimiento físico; y sus gritos son cada vez más enfurecidos y agudos, por el aguijón incansable de sus nervios sensibles. Se dice él mismo: "Descárgate y muere"; otra vez escribe: "Una pistola, en este momento, es para mí una idea consoladora", y en otra ocasión exclama: "Este mi terrible martirio, que ya no puedo soportar, me hace desear la muerte; según ciertos indicios, creo cercano un ataque cerebral que me traerá la liberación".

Luego ya no halla palabras bastante expresivas, para describir su "martirio"; las ha repetido tantas veces, que han perdido ya su contenido, y sus gritos atroces nada tienen de humano: suben desde lo más hondo de su "vida de perro". De improviso estalla una afirmación que estremece por monstruosa; una afirmación firme, certera, que desmiente todas sus

quejas precedentes. "En resumen, en estos últimos quince años he gozado de buena salud".

¿Cómo? ¿Qué quiere decir con eso? ¿Qué es lo que cuenta: sus padecimientos o su frase lapidaria? Por cierto, las dos cosas. El organismo de Nietzsche era fuerte y resistente, su tronco robusto y ancho podía soportar mucha carga, sus raíces se pierden profundas en una sana generación de sanos alemanes. En "la suma de las sumas", como él dice, su constitución era sana, solamente sus nervios eran demasiado sensibles para la violencia de su sentir y por eso se hallan eternamente en conmoción, sin que por lo demás logren hacer temblar una sola vez su fuerza espiritual.

Una vez halló una feliz expresión de su estado en parte peligroso de su salud, al hablar de "los pequeños disparos del sufrimiento", porque realmente en esa lucha nunca apareció una brecha verdadera de sus murallas internas; vive sitiado por un hormiguero de pequeños padecimientos, como Gulliver en Brobdignac. Sus nervios están siempre alerta, en acecho; toda su atención se concentra en su propia defensa y nunca le venció una verdadera enfermedad, exceptuando la sorda dolencia que en silencio abrió la mina que hizo estallar un día su cerebro. Es que un espíritu colosal como el suyo no cae por simple fuego de fusilería; únicamente una explosión puede hacer saltar en pedazos un cerebro de roca. Por eso a un gran sufrimiento se opone también una gran capacidad de sufrir, y a la gran vehemencia del sentir una extremada delicadeza nerviosa del sistema motor. Cada nervio de su estómago o de su corazón es el manómetro exacto que señala

los altibajos terribles, los menores cambios de la tensión. Nada resulta inconsciente para su físico o para su alma. El más insignificante de sus nervios, que en los demás enmudece, le marca a él su misión por un sacudimiento amplio, y su "enfurecida irritabilidad" quiebra su enorme vitalidad en mil trozos cortantes y peligrosos. Y de ahí vienen sus alaridos penetrantes, que le obligan a emitir sus nervios destrozados por el menor paso que él da en la existencia.

La hipersensibilidad mortal y diabólica de esos nervios que se contraen doloridos a un solo roce (en otros no pasan el umbral de la conciencia), resulta la fuente mayor y verdadera de su padecer, y simultáneamente, es también la fuente de su genial estima de los valores. No hace falta que exista una causa palpable o una enfermedad verdadera, para revolver su sangre en una reacción fisiológica; basta una nimiedad: las variaciones climáticas, por ejemplo, que son motivo para Nietzsche de penas horribles. Tal vez no hubo nunca inteligencia más sensible a esas variaciones. Es que dentro lleva mercurio; entre su pulso y la presión atmosférica, entre sus nervios y la humedad del aire, parecen existir misteriosos contactos eléctricos; sus nervios denuncian dolorosamente la presión y reaccionan según la naturaleza oscila. La lluvia y la tormenta deprimen su vitalidad, "el cielo cubierto me abate profundamente", dice-, las lluvias le restan "potencial", la humedad le debilita, la sequedad le tonifica, el sol le vivifica, el invierno le deja aterido y le mata.

La aguja barométrica de sus nervios nunca se calma, necesita de un cielo sin nubes, le hace falta ir a la meseta de la

Engadina, donde el viento no sopla. Y todas esas variaciones, que alteran su estado corporal, se repercuten también fuertemente en su alma. Cada vez que brota en él una idea, una chispa eléctrica recorre su sistema nervioso hipertenso; en él la acción de pensar se efectúa como descarga eléctrica, que influye sobre su físico como una tormenta, y "en cualquier explosión sensitiva, aunque tenga la brevedad de un parpadeo, hay un trastorno en el curso de su sangre". Cuerpo y espíritu, en el más vital de los pensadores, se hallan íntimamente vinculados a las variaciones atmosféricas. Para él las reacciones internas y externas se identifican: "No alcanzo a ser ni espíritu ni cuerpo; soy algo distinto: en todo sufro y sufro por todo".

Pero esa hipersensibilidad, esa tendencia a la reacción violenta ante cualquier impresión, va en aumento por el ambiente inmóvil y solitario en que Nietzsche vive su vida de soledad. En cada uno de los tantos días del año ni un amigo, ni una mujer toma contacto con él y durante todas las horas del día nada tiene a su lado, fuera de sí mismo. Así su vida llega a ser un diálogo constante con sus propios nervios. En este silencio aterrador, mantiene en sus manos la brújula de su sensibilidad y, ermitaño, aislado, solo, hipocondríaco, contempla hasta los menores cambios en las funciones de su organismo. Los demás se olvidan de sí mismos por sus ocupaciones, por sus diversiones o por su mismo cansancio: viven rodeados de indiferencia propia. Nietzsche en cambio es un excelente diagnosticador, que se abandona al goce del

psicólogo curioso de su propio dolor y se convierte a sí mismo "en un caso de estudio y observación".

Sin cesar, con afiladas pinzas, desnuda sus nervios, médico y paciente a un tiempo, descubriendo lo más doloroso de su sentir, y sólo logra aumentar su hipersensibilidad, como acontece a todos los neurasténicos. Desconfía de los médicos y se convierte en su propio médico él mismo y se cura por su cuenta toda su vida. Ensayó todas las medicinas y todos los tratamientos imaginables: masajes eléctricos, dietas, infusiones, curas hídricas; ya calma sus nervios con el bromuro, ya los excita nuevamente con otra droga. La demasiada sensibilidad para los cambios atmosféricos le impele constantemente en busca de un clima especial, de un sitio adecuado, que él llama "el clima de su alma". Ahora está en Lugano, por el aire lacustre y la cadencia de vientos; luego en Pfäfers, más tarde en Sorrento; más luego cree que el balneario de Ragaz le libraré de esa parte doliente de su ser o que la región higiénica de Saint Moritz o las fuentes de Baden Baden o de Marienbad le han de convenir. Por una primavera le parece haber descubierto que en la Engadina existe el clima más apropiado para su físico, por su aire lleno de ozono vigorizante; después descubre que el mejor lugar es Niza por su aire seco; luego cree que es Verona o Génova. Ahora quiere estar en plena selva, dentro de pocos días quiere el mar; luego una pequeña población con alimentos sanos y sencillos le atrae y concluye por irse a la Ribera. Nadie sabe los kilómetros de ferrocarril que recorrió este *fugitivus errans*,

este errante fugitivo, en procura siempre del sitio fabuloso en que los nervios se aplacaran y dejaran de quemarle.

De su práctica patológica nace paulatinamente una geografía sanitaria. Hojea gruesos libros de geología, buscando el lugar inhallable, que como anillo de Aladino, ha de darle la paz, la tranquilidad. No hay viaje que le parezca largo; piensa ir a Barcelona, pone sus miras en las cordilleras de México, de la Argentina, del Japón. Su segunda ciencia particular llegan a ser la geografía física, la dietética y la climatología. En cada lugar anota la temperatura y la presión barométrica; mide la humedad con el higroscopio y toma cuenta de las precipitaciones; su cuerpo es ya una columna barométrica y un alambique. Sistematiza con la misma exageración su dieta y lleva un registro con todas las anotaciones indispensables. El té debe ser de tal marca y tener tal fuerza; la carne debe ser eliminada; legumbres y verduras deben prepararse de tal manera. Lentamente este sistema curativo, este continuado diagnóstico se torna egotismo enfermizo, contemplación patológica de sí mismo. Lo que más ha hecho doloroso el sufrimiento de Nietzsche ha sido justamente esta permanente vivisección; el psicólogo vive dos veces su dolor y por ello sufre el doble: una vez realmente y la otra en la autoobservación.

Pero Federico Nietzsche es un genio con las más violentas posiciones diversas; a lo opuesto de Goethe, que sabe evitar los peligros, tiene la audaz y fenomenal tendencia de ir directamente a ellos, como para tomar, como se acostumbra decir, al toro por los cuernos. La psicología, el intelectualis-

mo -ya traté una vez de comprobarlo- llevan al hombre sensitivo al sufrimiento y a la desesperanza; pero también únicamente por la psicología, por el intelecto, el hombre puede volver a ser normal; en Nietzsche cura y enfermedad vienen del conocimiento de sí. Magistralmente empleada, la psicología en este caso se trueca en terapéutica, aplicación sin igual del arte de la alquimia, que quiere y cree orgullosamente poder convertir en algo precioso lo que nada vale.

Después de seis años de torturas sin fin, llega al punto vital más bajo; parece abatido, destruido, víctima del pesimismo, del abandono de sí, y he allí que de improviso la salud espiritual de Nietzsche ofrece uno de esos fantásticos "restablecimientos" que parecen de electricidad, un movimiento, como otros muchos, de propia salvación que han convertido la vida espiritual de Nietzsche en una emoción dramática eterna. Con brusquedad toma la enfermedad que le mina y la estrecha contra su pecho; el momento es misterioso, ni se puede decir exactamente cuándo ocurriera; parece una de las inspiraciones que como relámpagos aparecen en sus obras, donde él descubre su propia enfermedad; se asombra de estar vivo, y de comprobar que durante sus depresiones más grandes, en los momentos más dolorosos, ha aumentado en cambio su producción; entonces, con firme convicción. proclama que dolores y privaciones son parte esencial de lo único sagrado de su vida.

Desde este momento, su espíritu no se apiada ya de su cuerpo, no participa de su dolor, y por primera vez, ve su vida con ojos nuevos y logra un sentido profundo de sus

padecimientos. Con los brazos tendidos acepta el dolor deliberadamente, como una necesidad. "Defensor de la vida", él ama todo lo que es la existencia y ante su dolor grita el lírico *sí* de Zarathustra, ese entusiasta "otra vez, otra vez, siempre, eternamente". El conocimiento se trueca reconocimiento y gratitud; desde este elevado puesto de mirar, por sobre sus propios dolores, de donde puede contemplar la vida como la vía para llegar a sí mismo, con la exaltada alegría que le produce la magia de todas las exaltaciones, descubre que en el mundo a nada está más ligado y debe más que a su enfermedad, y que debe agradecer porque haya en su íntimo este terrible verdugo de su vida; le agradece la libertad existencial y espiritual, porque fue siempre la enfermedad que le espoleó cuando quería descansar, cuando se inclinaba al ocio, cuando se sentía tentado por una profesión que le fosilizaba, por una ocupación o una forma espiritual estática.

Agradece a la enfermedad haberle librado de la carrera militar, para volver a la ciencia; le agradece no haberse estancado en una sola ciencia; ella fue quien le sacó de la Universidad de Basilea, para llevarle a su "retiro" a su mundo. Agradece a sus ojos enfermos, que le libraron de "leer libros" "el mayor beneficio de que ha disfrutado". Todas las trabas que impedían su desarrollo, todos los vínculos que le ataban, fueron rotos por la enfermedad: fue doloroso, pero bueno, útil. "La enfermedad me liberta por sí misma", confiesa abiertamente; y realmente ella fue para él la dichosa auxiliadora en el nacimiento del superhombre que salió de su vida; sus padecimientos no fueron otra cosa que dolores de alumbrar.

miento, y ha de agradecerles, porque la vida para él no resultó una costumbre, una rutina, sino renovación y descubrimiento: "Descubrí la vida como algo nuevo, y me descubrí también a mí mismo".

Sólo el dolor da la ciencia: con estas palabras este hombre atormentado entona su canto de gratitud al dolor. La salud animal, por herencia, nunca se sacude, nunca tendrá lucidez: nada quiere, nada inquiere; por eso ningún psicólogo goza de buena salud. Toda la ciencia viene del dolor, porque "el dolor busca las causas de las cosas, mientras la salud se inclina a la quietud, a no volver la mirada atrás o adentro"; el dolor aumenta la sensibilidad y es él que labra el terreno para el alma, mientras el dolor del surco producido por el arado que desgarró lo íntimo, prepara el fruto espiritual. "Únicamente el dolor liberta al espíritu y nos obliga a descender en lo más hondo de nuestra esencia", y cuando ese dolor es casi mortal, pronuncia aún estas orgullosas palabras:

Conozco mejor la vida, porque muchas y muchas veces he estado por perderla.

Nietzsche sabe vencer el dolor, no con artificio, por negación, con paliativos; sabe vencerlo, no idealizando su dolor físico, sino por la fuerza primigenia de su temperamento: por el conocimiento. Este magnífico descubridor de valores, descubre dentro de sí el valor de la enfermedad. Mártir a la inversa, no llega a la tortura con plenitud de fe, encuentra esa fe sufriendo. Por misteriosa ciencia, además, descubre no sólo el valor de la enfermedad, sino su polo opuesto: el valor de la

salud. Se necesitan las dos cosas reunidas para tener el sentido verdadero de la existencia, el eterno estado de presión que oscila entre el dolor y la exaltación, y que proyecta al ser humano hacia lo infinito.

Ambas cosas son indispensables: la enfermedad, medio, y la salud, meta, el camino y el fin. Porque como piensa Nietzsche, el sufrimiento es la orilla desdibujada de la enfermedad; la orilla opuesta brilla indeciblemente: es la orilla de la salud, que se alcanza sólo si se parte del dolor. Curarse, conquistar la salud, es algo más que tener un estado normal de salud, no es cambio, metamorfosis, transformación, sino más, mucho más: es ascensión, perfección, nobilitación de la sensibilidad. Se sale de la enfermedad como con la piel renovada, más delicada; como con un gusto más afinado para gustar el placer; como con una lengua más sensible al sabor y una segunda inocencia peligrosa en la alegría, inocencia de niño y, sin embargo, más refinada que la de un adulto... refinado. Esta segunda salud que viene después de una enfermedad, que no ha llegado sin saber por qué, que ha sido anhelada, atraída con la voluntad entre mil llantos y lamentos y suspiros; esta salud que se ha conquistado, es mil veces más viviente que la de quien siempre gozó de salud.

Quien haya guiado una vez su dulzura y su ebriedad, arde de deseo de disfrutar mil veces ese gozo; se lanza de nuevo en el remolino de llama del sufrimiento, y se somete a las torturas, para hallar de nuevo la deliciosa sensación de curar, esa sensación inebriante que para Nietzsche reemplaza y su-

pera por mucho los estimulantes vulgares como el alcohol o la nicotina.

Mas, apenas él descubre el valor de su dolor y la voluptuosidad de sanar, trata de convertirlo en un apostolado, como el único sentido de la existencia. Demoníaco, como los demás demoníacos, se rinde seguidamente a su propia exaltación y ya nunca se sacia de oscilar entre el dolor y el gozo; quiere ser torturado más atrozmente, para experimentar un placer más elevado en la bienaventuranza de la curación, que es llama y energía. Y en tal ebriedad brillante y quemante, poco a poco confunde su furiosa voluntad de curación, su fiebre con la vitalidad, el vértigo de su caída con un aumento de sus fuerzas. ¡La salud! ¡La salud! Este es el estandarte que hace flamear; la palabra que ha de dar sentido al universo, la meta de la existencia, la medida de las cosas, la piedra de toque de todo lo que vale. Y este arrebatado, que, años y más años, fue dando tumbos entre las tinieblas del padecimiento, sofoca ahora sus padecimientos en el himno a la vitalidad, a la fuerza bruta. Desenrolla monstruosamente los colores de la bandera de la voluntad de la fuerza, de la voluntad de la vida, de la voluntad de ser violento y cruel, y parte con esa bandera para hallar una humanidad del porvenir, sin percibir que la energía que le impulsa a alzar su estandarte es la misma que a un tiempo le disparará la flecha fatal.

Mas esa segunda salud de Nietzsche, que en su éxtasis se solicita a sí misma hasta el ditirambo, es autosugestión: es una salud ficticia. Justamente en el instante en que eleva sus manos al cielo, lleno de gozo, en la embriaguez de su energía

y se jacta en su *Ecce Homo* de su propia salud y jura no haber estado nunca enfermo ni débil, el rayo fatal corre ya por sus venas. Canta en él victoriosa, no la vida, sino la muerte; no es su inteligencia, sino su demonio que se apodera de su víctima. Lo que él cree ser la luz del sol, porque brilla tan fuerte, es el núcleo disfrazado de su morbo; y el fantástico bienestar que le invade en las últimas horas, lo definiría cualquier médico de hoy como la euforia, la sensación placentera que precorre al fin.

La luz de plata que ilumina sus últimas horas viene del demonio, del más allá, de otras zonas; en su éxtasis él no lo comprende: se limita a experimentar la sacudida del gozo, del mayor gozo posible en el mundo; los pensamientos nacen ardiendo, el lenguaje sale hasta por sus poros, la música le envuelve el alma. Dondequiera mire, ve sólo paz; los transeúntes le saludan sonriendo en la calle; las cartas que recibe son mensajes divinos; tambaleándose llama a Peter Glast, su amigo, y le dice: "Cántame una nueva canción. El mundo está transfigurado y los cielos alegres se estremecen..."

Justamente de ese cielo parte el rayo que le alcanza, fundiendo en una sola cosa indivisible el dolor y la dicha. Los dos extremos del sentimiento le traspasan simultáneamente el pecho y en sus sienes que arden, la sangre hace manar la vida y la muerte a un tiempo, en una música única de Apocalipsis.

"DON UAN DEL CONOCIMIENTO"

*No es la vida eterna lo que importa,
sino el eterno ardor.*

Kant convive con el conocimiento, como con una esposa; duerme con ella, cuarenta años, en el mismo tálamo espiritual, y con ella engendra toda una generación alemana de métodos filosóficos, cuyos hijos y nietos sobreviven todavía entre nosotros, en nuestro mundo de burgueses.

Sus relaciones con la verdad son meramente monogámicas, como lo son también todos sus hijos espirituales: Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer. Los lleva a la filosofía una voluntad de orden muy alemana, profesional, objetiva, que es disciplina espiritual nunca demoníaca, sino por el contrario tendida a la sistematización del mismo destino. Aman a la verdad con hondo amor, fiel y duradero. Pero ese sentimiento carece totalmente de erotismo, del deseo de consumir y dominar a sí mismo o a otros; perciben la verdad -su verdad- como una esposa o un bien del que no han de separarse hasta morir y al que deben fidelidad constante. Pero en esas

relaciones no falta algo que huele a casero. Y, en efecto, cada uno de ellos ha construido su casa para dar albergue a la amada: *su* sistema filosófico. Trabajan magistralmente en el campo de *su* espíritu, con arado y rastra, porque ese campo les pertenece y lo han conquistado a la humildad, sacándole de la confusión del caos. Con suma cautela plantan cada vez más lejos los mojones que delimitan sus conocimientos desde el centro cultural de su época y con su labor y su sudor aumentan la cosecha intelectual.

La pasión de Nietzsche, en cambio, que es pasión por saber, sale de una naturaleza muy distinta, de un sitio que está en los antípodas de lo que acabo de exponer. Se planta frente a la verdad en posición demoníaca, vibrante, nerviosa, pasional y ávida, insaciable e inagotable, que no se detiene en un resultado, y que, magüer todas las contestaciones, sigue preguntando despiadadamente, insaciable siempre. Nunca busca la verdad como una novia ni hace de ella su esposa, su sistema, su doctrina, a quien deba fidelidad. Todos los conocimientos le atraen, pero ninguno le detiene. Apenas un problema ha perdido su virginidad, el encanto de su pudor, lo deja sin piedad y sin celos a los que le siguen, como don Juan, hermano suyo en instintos, con sus *mille e tre*, que ya no tenían interés para él. Como todos los grandes seductores, que buscan a la mujer en las mujeres, Nietzsche busca el conocimiento completo en los conocimientos aislados, y el *conocimiento completo (o cabal)* es una cosa eternamente imposible e inaccesible.

El martirio de Nietzsche no está en la lucha por el conocimiento, no es su conquista, su posesión, su goce, sino la eterna pregunta, la caza, la busca. Su pasión es a la vez certidumbre y no certidumbre, una voluntad *vuelta a la metafísica*: amor-placer del conocimiento, deseo diabólico de seducir, de desnudar, de violar cada objeto intelectual: conocer en el sentido bíblico, en que el hombre *conoce* a la mujer y descubre así su secreto. Eterno relativista de los valores, Nietzsche comprende que ninguno de esos actos de conocimiento, ninguna de esas tomas de posesión, son posesión verdadera, conocimiento genuino, y que la verdad, verdaderamente, nunca se deja poseer por nadie: "quien cree poseer la verdad, ¡cuántas cosas se deja escapar!"

Esta es la razón por la que Nietzsche no intenta mantener la verdad a su lado, ni construye un refugio intelectual para ella; quiere -tal vez sea mejor decir "debe", porque le fuerza a ello su naturaleza de nómada- permanecer siempre sin poseer, como Nemrod solitario, que pasea sus armas por todas las selvas espirituales, carece de techo, de mujer, de hijos, de criados, pero en cambio goza plenamente el placer de la caza; así don Juan no busca la posesión del placer o su prolongación, sino únicamente "los grandes instantes del encanto", las aventuras del espíritu, esos peligrosos "tal vez", que encienden y estimulan la persecución y nunca sacian, ni alcanzados; no busca la presa, el botín, sino, como él mismo dice en *Don Juan del Conocimiento*, "la vivacidad, el cosquilleo y el placer de la caza o las intrigas del conocimiento, hasta las estrellas más altas y lejanas, hasta que ya nada le quede por

buscar, sino los conocimientos dañinos, como el bebedor que al fin concluye por ingerir ajeno o ácido corrosivo".

Y realmente, en la concepción nietzscheana, don Juan ni es un epicúreo ni resulta un gran gozador; a ese noble, gentil-hombre de gran sensibilidad nerviosa, le falta para ello el obtuso placer de digerir, la perezosa satisfacción de saciarse, el orgullo fanfarrón del triunfo. Como el Nemrod del alma, el cazador de mujeres es un perseguidor constante de su mismo instinto. Seductor sin escrúpulos, a su vez es seducido por su curiosidad sin límites; tentador es tentado siempre por la tentación de tentar; por eso Nietzsche pregunta por el gusto de preguntar, por inagotable gozo de psicólogo. El secreto, para don Juan, se halla en todas las mujeres y en ninguna; en cada una de ellas por una noche, cada noche; para siempre, en ninguna. Lo mismo para el psicólogo: la verdad en el instante está en cada problema; en ninguno subsiste en forma permanente.

Por esto la vida intelectual de Nietzsche carece de un punto de reposo, de una superficie lisa como la de un espejo; se parece enteramente a un torrente, de curso nunca igual, lleno de curvas rápidas, meandros y cataratas. La vida discurre en otros filósofos alemanes con tranquilidad pastoral; su filosofía está toda en hilar tranquila y mecánicamente casi el hilo enredado; es una filosofía sentada, con los miembros en descanso y durante el acto del pensamiento apenas si afluye una ola mayor de sangre o un poco de fiebre en el destino.

Kant, por ejemplo, nunca da la impresión de un alma en poder de los vampiros del pensamiento o bajo el aguijón

perpetuo de la necesidad de crear ideas o de elaborarlas; la vida de Schöpenhauer, después de los treinta años, cuando ha creado ya *El mundo como voluntad de representación*, a mi parecer, tiene los caracteres de la vida de un jubilado, con todas las pequeñas y grandes amarguras de la carrera cortada. Todos avanzan con el paso firme, seguro, medido, por un camino elegido por ellos, mientras que Nietzsche -como don Juan en sus aventuras- lleva un sello dramático en sumo grado; su vida es una cadena de episodios fantásticos y peligrosos, una tragedia incesante, en la plenitud de emociones y peripecias, una más llena de vibraciones que otra; y todo acaba en la caída inevitable en un abismo sin interrupción, el impulso diabólico de salir hacia adelante, es lo que infunde a esa vida única la fuerza trágica única también y un aleccionador gusto a obra de arte, por cuanto en ella nada hay de burgués, de profesional.

Nietzsche es un maldito; está condenado a pensar constantemente, como el cazador legendario está condenado a la caza eterna, y lo que era un gozo se trueca en tortura, en pesar, y su aliento toma el ritmo y el ardor de las piezas acosadas por la cacería; su alma tiene en sí el fuego y las frialdades de un ser sin reposo, que nunca alcanzará la satisfacción. Así es que resultan emocionantes sus gemidos de Ahasverus, como es el grito proferido en el instante en que quiso el placer de la calma y del reposo; pero siempre le espolea el acicate del descontento eterno y le obliga a dejar el descanso, para seguir su marcha: "Se ama algo, y en cuanto ese algo se convierte en amor profundo, el tirano que llevamos en nosotros

mismos, que podríamos llamar nuestro Yo superior, manda: eso justamente es lo que te pido sacrifiques. Y realmente lo sacrificamos, torturados sin embargo a fuego lento".

Es que estas naturalezas donjuanescas han de abandonar siempre la voluptuosidad del conocimiento, los suaves abrazos de la mujer, porque el demonio los lleva aferrados por la nuca y les hace seguir adelante y es el mismo demonio de Hölderlin, el mismo demonio de Kleist, el mismo de todos los fanáticos de lo infinito. El grito de Nietzsche, al irrumpir, suena áspero y agudo, como alarido de la pieza cobrada, que cae herida por la flecha. Y ese grito del eterno perseguido, dice:

Por doquiera hay para mi jardines de Armida y por doquiera también, por esa razón, hay amarguras y padecimientos para mi corazón. Necesito mover los pies heridos y cansados, y si es fatalmente indispensable que así proceda, dirigiré una mirada de pesar a todo lo bello que voy dejando atrás y que no he sabido, ni sé retenerme... ustamente por eso, porque no he sabido retenerme..."

Este grito del alma no tiene iguales, no hay otro tan arrollador, que como éste brote de las simas del padecer; nada hay semejante en todo lo que antes de Nietzsche se escribió en Alemania bajo el nombre de filosofía; tal vez lo hubo entre los místicos de la Edad Media o entre los herejes. A veces, en los santos de los tiempos góticos se halla una exclamación grávida de dolor igual, tal vez más sordo, salido de entre los dientes apretados y con palabras vestidas de mayor sobriedad. Pascal, que estaba hundido en el purgatorio de la

duda, conoce esta agitación, este anonadamiento del alma, pero nunca hallamos este acento de emoción en Leibnitz, en Kant, en Hegel o en Schöpenhauer. Por rectas que sean esas conciencias científicas; por valiente y decidida que aparezca su concentración en el todo, nunca se lanzan, sin embargo, en esta forma, con todo su ser, sin cálculos, con el corazón, los nervios y las entrañas, con todo su destino mismo a este juego heroico y épico de perseguir el conocimiento.

Aquéllos arden solamente como las velas, por arriba, en la cabeza, por el espíritu. Algo en aquéllos, la parte terrenal, privada, y por eso la más personal de su vida, permanece siempre al abrigo del destino, en tanto que Nietzsche anima todo su ser, lanzándose siempre al peligro, no con las ligeras antenas de su pensamiento, sino con la voluptuosidad total y el tormento completo de su sangre, con todo su destino. Sus pensamientos no llegan sólo de las alturas, son también el resultado de la fiebre que arde en sus venas excitadas, que viene de sus nervios tensos, de sus sentidos insatisfechos, de todo su sentir vital; así sus ideas, como las de Pascal, abarcan trágicamente la historia dramática de su espíritu, son la consecuencia extrema de peligrosas aventuras casi fatales; son un drama vivo, que admiramos emocionados, mientras que los demás filósofos, narradores de la vida, no amplían en un solo palmo el panorama de la inteligencia.

Sin embargo, ni en la miseria y en la amargura más sombría, Nietzsche quiso o hubiese querido cambiar su vida peligrosa con la de los otros, modelo de orden: lo que aquellos buscan mediante el saber no es más que una *aequitas animae*,

un reposo, un equilibrio del alma, algo así como una pared de contención al oleaje del sentir; y eso es lo que odia Nietzsche, que ve en ello una disminución vital. Para él, trágico y heroico, la lucha por la vida no es la búsqueda de defensas o de trincheras contra la misma vida. No, ¡nada de paz y de bienestar! "¿Cómo podría sentirse esta admirable inquietud, esta plenitud vital, sin interrogar y sin temblar constantemente de curiosidad y de gozo por la eterna pregunta?" Esto pregunta Nietzsche con orgullo, despreciando las almas domésticas, caseras, que viven en satisfacción. Que se hielan en la certidumbre, que se enquisten en la cáscara de un método; él siente únicamente la atracción del oleaje bravío, la aventura, la multiplicidad que seduce, la tentación pasional, el encanto eterno y el eterno desengaño. Que sigan los demás practicando su filosofía, encerrados en el glaciar del sistema, como en un negocio, en el que económica y honradamente van acrecentando sus bienes, hasta amasar una fortuna; a él le seduce el juego, le atrae la riqueza suprema: su propia existencia. Nietzsche es tan aventurero, que no ambiciona poseer ni su misma vida; anhela algo más épico: "No es la vida eterna lo que importa, sino el eterno ardor".

Por primera vez en el amplio océano de la filosofía alemana, Nietzsche enarbola el negro pabellón del pirata: es un hombre de otra raza y de otra clase, trae un nuevo heroísmo, una filosofía desnudada de sus sabias ropas, pero provista de coraza para luchar. Los navegantes espirituales que le precedieron, valientes y osados, descubrieron solamente reinos y continentes con fines materiales, como una conquista para la

civilización y la humanidad, para completar el mapa geográfico de la filosofía y delimitar, cada vez más, la porción de "tierras desconocidas" en el mar del pensamiento.

Ellos levantan su bandera divina o espiritual en las nuevas regiones conquistadas; construyen ciudades, templos en las tierras antes ignoradas, y en su séquito van los gobernantes, los administradores, para hacer cultivar las nuevas campiñas y recoger las cosechas: llegan los comentadores, los profesores, los artífices de cultura. Pero el sentido supremo de su obra es el reposo, la paz, la seguridad; quieren aumentar lo que el mundo posee, divulgar normas y leyes, todo lo que pertenece a un orden superior. Nietzsche, en cambio, penetra en la filosofía alemana como los filibusteros de fines del siglo XVI entraron en el imperio de España, enjambre de *desesperados* sin patria, amor, hogar, bandera, ni rey. Como aquellos, Nietzsche nada conquista para sí mismo o para los que le siguen, ni para un rey o un dios, ni aun para una creencia, sino únicamente por el gozo de conquistar: nada pretende ganar, poseer, conservar. No pacta con nadie; no edifica casa alguna; desprecia ser estratega filosófico y hallar secuaces; eterno apasionado, destructor de toda calma gris, de toda vivienda cómoda, aspira a saquear, a destruir la propiedad, la paz, el placer de los hombres; ambiciona divulgar, aunque sea a sangre y fuego, la vitalidad que él ama tanto como los hombres aman la paz y el reposo.

Nietzsche se presenta como un audaz; voltea las murallas de la ética y los reductos de la fe; no concede cuartel; no le detiene ningún veto de Iglesias o Cortes. A su vera, detrás

de él -como después del paso de los filibusteros- quedan las iglesias profanadas, los santuarios violados, los sentimientos zaheridos, las creencias matadas, los rebaños morales dispersos y un firmamento en llamas, como un incendio monstruoso de audacia y de poder. Mas él nunca vuelve su mirada hacia atrás, ni para gozar de lo que supera, ni para satisfacerse con su posesión; su meta perseguida sin tregua es lo desconocido, lo inexplorado: el infinito. Su único placer es el empleo de la fuerza, "el sacudir la somnolencia". Siempre alista su buque para nuevas aventuras, libre, sin fe, sin patria, hermano de la zozobra, amante de lo ilimitado. Con la espada en el puño, un barril de pólvora a sus plantas, aparta su nave de la orilla, y sólo el peligro, canta para sí, para su gloria, el magnífico canto del pirata, una canción de fuego, su canto fatal:

¡Ob! sí... Ya sé de donde vengo. Me consumo como la llama implacable. Se vuelve luz todo lo que toco con las manos y no es más que carbón lo que yo arrojó. Ciertó, soy una llama...

LA EALTACIÓN DE LA SINCERIDAD

Hay un único mandamiento para ti: ser puro.

Pasio nova... Pasión de sinceridad: éste es el título de un libro que Federico Nietzsche se propuso escribir; pero la obra nunca fue escrita. Pero, si no fue escrita, fue vivida, porque la pasión de la sinceridad fanática, el amor exaltado por la verdad, agudizado hasta la tortura, es como un eje en torno del cual se mueve todo el desenvolvimiento del filósofo. Como acerado resorte que mantiene tenso su pensamiento, esta pasión está clavada en sus músculos, metida en su cerebro, atada a sus nervios, y ese resorte es el que le mantiene también erguido constantemente ante todos los problemas existenciales.

Pureza, sinceridad, honestidad: sorprende un poco no hallar justamente en Nietzsche, amoralista, otro impulso más extraño, diferente del que comerciantes, burgueses y abogados denominan orgullosamente su virtud: honestidad y sinceridad hasta el sepulcro, la verdadera y genuina virtud intelectual de la gente banal, un sentimiento mediocre y conven-

cional. Sin embargo, cuando se habla de sentimientos, lo que vale en sí es su intensidad, no el sentimiento y los temperamentos demoníacos pueden tomar la noción vulgar y llevarla al caos creador, a la esfera del infinito. Ellos pueden dar al factor más insignificante y convencional el calor de la llama y la belleza de la exaltación: el ser demoniaco convierte en caótico e indomable lo que toma en sus manos; por eso la sinceridad de Nietzsche nada tiene de común con la correcta sinceridad de los hombres de orden; su amor por la verdad es fuego, es demonio, un demonio de claridad, buitre violento; que tiene hambre de presa, y está dotado de los instintos más refinados de un animal carnívoro.

La sinceridad de Nietzsche nada tiene de común con la prudencia instintiva, enjaulada, domesticada, atemperada de los comerciantes, y menos todavía con la sinceridad brutal y grosera, como la de Kohlhaas, de tantos pensadores, de Lutero, por ejemplo, que, a pesar de tener orejeras a ambos lados, se lanzan furiosamente por el camino de una única verdad, que es la propia. La pasión de Nietzsche por la verdad puede parecer a menudo poderosa y hasta brutal, pero resulta demasiado llena de nervios y ha sido demasiado cultivada, para limitarse. No se para, no se obstina nunca; en constante vibración va de problema en problema, encendida en llamas, para iluminar esos problemas y consumirlos, sin saciarse. Dualidad magnífica: sinceridad y pasión están en él siempre en el mismo plano. Nunca tal vez un genio psicológico tan alto poseyó también estabilidad moral y carácter tan grandes.

Es así como Nietzsche tiene la predestinación del pensador claro. El que comprenda y practique la psicología apasionadamente, experimenta todo el gozo que solamente prueban los seres perfectos. Sinceridad (o verdad): esta virtud de burgués, que se percibe físicamente como fermento en toda vida espiritual, causa las sensaciones de la música. Las suntuosas exaltaciones los *in crescendo* del contrapunto de su pasión son como una fuga magistral, que pasa en tempestuoso compás desde el *andante* viril al magnífico *maestoso*, siempre renovándose en una polifonía esplendorosa. La limpidez se hace obra de magia. Este sabio medio ciego, que camina tanteando el piso y vive, como los búhos, en la soledad oscura, tiene en psicología un mirar de águila o de halcón, una mirada que cae en un instante desde el cielo altísimo de sus pensamientos, sobre la pista más escondida separando sin equivocarse los matices más parecidos de un tono. No es posible ocultarse o disimularse ante conocedor tan profundo, ante psicólogo sin par; sus ojos, como rayos X, atraviesan vestidos, piel, carne, cabellos, hasta llegar a lo más íntimo de los problemas. Y como sus nervios reaccionan a los cambios de presión atmosférica, como un medidor de precisión, registra también con la misma exactitud los matices anímicos.

La psicología nietzscheana no procede de su intelecto duro y lúcido como el diamante: es parte esencial de la hipersensibilidad peculiar de su organismo: siente, olisca, husmea, ("Mi genio está en mi olfato"), espontáneamente como si ejerciera una función física, todo lo parcialmente impuro o malsano en los asuntos humanos e intelectuales. Para el "una

lealtad absoluta frente a todo", es más que un dogma moral, es condición previa, elemental, necesaria para su vida. "Estoy en peligro si me hallo en un ambiente impuro". Del mismo modo que la atmósfera pesa en sus nervios, de la misma manera que los alimentos gravan en su estómago, la falta de luz, la impureza moral le irritan y le deprimen. Su cuerpo reacciona antes que su espíritu. "Poseo una extremada irritabilidad, muy poco agradable, del instinto de pureza, y la percibo fisiológicamente. en lo más íntimo de las almas y hasta siento su proximidad". Todo lo que el moralismo, altera, molesta vivamente su olfato y le hace olfatear la mentira: el incienso del culto, el ripio patriótico o cualquier otra narcosis de la conciencia. Tiene olfato muy fino para lo que huele a corrompido o a malsano; un olfato que descubre la mezquindad espiritual; para su inteligencia, claridad, pureza, limpieza, son condiciones tan necesarias para su vida, como para su organismo, necesita, como expliqué anteriormente, el aire puro.

Esto es psicología legítima, como él la quiere, llamándola "interpretación del cuerpo", prolongación de una facultad nerviosa en lo cerebral. Los demás psicólogos parecen todos graves y obtusos, si se les compara con su caso de sensibilidad adivinatoria. El mismo Stendhal, que tenía nervios delicadísimos, no puede parangonarse con Nietzsche, por carecer del acento exaltado, de la vehemencia insistente y reducirse a registrar observaciones, en tanto que Nietzsche se entrega todo al menor detalle, se abalanza sobre el conocimiento mínimo, como el ave de presa se lanza desde lo más alto sobre

algún pobre animalito. Únicamente Dostoiewski posee esos mismos nervios clarividentes, producto idéntico de una hipersensibilidad enfermiza y dolorosa, mas Dostoiewski es inferior a Nietzsche en la veracidad. Nietzsche llega a ser a veces injusto, exagerado, pero nunca cede una sola pulgada de verdad ni en el extravío. Nadie por eso tuvo tanta predisposición a la psicología como Nietzsche; espíritu alguno fue construido mejor para ser un barómetro anímico; nunca tampoco el estudio de los valores tuvo un aparato de precisión de tal exactitud y sublimidad, como lo fuera Nietzsche.

Mas no es suficiente que la psicología posea un bisturí tan afilado, agudo y exacto; no le basta el instrumento espiritual perfecto; ha menester también de una mano de acero duro y templado; que no retroceda ni tiemble durante la operación. La psicología no se logra con el talento; precisa carácter, requiere el valor de *pensar todo lo que se conoce*. En el caso ideal, que es el de Nietzsche, es la facultad de conocer, unida a la fuerza volitiva de querer saber, de querer conocer. El verdadero psicólogo ha de *querer ver* donde *puede ver*; no debe dejar desviar su pensamiento por indulgencia sentimental, por apocamiento personal o por innato temor; no puede, no debe dejarse adormecer por escrúpulos o sentimientos. Los guardianes, "cuyo deber es vigilar", no deben tener espíritu conciliativo, magnanimidad, timidez o piedad; no han de tener virtudes o debilidades de burgués o de mediocre. A tales soldados, a tales conquistadores espirituales les está vedado dejar huir indulgentemente alguna verdad, que hayan logrado cazar en sus salidas a la descubierta. En el vasto campo del

conocimiento, "la ceguera es más que error, es cobardía", la indulgencia es crimen y aquél que tiembla por miedo o vergüenza de dañar, que teme la gritería del desenmascarado, que se retira ante la fealdad de la desnudez, nunca logrará descubrir el secreto máximo. Todas las verdades que no lleguen al extremo final, todas las verdades que no sean absolutas, no son tampoco valores absolutos.

De ello nace la severidad de Nietzsche para con los que descuidan el sagrado deber de la resolución, por pereza o vileza de pensar; de ello nace su ira contra Kant, que introdujo en su sistema, por una puerta de servicio, el concepto de la divinidad, mientras volvía los ojos a otro lado; de ello nace su furor contra todos los que cierran o entornan los ojos en filosofía ante *el demonio de la oscuridad* y tienden un velo sobre la verdad suprema y última. No hay verdades grandes que surjan adulando; no hay misterios que se descubran en una conversación familiar y llana; por la fuerza, por la violencia, por la tenacidad únicamente, la naturaleza permite que se la arranquen los secretos más valiosos; sólo por medio de la brutalidad puede afirmarse en una gran ética "la majestad y la atrocidad de las exigencias infinitas". Todo lo oculto requiere mano férrea y sin contemplaciones; sin resolución no existe ni sinceridad ni conciencia espiritual. "Allí donde desaparece mi sinceridad, hallo las tinieblas; allí donde quiero conocer, debo ser, quiero ser también sincero, esto es: duro, inflexible, severo, cruel, implacable".

Nietzsche no ha recibido su radicalismo (dureza e inexorabilidad) como un regalo de la suerte. Lo ha comprado, y al

precio de su vida, de su calma, de su reposo, de su felicidad. En su origen el temperamento de Nietzsche, dulce, bondadoso, afable, alegre y bien dispuesto; necesitó por lo tanto una fuerza volitiva realmente espartana para tornarse inaccesible e implacable a sus mismos sentimientos. Pasó -puede decirse- la mitad de su vida en las llamas.

Para entender todo el dolor de ese proceso moral, hay que estudiarle profundamente, porque el, junto con su debilidad, destruye también su mansedumbre y su bondad, todo lo humano que le vincula a la humanidad; destruye las amistades, las relaciones, su vida y sus últimos días llegan a ser tan incandescentes en su propia llama, que los que le tocan, se queman las manos. Hay heridas que se curan con el cauterio: Nietzsche cauterizó como una herida su sentimiento, jura mantenerlo puro y sano; se medica a sí mismo con el hierro al rojo de su amor por la verdad, y eso explica su soledad forzada, deliberada. Como los verdaderos fanáticos sacrifica todo lo que ama; llega a sacrificar. aun a Ricardo Wagner, en quien hizo el más precioso de los hallazgos: la amistad. Por su apostolado de la verdad, que quiere realizar por entero, se vuelve pobre, solo, odiado, evitado, infeliz. Como todos los posesos del demonio, la pasión -pasión es sinceridad en él- se trueca paulatinamente en monomanía destructora que abrasa todos los bienes de la existencia, como todos los posesos del demonio, concluye por tener esa sola pasión.

Cabe, pues concluir de una vez con esas preguntas de maestrillo de escuela, y que suenan, por ejemplo. así: -"¿Qué

perseguía Nietzsche?" -"¿Qué quería decir Nietzsche?" -
 "¿Cuál era el sistema filosófico profesado por Nietzsche?"

Nietzsche nada quería; le domina una pasión infinita por la verdad. Nada perseguía; nunca pensó para instruir al mundo o hacerle mejor o hallar una postura tranquila; tiene como única meta el éxtasis de pensar y en el pensar está todo su placer, su único placer, su único premio, su única voluntad, egoísta y elemental, como todas las pasiones diabólicas.

En tanto despliegue de fuerzas, nunca trata de una *doctrina*; hace mucho que se encuentra *más allá* de "la infantilidad del principiante que es dogmatismo" y *más allá* también de una religión. "En mí nada hay del fundador de religiones: la religión es cosa del pueblo".

Nietzsche hace filosofía como quien practica un arte; como artista genuino, no busca resultados, ni asuntos glacialmente definitivos, sino un estilo, *el estilo de la moral*, y como artista verdadero siente también el escalofrío de la inspiración. Con toda probabilidad, pues, es un error llamar a Nietzsche *filósofo*, amigo del saber, porque en el hombre exaltado, apasionado, no hay sabiduría y en el ánimo de Nietzsche nada estaba más lejos como ir en pos de un equilibrio intelectual, que es reposo, tranquilidad, sabiduría gris y contenta de sí, convicción firme e indestructible. Nietzsche usa y consume nuevas convicciones, luego las arroja lejos: merecería llamarse mejor *filaleta*. amante apasionado de Ale-teia, la verdad, diosa virginal y cruel, que, al igual que Diana, obliga a su amante a una cacería eterna, para permanecer inaccesible siempre, detrás de su velo rasgado.

La verdad, según él, no es algo rígido, cristalizado, sino voluntad ardiente de sinceridad y de sinceridad constante; la verdad no es para él un término de la ecuación, del término final, sino el planteo constante y demoníaco de una mayor tensión del sentir vital, exaltación de la vida en su plenitud. El no quiere nunca, en ningún caso, ser dichoso, sino solamente sincero. No apetece el descanso, como el noventa por ciento de los filósofos: servidor y esclavo del demonio, anhela el superlativo de todas las exaltaciones, de todos los movimientos. Mas cualquiera lucha por lo inaccesible asume necesariamente el carácter del heroísmo y cualquier heroísmo concluye en la fatal y sagrada consecuencia: la caída.

Hipertensión tan exagerada e intransigente del *mester de sinceridad*, exigencia tan peligrosa e implacable como la de Nietzsche choca necesariamente y llega fatalmente a la lucha con el mundo, lucha homicida y suicida a un tiempo. La naturaleza, fusión de mil elementos, se rebela siempre a todo radicalismo unilateral. La vida es en resumen conciliación, tolerancia; eso es lo que Goethe supo en seguida y realizó pronto en su sabiduría. Para conservar el equilibrio hace falta mantenerse en situaciones intermedias, hacer concesiones, admitir compromisos y pactos. Y el que tenga la exigencia antinatural y antropomorfa en este mundo, y que quiera alejarse violentamente de los lazos que son ya una red tejida por los milenios, se pone contra la humanidad y más aún, contra la naturaleza. Cuanto más pretende el individuo ser "completamente puro", tanto más se enemista con los contemporáneos. Y sea que pretenda como Hölderlin dar forma esencialmente poéti-

ca a la vida en esencia prosaica; sea que pretenda como Nietzsche *pensar en claro*, en la horrenda confusión de los acontecimientos humanos, en ambos casos este loco deseo heroico resulta una rebelión a las normas y a las leyes, y lleva como consecuencia el aislamiento más firme del temerario, la guerra sin cuartel.

Lo que para Nietzsche es *la mentalidad trágica*, la resolución de agotar el sentimiento, pasa del espíritu a la vida real y crea la tragedia. Quien quiera aceptar de la vida una ley sola o en el caos de las pasiones quiera hacer predominar una sola pasión, se convierte en solitario y perece por tal; si es un soñador, no pasa de inconsciente, pero es un héroe si conoce el sino y lo desafía. Aun cuando sea un apasionado de la verdad, Nietzsche es un consciente. Sabe del peligro que corre; sabe, desde el comienzo, desde su primer escrito, que sus ideas se mueven en torno de un eje trágico, peligroso; sabe que su vida es igualmente peligrosa, pero, héroe intelectual, ama justamente la vida por ese peligro. "Edificad vuestra casa en el borde del Vesubio", grita a los filósofos, para acicatearlos a una elevada concepción de la vida, porque la única medida de la grandeza de un hombre, es "el grado de peligro en que vive, deliberadamente".

Únicamente quien sepa jugarse el todo, alcanza a ganar el infinito. Solamente quien arriesga su propia vida, puede infundir a su reducida forma terrenal un valor infinito también: *Fiat veritas, pereat vita*, no importa que perezca la vida, si se hace la verdad, la luz de la verdad. La pasión es más que la vida, el sentido de vivir es más que la misma vida. Y así con

monstruosa pujanza, en la plenitud del éxtasis, Nietzsche da a este pensamiento una forma monumental, que sobrepasa a su destino: "Todos preferimos el derrumbe de la humanidad entera, al derrumbe del conocimiento". ¿La suerte se torna más peligrosa? Más claro adivina en el cielo el rayo pronto sobre su cabeza y el deseo de esa lucha suprema se hace cada día más órficamente placentero. La víspera de su caída dice: "Conozco mi destino" "Algún día mi nombre irá unido al recuerdo de algo extraordinario, al recuerdo de una crisis sin par en el mundo, de la mayor lucha en la conciencia, de una conjuración contra todo lo que hasta ese momento se tuvo como artículo sagrado de fe"; pero Nietzsche busca el abismo máximo de cada conocimiento y todo su ser va hacia esta fatal conclusión:

¿Qué dosis de verdad puede soportar un ser humano?

Esta es la pregunta que durante toda su existencia dirigió a sí mismo este pensador enorme, pero para tener la medida de la capacidad de resistir la verdad, es preciso antes superar la zona de seguridad, para llegar al escalón donde el hombre ya no puede soportarla, donde el conocimiento es algo mortal y la luz es tan fuerte que enceguece.

Justamente esos últimos pasos son los más emocionantes e inolvidables de la tragedia de su vida. Su espíritu nunca estuvo más límpido, su alma nunca fue tan apasionada. Sus palabras nunca fueron más musicales y jocundas, que en el momento en que, consciente y deliberadamente, se lanzó al

S T E F A N Z W E I G

abismo sin fondo de la nada desde las alturas de su existencia.

EN MARCHA HACIA SÍ MISMO

La serpiente que no logra mudar la piel, perece. Así las almas que no saben mudar de opinión, dejan de ser almas.

La gente de orden no tiene normalmente ojos para descubrir lo original; tienen empero un instinto infalible para presentir lo que les es hostil.

Los hombres de orden previeron que Nietzsche era un enemigo, mucho antes que apareciera como moralista e incendiario de sus reductos morales. Ellos presintieron de él mucho más que lo que él mismo podía saber de sí.

Les molestaba -nadie ejerció tan artísticamente "el arte gentil de hacerse enemigos"-, porque era para ellos un individuo dudoso, un inclasificable de todas las categorías, mezcla de filólogo, filósofo, revolucionario, artista, literato y músico: desde el comienzo los profesionales le odiaron, porque rebasaba sus límites.

Apenas, como filólogo, publicó su primera obra, Wilamowitz, maestro en filología -que no pasó de maestro, mientras Nietzsche marchaba a la inmortalidad-, le criticó en presencia de todos sus colegas. Los wagnerianos, y con justa razón, no tienen mucha confianza en ese apasionado defensor; los filósofos temen sus filosofías; se le oponen los especialistas antes de salir del cascarón de la filología, antes de que le crecieran las alas. Únicamente el genio, que sabe de todas las mudanzas, únicamente Wagner ama a esa inteligencia que será un día un enemigo. Todos los demás en cambio presienten el peligro en su audacia temperamental, hasta en su modo de caminar; comprenden que hay en él uno que no está nunca seguro de sí y de los demás, y que no permanecerá mucho tiempo fiel a sus convencimientos: presienten en él la libertad absoluta que el hombre practica con todas las cosas y también consigo mismo; y aun ahora que su autoridad les causa temor y les aplasta, los especialistas quisieran encerrar otra vez a este *Príncipe fuera de la ley* en una doctrina, en un sistema, en una religión; quisieran verle atado a la convicción como ellos, encerrado entre las estrechas paredes de una idea de un plan del universo, que era lo que justamente más temía Nietzsche; quisieran imponer a este hombre que no puede defenderse, lo definitivo, lo absoluto y colocar al gran nómada en el templo, en el palacio, en una construcción firme, cosa que él nunca admitió y ahora que ya ha conquistado el mundo infinito del alma.

Es que Nietzsche no puede ser enclaustrado en una doctrina o enclavado a una convicción -yo mismo no he

tratado ni trataré en estas páginas llegar a la consecuencia del maestro de escuela, según la cual de la tragedia de esta alma nació la *teoría del conocimiento*; apasionado de cualquier valor, de todos los valores, nunca quiso ligarse ni a sus mismas palabras, a una convicción de su intelecto o a una pasión de su alma. "Un filósofo emplea y consume sus convicciones", contesta con orgullo a los sedentarios que ostentan con altanería su fuerza de voluntad y su firmeza de ideas. Cada una de sus convicciones es provisoria y aun su mismo YO, su carne, su cuerpo, su estructura intelectual no fueron en vida a sus mismos ojos más que "asilo de numerosas almas".

En una ocasión llega a decir la frase más osada: "Es dañino para el pensador sujetarse a una sola persona. Cuando se ha llegado a encontrarse a sí mismo, es indispensable perderse otra vez, para volverse a encontrar". Su manera de ser es en él manera de transformarse, de perderse para hallarse: un eterno cambio sin paz ni reposo; por la misma razón el único imperativo en sus escritos es: *Llega a ser lo que eres*.

Goethe ha afirmado con ironía que se hallaba siempre en Jena, cuando se le buscaba en Weimar, y la atmósfera preferida de Nietzsche, acerca de la piel de la serpiente, está ya cien años en una carta de Goethe; pero ¡qué contrarios son la evolución reflexiva de Goethe y los cambios explosivos de Nietzsche! Goethe va agrandando su vida alrededor de un centro fijo, como un árbol añade año tras año un nuevo anillo a la circunferencia de su tronco, y aun si pierde la corteza, se hace siempre más robusto, sólido y alto y su mirada así alcanza cada vez más lejos. La evolución goethiana se realiza

con paciencia, por una energía en aumento, y así su resistencia, la defensa de su YO se fortalece al mismo tiempo que crece: en Nietzsche, en cambio, se desarrolla violentamente, por la vehemencia volitiva. Goethe sube sin sacrificar nada de sí, porque no le hace falta negarse para ascender; Nietzsche, en cambio, es el hombre-metamorfosis, que ha de destruirse para reconstruirse después. Todas sus conquistas, todos sus descubrimientos intelectuales proceden de las heridas de su YO o de creencias abandonadas, de una descomposición, en resumen; para seguir subiendo necesita arrojar lastre de su misma esencia; Goethe, en cambio, no puede sacrificar nada y se reduce a realizar cambios químicos, destilados de sus factores propios. Nietzsche, para lograr un panorama más amplio, pasará por caminos de derrumbe y dolor: "El rompimiento de todos los lazos individuales es duro; se me figura, sin embargo, un ala en cada lugar en que antes había una rémora". Naturaleza demoníaca, ignora toda transformación que no sea brutal, violenta, operada por combustión. Como el ave Fénix todo su cuerpo pasará por las llamas destructoras, para renacer en sus propias cenizas, pero con un canto nuevo, nuevo plumaje y nuevas alas, porque, para Nietzsche, los hombres anímicos han de pasar por el fuego devorador de la contradicción, para que el espíritu pueda elevarse sin tregua libertado de toda convicción.

En su cuadro del universo que se transforma, nada queda de lo anterior; sus nuevas fases no se suman una a otra dulce y fraternalmente, sino en forma hostil. Siempre está en el camino de Damasco; no se trata de una fe que cambia de

creencias o de sentimientos, sino de innúmeras creencias, porque cada nuevo factor espiritual entra en él por el espíritu sí, pero hasta las entrañas; sus ideas intelectuales o morales se modifican químicamente, diríamos, alterando el curso de su sangre, de sus sensaciones y de sus ideas. Como un jugador insensato —Hölderlin también lo exige de sí— juega "toda su alma en la carta de la fuerza destructora de la realidad" y desde un comienzo sus impresiones asemejan a erupciones de volcán.

En su juventud leyó en Leipzig *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, y esa lectura le impidió dormir durante diez días; porque toda su alma está agitada como por un tornado; la fe en que se apoyaba se derrumba ruidosamente, y al salir su alma de tal vértigo poco a poco, al recobrar su sangre fría, está frente a una filosofía nueva por entero, frente a un concepto vital distinto por completo. Así también su amistad con Wagner es fuente de amor apasionado, que alarga grandemente la envergadura de su sensibilidad. Cuando regresa a Basilea desde Triebschen, su existencia cambia de rumbo: de repente ha muerto en él el filólogo y el cuadro del pasado, la historia, ha dejado lugar al porvenir. Y justamente porque su corazón está lleno de amor espiritual su ruptura con Wagner le hiere casi mortalmente, con una llaga ardiente que supura siempre y que no cerrará ni cicatrizará nunca por entero.

El edificio de sus convicciones se hunde siempre a raíz de sacudimientos espirituales, como por un terremoto, y en cada caso se ve obligado a reconstruirse totalmente. Nada se

desarrolla en él con suavidad, en silencio, en forma orgánica, Como las cosas en la naturaleza; nunca crece su individualidad por una labor secreta y lenta; todo, hasta los pensamientos, brotan a impulsos como chispas de electricidad; siempre hace falta que su mundo interior caiga en ruinas, para que de los escombros nazca el nuevo cosmos. No hay otro ejemplo de esta fuerza tempestuosa de las ideas; un día afirma: "yo quiero libertarme de la energía expansiva de los sentimientos, que evoluciona en mis obras; muchas veces he pensado que algún día moriré de improviso por este motivo". Y realmente, en esos procesos de renovación algo muere de improviso; hay siempre algo que se rasga en su interior, como si un filoso cuchillo llegase a las entrañas, para cortar todas las relaciones con lo precedente. Las nuevas inspiraciones incendian hasta dejarlo inservible, su retiro espiritual; sus transformaciones se realizan en medio de espasmos y convulsiones de muerte y dolores de parto. No hubo ser humano que se desarrollara entre tanta y tan horrible tortura; nadie se ha herido nunca tan en lo hondo para buscarse a sí mismo; y todos sus libros no son realmente -para hablar con propiedad- más que historias clínicas de operaciones, exposición del método de sus vivisecciones, como manuales de partos espirituales. "Mis libros hablan únicamente de las victorias sobre mí". Son la historia de sus embarazos y partos, de sus muertes y resurrecciones, de las luchas extraordinarias sostenidas despiadadamente con su YO; historia de castigos y ejecuciones, biografía de todos los hombres distintos que fuera Nietzsche en el curso de su experiencia intelectual.

La característica de las transformaciones nietzscheanas está en que la línea de su existencia representa casi un movimiento de retroceso. Tomemos a Goethe -es Goethe siempre el que hallamos como lo más simbólico de los fenómenos humanos- como prototipo de una naturaleza que marcha misteriosamente al compás del ritmo del universo: las formas de su vida son el reflejo de las diversas edades. En su juventud, es ardiente y exuberante; ya hombre, es sensatamente activo; en la vejez sus ojos son todo luz. El ritmo de su pensamiento corresponde orgánicamente a los grados de su temperatura sanguínea. Comienza en el caos, como acontece siempre a los jóvenes; termina en el orden, como ocurre siempre en los viejos; el orden se halla al final de su carrera, donde se vuelve conservador, después de haber sido revolucionario; convertido en hombre de ciencia, después de haber sido ocultista; administrador de sí mismo, cuando antes no hizo más que prodigarse...

Nietzsche va por el camino opuesto al de Goethe: éste anhela lazos que afirmen su ser y Nietzsche busca la disgregación apasionada y en su pasión, como en todos los demoníacos, hay cada vez más ardor e impaciencia. Hasta su aspecto eterno contradice abiertamente la evolución normal. Comienza por ser viejo: a los veinte años, mientras sus compañeros se entretienen todavía con bromas estudiantiles y realizan ceremonias báquicas, beben innúmeros vasos de cerveza y marchan al desfile con paso de ganso, Nietzsche es ya un profesor genuino, titular de la cátedra de Filosofía, en la Universidad de Basilea. Sus amigos tienen de cincuenta a sesenta

años y son grandes sabios como Ritschl y Burckhardt. Su amigo íntimo es el artista más serio de la época: Ricardo Wagner. Una despiadada severidad, una inflexible objetividad le hacen pasar siempre por erudito, nunca por artista, y todos sus libros tienen un perfume didáctico más adecuado para un hombre experimentado que para un principiante.

Trata de ahogar con toda su energía las aficiones poéticas y el espíritu musical; se dobla sobre sus escritos, como un severo profesor de Universidad, que los años fosilizan; elabora índices y halla placer en revolver polvorientos paquetes de viejos documentos. La mirada de Nietzsche se vuelve entonces hacia el pasado, la historia, lo muerto, lo que ha sido; el gozo de su existencia reside en la manía de lo antiguo; oculta alegría y ardor bajo la dignidad profesoral y sus ojos están siempre fijos en los libros o en los asuntos de la erudición.

A la edad de veintisiete años, *El origen de la tragedia* cava el primer foso en la actualidad, pero el autor conserva aún la máscara de la seriedad del filólogo, y sólo muy oculto hay en la obra el brillo del futuro, la chispa del amor por el presente y por el arte. A los treinta años, cuando el hombre normal comienza a convertirse en calmo burgués, cuando Nietzsche llega a consejero, cuando Kant y Schiller son ya profesores, Nietzsche deja sus tareas oficiales, se va de la cátedra y lanza un suspiro de alivio: es su primer paso hacia sí mismo, su primer impulso hacia su mundo, su primera modificación íntima. Esa primera ruptura representa el comienzo del artista.

El verdadero Nietzsche se inicia con esa entrada en el presente.

Es ya ese Nietzsche inactual y trágico, que mira siempre hacia el futuro, con la nostalgia por el hombre que vendrá. Mientras tanto nacen sus ímpetus de metamorfosis, surgen cambios radicales en la intimidad de su ser; pasa violentamente de la filología a la música, de la gravedad a la exaltación, de la paciencia positiva a la danza.

A los treinta y seis años de edad, Nietzsche es ya libre, inmoralista, escéptico, músico y poeta, más joven que cuando era joven, libre de la carga del pasado, de su propia ciencia, del presente, y compañero sólo del hombre que vendrá, del hombre del más allá. Y así, en lugar de arraigarse, hacerse más positivo, equilibrar su vida como el artista normal, rompe con pasión los vínculos, las relaciones.

El ritmo de su rejuvenecimiento resulta realmente monstruoso. A los cuarenta años el lenguaje de Nietzsche, sus ideas, su esencia, tienen mayor cantidad de glóbulos rojos, tienen más lozanía, colorido, audacia, pasionalidad y armonía, que a los diecisiete años: el solitario de Sils María camina con paso más ligero, más alado: no pesa como el antiguo profesor de veintiún años, precozmente viejo.

Así, en él, el sentimiento de la vida se intensifica en lugar de entumecerse; sus cambios son cada vez más rápidos, libres, múltiples, torturados, clínicos; ya no halla en ningún lado un punto de reposo para su espíritu inquieto. Si se para, su piel "se seca o se rompe" y, al final, su misma vida no puede ya seguir sus transformaciones renovadoras, que se

efectúan con un ritmo cinematográfico, en el cual las imágenes centellean constantemente. Justamente los que creen conocerle mejor, sus amigos de juventud, encadenados a la ciencia, a las convicciones o al sistema, se asombran al encontrarle tan diferente en cada nuevo encuentro. Se sobresaltan al descubrir, en su figura intelectual remozada, nuevos rasgos nada parecidos a los precedentes. El mismo, en eterna solución, tiene la impresión de hallarse frente a una sombra espectral, si le llaman con su antiguo título, cuando le toman por el *profesor Federico Nietzsche*, el filólogo, envejecido en la erudición de hace -casi no puede recordarlo- más de veinte años.

Ha de ser porque nadie arrojó tan lejos su pasado como Nietzsche, que eliminó de sí hasta los rastros sentimentales de antes; y de allí procede la soledad terrible de sus últimos años: ha roto todos los lazos de *lo que fue* y su ritmo actual no le concede formarse nuevos lazos para las cosas nuevas. Pasa rápidamente al lado de los hombres y de las cosas y aun cuando más se acerca o parece acercarse a sí mismo, tanto más velozmente huye. Los cambios en su ser son cada vez más radicales, cada vez más violentos e imprevistos sus saltos del sí al no, cada vez más bruscas sus chispas eléctricas: se consume en un fuego interior y su camino es también de fuego.

Mas, como se aceleran sus transformaciones, así también aumentan en dolor y violencia. Sus primeras victorias, no son más que liberación de algunas creencias de muchacho, impuestas o recibidas en la escuela, y ellas quedan atrás, como la

piel árida que deja la serpiente al mudarse. A medida que su sentido psicológico se profundiza, más hondo ha de hurgar con el cuchillo, en las capas más íntimas de sí; cuanto más internas, nerviosas, jugosas son sus ideas, sus convicciones, tanto más vivas y suyas son y tanto más violenta será, tanto más sangrienta su extirpación. Es el trabajo de verdugo de sí mismo, de Shylock, una verdadera vivisección, que finalmente llegará a las regiones más íntimas de los sentimientos, tornando las operaciones más dolorosas y peligrosas.

La autoamputación del complejo wagneriano, principalmente, viene a ser una intervención quirúrgica muy delicada, casi fatal, porque se hace sobre lo más hondo de su sentir, casi sobre el corazón; está muy cerca del suicidio; en su ritmo violento linda con el asesinato masoquista, porque en el abrazo más íntimo, en los instantes de íntima unión, su bárbaro instinto por la verdad viola y ahoga lo más querido. Pero cuanta más violencia, mejor: cruenta es la victoria sobre sí mismo, pero más voluptuoso es el gozo de su ambición en el experimento a que somete su energía volitiva. Implacable inquisidor de sí, expone al interrogatorio despiadado de su conciencia todas sus convicciones más aferradas y con placer siniestro contempla el auto de fe de sus ideas anteriores, de sus herejías.

Lentamente el espíritu destructivo de sí que hay en él se trueca en pasión intelectual: "Experimento el gozo de destruir en grado igual a mi fuerza destructiva". De la simple metamorfosis de sí mismo surge el deseo de autocontradicción, de autoenemistad: existen párrafos de sus obras que

se contradicen forzosamente; por cada sí este alumno de sus convicciones, pone el relativo no, y por cada no, no falta el sí, nunca. Se explaya hasta el infinito, para desplazar los polos de sus ideas hacia dos puntos contrarios del infinito y experimentar así la tensión eléctrica entre tales polos opuestos, tensión que para él es la genuina vida intelectual.

Huir siempre, alcanzarse siempre. Su "alma huye de sí misma y trata de hallarse siempre en un círculo más amplio". Lo cual concluye por suscitar en él una excitabilidad extremada, una exageración que ha de serle fatal. Porque justamente cuando la manera de su esencia se ha extendido infinitamente, la tensión del espíritu se quiebra. El germen ardiente, la energía demoníaca primitiva explota y, como fuerza elemental, destruye, en un solo estallido volcánico, la grandiosa serie de figuras, que, en su carrera por el infinito, había creado de su propia carne, de su propia vida, su espíritu de plasmador y de artista.

EL DESCURRIMIENTO DEL SUR

*El Sur nos hace falta, a cualquier precio;
nos hacen falta acentos puros, inocentes,
jocundos, dichosos y delicados.*

Lleno de orgullo, al jactarse de su libertad de pensar que abre caminos nuevos en un campo infinito y no hollado aún, Nietzsche dice en una ocasión: *nosotros, los aeronautas del espíritu.*

En efecto, la historia de sus viajes espirituales, de sus excursiones, de sus metamorfosis y de sus ascensiones, se cumple en un espacio muy amplio, espiritualmente sin límites. Como un esférico, que sigue arrojando el lastre, Nietzsche se libera siempre más, deshaciéndose de los vínculos que le atan, de los pesos que le entorpecen. Con cada lazo roto, con toda dependencia que quiebra, se eleva más y más en horizonte más amplio, con mayor campo de visión, con una perspectiva individual que supera el tiempo. No se pueden contar los cambios de dirección del globo, antes de que caiga en el huracán tormentoso que le destrozará; esas direcciones son tan numerosas, que no es posible contarlas ni fijarlas.

Únicamente un instante decisivo, de importancia extraordinaria, se perfila netamente, como un símbolo, en la vida de Nietzsche; es el minuto dramático, en que se larga el último cable y el aeróstato cautivo pasa a la libertad de su fuerza de ascensión. Este instante simbólico se halla el día en que abandona su lugar de amarre -patria, cátedra, profesión- para no regresar a Alemania ya más que como ave de paso, en vuelo despectivo, que se desarrolla cada vez más en un elemento más libre.

Todo lo que sucede antes de entonces carece de importancia esencial en la existencia de Nietzsche; sus primeras metamorfosis no son más que tanteos para conocerse mejor. Sin su impulso decisivo por la libertad, él hubiera sido siempre un ser sujeto, un profesional encadenado a la especialidad, uno de esos hombres, como Erwin Rhode, como Dilthey, admirados en su saber particular, pero que nada revelan a nuestro mundo íntimo. Únicamente el nacimiento de su temperamento demoníaco, la libre extensión de su pasión intelectual, su sentimiento de libertad primitiva convierten a Nietzsche en una figura de profeta y transforman su sino en mito.

En esta obra, trato de explicar la vida de Nietzsche como tragedia y no como historia -la tragedia de Nietzsche es una obra maestra espiritual-; por eso su vida no comienza para mí más que en el instante en que en él comienza el artista y tiene conciencia de su libertad. Nietzsche, en la crisálida del filólogo, podrá ser un problema para filólogos; tan sólo el hombre alado -*el aeronauta del espíritu*- pertenece a la creación literaria.

En su ruta de Argonauta en la búsqueda de sí, la primera dirección de Nietzsche es el Sur, que siempre quedará la metamorfosis esencial. Sí, también en la vida de Goethe el viaje a Italia es algo decisivo; también Goethe va a Italia para hallar su verdadero YO, a la búsqueda de la libertad, de la existencia creadora, que transforme la vida vegetativa anterior. Atravesando los Alpes, cuando recibe en la cara los primeros rayos del sol italiano, la metamorfosis se realiza en él como una explosión. "Parece -escribe- que vuelvo de una excursión por Groenlandia". Porque también Goethe era "un enfermo del invierno", que en Alemania sufría por el cielo cubierto de nubes; porque también Goethe, todo anhelo de luz y claridad, al pisar el suelo de Italia siente nacer de su pecho un sentimiento íntimo expansivo, una necesidad de liberación, alivio nuevo y personal.

Pero el milagro del Sur llega para Goethe muy tarde, demasiado tarde, cuando ya tenía cuarenta años. La corteza de su alma estaba demasiado endurecida; su naturaleza era ya sistemática y reflexiva; parte de él, de su esencia, se había quedado en Weimar, ligada a la Corte, a sus mansiones, a su jerarquía: ha cristalizado ya demasiado en sí para dejarse transformar por otro factor. Dejarse dominar resultaría opuesto a su constitución física: Goethe quiere ser dueño de un destino y tomar de la vida lo que el destino le concede, y nada más. - Nietzsche, Hölderlin, Kleist, en cambio, disipadores eternamente entregados con toda el alma a cualquier impresión, se sienten dichosos al dejarse arrastrar en el remolino ardiente de la existencia- Goethe halla en Italia lo que buscaba: vín-

culos nuevos de unión con el mundo; Nietzsche en cambio quería romper todo vínculo. Goethe iba en busca de las grandes memorias del pasado: Nietzsche anhela un futuro enorme y el olvido de la historia. Goethe quiere cosas que se hallan en este mundo: el arte de la antigüedad, el alma de Roma, los misterios de la naturaleza; Nietzsche ve con placer solamente lo que está fuera y más allá de sí mismo: cielos de zafiros, horizontes claros hasta el infinito, magia de luces que parece penetrar por todos los poros. Así las impresiones de Goethe son meramente cerebrales y estéticas, las de Nietzsche, vitales; Goethe se lleva de Italia un estilo de arte, Nietzsche adquiere allí un estilo de vida; Goethe es fecundado, Nietzsche, transplantado, renovado.

Sí, también el sabio de Weimar experimenta esa aspiración de renovarse - ciertamente más valdría no volver, si no vuelvo después de haber nacido nuevamente , escribió- pero, al igual que todas las figuras ya constituidas, sólo puede recibir impresiones. Para experimentar un cambio completo como el de Nietzsche, Goethe está demasiado formado a los cuarenta años, tiene demasiado egoísmo y carece de disposición para ello su instinto de conservación fuerte y sólido - que en su ancianidad resulta verdadera coraza- no admite modificaciones que comprometan su estabilidad. El hombre sabio y el hombre de orden aceptan sólo aquello que su temperamento puede utilizar, mientras los caracteres dionisiacos lo toman todo, hasta el exceso peligroso. Goethe ambiciona enriquecerse espiritualmente, pero no perderse en una tendencia excesiva, en una metamorfosis radical. Por esta razón

sus últimas palabras al sur resultan medidas, agradecidas y fundamentalmente negativas: "Entre todo *lo loable* que aprendí en este viaje -escribe, cuando abandona Italia- está el hecho de que ya me es imposible de manera alguna vivir solo o alejado de mi patria".

Si se invierten por completo estas palabras, gráficas como la leyenda de una medalla, se tiene sustancialmente el efecto que el sur causó en Nietzsche. La conclusión es la opuesta a la de Goethe: ya no puede vivir más que solo y lejos de la patria. Goethe, saliendo de Italia, vuelve al mismo sitio donde partiera, después de una excursión placentera o interesante, trayendo en sus baúles muchas cosas de valor para su hogar. Nietzsche permanece expatriado para siempre y halla su genuino YO: príncipe sin ley, dichoso sin patria, sin hogar, sin fortuna, lejos siempre de las mezquindades de su país y de todo lazo patriótico, no tiene otra perspectiva que la vista de pájaro del "buen europeo", de "ese hombre sustancialmente nómada y superior a la idea de nacionalidad", el hombre nuevo que Nietzsche siente llegar inevitablemente, en el aire, y allí, en tal punto de vista fija su reino, que es un reino del porvenir.

La casa espiritual de Nietzsche está allí donde se halle, y no donde naciera, porque eso pertenece a la historia; está únicamente donde él mismo se engendra y vuelve a la vida: *ubi pater sum ubi patria*: allí donde soy padre, donde engendro, allí está mi patria, pero no donde fui engendrado. El inapreciable e inalterable beneficio recogido en su viaje por el Sur es entonces que todo el mundo se trueca para él en país ex-

tranjero o en patria a un tiempo, y que puede conservar la perspectiva del pájaro, mirada límpida y aguda de ave de rapaña en las alturas, mirada que abarca todos los horizontes abiertos. Goethe, por el contrario, como él mismo lo dice, pone en peligro su personalidad, pero la recobra al mismo tiempo, "volviéndose hacia horizontes cerrados". Cuando Nietzsche se ha establecido en el Sur, se encuentra mucho más allá del pasado; se halla completamente desgermanizado, como se halla libre de filología, de cristianismo y de moral. Nada caracteriza mejor su naturaleza exagerada y en desenfrenada marcha hacia adelante, como el simple hecho de que nunca diera un paso atrás o una mirada melancólica o nostálgica hacia el pasado.

El nauta que navega hacia un reino futuro, es demasiado dichoso de haberse hecho a la mar "con el buque más veloz que existe para llegar a Cosmópolis", para sentir la nostalgia de su patria, que tiene un solo idioma para manifestarse y por lo mismo es monótona y unilateral; por eso cualquier tentativa de germanizar a Nietzsche -tendencia muy en boga actualmente- es un gravísimo error. Ese hombre tan libre no puede por ninguna razón sacrificar su libertad; cuando ve y siente sobre sí el inmenso azul del cielo italiano, su alma se horroriza recordando la tiniebla que viene de las nubes, de los anfiteatros universitarios, de los templos y los cuarteles; sus pulmones y sus nervios tan sensibles ya no pueden soportar nada nórdico, nada germano, nada pesado; no puede ya vivir con ventanas cerradas, con puertas entornadas en la sombra, en los atardeceres o entre crepúsculos intelectivos. Desde ese

momento ser sincero equivale a ser claro, ver en cualquier dirección y dibujar límites en el infinito: ha divinizado con toda la ebriedad de la sangre esa luz elemental y penetrante del Sur y desde esa sublimización ha renunciado para siempre jamás al "demonio genuinamente alemán, al genio o demonio de la tiniebla".

Su sensibilidad de carácter casi gastronómico en el Sur, fuera de su patria, siente en todo lo alemán como un alimento pesado para su gusto afinado, como una indigestión, una necesidad de no terminar con los problemas, como un dejar arrastrar su alma por las vueltas de la vida: lo alemán no será ya para él lo suficientemente libre y ligero. Las mismas obras que antes le proporcionaban deleite, le pesan casi físicamente en el estómago; nota esta pesadez en *Los maestros cantores*; esta obra le incomoda, la halla barroca y percibe en ella el esfuerzo por la serenidad; en Schopenhauer siente una sensación de sed; en Kant un resabio de hipocresía, como procedente de un moralista oficial; en Goethe la gravedad, hija de las funciones oficiales y el horizonte limitado. Todo lo que es alemán, le resulta sombra, crepúsculo de pasado, demasía histórica, inaguantable para su YO renovado que está lleno de posibilidades, aunque carece de claridad: una pregunta continua, un anhelo inacabado de busca, una metamorfosis constante y dolorosa, una vacilación eterna entre el no y el sí.

Mas no se trata únicamente de la desazón intelectual frente a la estructura anímica de la nueva Alemania de esa época, que alcanzaba una línea extrema; no se trata solamente de una sensación de displicencia política que le causa el Im-

perio y el sacrificio hecho por tantos de la idea alemana a un ideal de reglas; no se trata solamente de una antipatía de orden estético para con la Alemania de los muebles de felpa y de las columnas de la Victoria. La nueva doctrina del Sur, la de Nietzsche, pide problemas, todos los problemas y no únicamente los nacionales; exige la vida total, pura y límpida como el sol, "luz, únicamente luz, aunque alumbre lo malo", la luz más alta por la claridad más elevada, la *gaya ciencia* y no la pedagogía didáctica malsana del "pueblo escolar", la erudición paciente y gravemente profesional de los alemanes, que tiene olor a aula o a gabinete. Su renunciamiento al Norte no sale de su espíritu, de su cerebro, sino de sus nervios, de su corazón, de sus mismas entrañas; es grito de los pulmones que hallan finalmente aire libre, es grito jubiloso de quien ha hallado el clima adecuado a su alma: la libertad. De ello nació su grito lleno de gozo íntimo y casi maligno: "Yo he dado el salto".

Y mientras el Sur contribuye a desgermanizarlo, le ayuda también a descristianizarse. Como el lagarto goza del sol, mientras la luz en su alma llega a todos los escondites, y pregunta de dónde ha venido por tantos siglos la tiniebla del mundo, y qué es lo que le ha llenado de ansia e inquietud y abatimiento y cobarde conciencia del pecado, y que es lo que le ha quitado lo más sereno y natural y fuerte, avejentando lo más precioso del orbe, y aun que es la misma vida, Nietzsche ve en el cristianismo -la fe del más allá- el factor que cubre con su sombra el mundo moderno. Este "judaísmo maloliente, mezcla de rabinismo y superstición" ha echado a per-

der y ahogado la sensualidad y la serenidad universal; para cincuenta generaciones ha sido el más peligroso de los narcóticos, paralizando moralmente todo lo que anteriormente había sido energía legítima. Ahora -porque de pronto ve la vocación de su existencia- comenzará la cruzada contra la cruz, para reconquistar los santos lugares de la humanidad: la vida. El "sentimiento de la exuberancia vital" le ha enseñado a mirar con apasionamiento todo lo que pertenece al mundo, verdad animal y fin inmediato; únicamente después de este descubrimiento se da cuenta de que la moral y el incienso humeando le han ocultado "la vida sana y roja".

En el Sur, escuela de "salud física y espiritual", aprendió el poder de lo natural, el goce sin remordimiento, y ya conoce la vida serena y jocunda, sin temor de Dios ni del infierno. Ha aprendido a tener fe en sí mismo, lo que le inspira un neto e inocente sí. Mas este optimismo viene sólo de las alturas, no de un dios oculto, lógicamente, sino de un misterio abierto; viene de la luz, del sol. "En Petersburgo sería yo nihilista; aquí creo en el sol como las plantas". Toda su filosofía fluye de su sangre libre ya: "sed meridionales, hacedlo por la fe", escribe a un amigo; y ahora que la claridad es tanta, se trueca en algo santo y en su nombre comienza la lucha, la lucha más terrible contra todo lo que en la tierra conspira para destruir la serenidad, la claridad, la libertad desnuda, la asoleada ebriedad vital. "Mi actitud para con el presente no es otra cosa que una lucha a filo de cuchillo".

Fatalmente, con esta osadía, entra el orgullo también en vida de filólogo que ha estado detrás de ventanas cerradas, en

quietud malsana; el curso de su sangre asume un ritmo veloz y ardiente; hasta en los nervios más escondidos, penetrados de luz, hierve la energía cristalina y límpida de sus ideas, y en su estilo, en su lenguaje, ahora fuerte e inquieto, hay rayos de sol. "Todo está escrito en *el idioma del viento del deshielo*", afirma de su primer libro escrito en el Sur; su tono es de liberación violenta, como de volcán; parecería que se rompiera el hielo y que la primavera cálida pasara por el panorama, acariciadora, voluptuosa. La luz brilla el mismo centro nuclear de su esencia; hay limpidez hasta en las nimiedades idiomáticas; hay música hasta en los silencios y, por sobre todo, hay un acento alciónico y un firmamento luminoso.

¡Qué diferente el ritmo de su idioma precedente, fuerte, bien construido, pero en el conjunto como petrificado, qué diferente de este idioma de ahora, sonoro, nuevo y desbordante, suelto en los giros, y que acciona en gestos como los italianos; sin limitarse a hablar firme como los alemanes, no permitiendo al cuerpo que participe en la expresión! Ahora Nietzsche confía sus ideas al severo idioma de los humanistas, idioma de frac, porque sus pensamientos son leves mariposas cazadas durante un paseo; los pensamientos libres, sus pensamientos libres, necesitan también un lenguaje libre, dúctil, danzarín, de cuerpo desnudo y ágil como un atleta flexible; un lenguaje que pueda correr, brincar, subir en el aire, bajar, explayarse y danzar todas las danzas, desde la de la melancolía hasta la *tarantella* de la locura; un lenguaje que lo resista todo y lo pueda decir todo, sin tener espaldas de labrador y paso tardo y grave de forzado.

Han desaparecido de su lenguaje la pasividad del animal domesticado y la dignidad de las cosas cómodas; sabe hacer piruetas en juegos de palabras y llegar a la serenidad más noble; sabe asumir el pathos que suena como campana ancestral; y su lenguaje hierve, fermentando por energía, como champaña, que desprende perlas brillantes y burbujea en espuma que se derrama; su estilo se dora de luz y es apenas como el Falerno antiguo, extrañamente transparente aun en las mayores profundidades, límpido, alegre y resplandeciente.

Es muy probable que nunca el idioma de un poeta alemán se haya rejuvenecido tan pronto y tan por entero, como en Nietzsche; pero es seguro que en nadie se ha visto tan lleno de sol tan libre, meridional, divinamente armonioso, oliendo a buen vino. Ni tan pagano, tampoco. Únicamente en el elemento fraternal de Van Gogh es dado ver una irrupción tan rápida de la luz en un ser del norte; solo en Van Gogh existen ese traspaso de las tintas grises, graves y tristes de su época holandesa a los colores agudos, vívidos, crudos y sonoros de los años de Provenza; solo en Van Gogh hay esa aparición súbita local de la luz en un alma ya casi ciega, comparable a la iluminación que ofrece el Sur en la manera temperamental de Nietzsche. La absorción de la luz con pasión de vampiro, es tan rápida e inefable únicamente en esos días de fanatismo; porque sólo los espíritus únicamente pueden abrirse tanto al milagro de la luz, con los nervios, la pintura, la música y la palabra.

Mas la sangre de Nietzsche no sería sangre posesa, si pudiera satisfacerse con alguna embriaguez; por ello sigue en

busca del superlativo del Sur, de Italia. Quiere más luz aún. Como Hölderlin, que lleva su *Hellas* al Asia, a Oriente, a los países bárbaros, también Nietzsche en su pasión lanza destellos hacia una nueva exaltación, tropical, africana. No le basta solamente la luz del sol, quiere su llama, fuego luminoso que hiera con crueldad, y no se limite a rodear de claridad las cosas; quiere espasmos de gozo y no serenidad; quiere hacer su anhelo infinito, convirtiendo las excitaciones sensoriales en embriaguez; quiere que la danza sea vuelo y aumentar hasta la incandescencia el calor existencial.

Los deseos congestionan sus venas, pero el idioma ya no basta para expresarlos: resulta muy limitado, grave, material. Ha menester de un instrumento nuevo para la danza dionisiaca, que comenzó inebriándole; necesita mayor libertad que la consentida por la dureza e inflexibilidad de las palabras. Se refugia así en la música.

La música del Sur se trueca en su aspiración última; es música en la que la claridad se ha vuelto melodía y en la que el alma obtiene alas nuevas. La busca; la busca en cualquier tiempo y en cualquier lugar, sin hallarla nunca... Hasta que la inventa él mismo.

EL REFUGIO DE LA MÚSICA

¡Serenidad dorada, ven a mí!

Desde el nacer había estado en Nietzsche la música, pero oculta y alejada por la resuelta voluntad de justificación espiritual.

Niño aún, entusiasmaba a los pequeños y grandes amigos con sus osados *impromptus*; en sus cuadernos de escolar menudean las alusiones a sus composiciones musicales. Pero a medida que se inclina a la filología antes y a la filosofía después, se limita también el impulso de su temperamento que quiere libertarse. Para el joven estudiante la música no es más que descanso, entretenimiento, narcótico, como la literatura, el teatro, la equitación, la esgrima u otros deportes. Así canalizada y deliberadamente encerrada, ninguna gota puede filtrarse y caer fecunda sobre la obra primeriza de Nietzsche. Cuando escribió *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, esta última es apenas un tema, un asunto, pero no la modulación del sentimiento musical, que penetre en el estilo, en la poesía o en las ideas. Los mismos ensayos líricos juveni-

les de Nietzsche carecen de musicalidad, y lo que más asombra aún: sus ensayos de composición, según juzga Bülow, parecen la resolución de un problema, cosa amorfa, música antimusical. Por mucho tiempo, para Nietzsche, la música es sólo una tendencia especial, que el joven estudiante acepta con el gozo de la irresponsabilidad, con una alegría de *diletante*, y nada más.

La entrada violenta de la música en el alma de Nietzsche acontece recién cuando se agrieta y se parte su larva de filólogo, su realismo de erudito, cuando todo su mundo se deshace y se destroza por sacudidas de volcán. Sólo entonces caen los diques y la inundación es improvisa. La música penetra siempre con mayor violencia en los seres torturados por la pasión, agotados y sometidos a tensiones fuertes o desgarrados por todo el ser. Lo supo Tolstoi; lo experimentó trágicamente, Goethe, porque éste, que asumiera una actitud prudente frente a la música, para defenderse casi por temor - como hizo todas las veces frente a lo demoníaco, porque sabía dónde se ocultaba el demonio- también es víctima de ella en los momentos de debilidad, o como él mismo dice, en los momentos de eclosión, cuando se siente arrastrado, trastornado y se vuelve débil y accesible. Si se ve acorralado por un sentimiento -la última vez fue con Ulrica- y no se domina ya, la música rompe todos los diques, hasta los más fuertes, y le hace llorar, como ofreciendo un tributo y le hace derramar música, como agradecimiento. La música -¿hay quien no lo haya experimentado?- ha menester de un estado de sensibilidad receptiva, de una suerte de languidez femenina, para que

fecunde un sentimiento; únicamente así llega a Nietzsche, cuando el Sur le ha dado otros horizontes, en que aspira a vivir con más fuego y poesía.

Penetra en él -con un simbolismo notable- justamente en el instante en que su vida arroja la paz, la continuidad épica, para dirigirse en rápida solución hacia la tragedia; quiso expresar *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, y experimentaba lo opuesto; el nacimiento de la música en el espíritu de la tragedia. La energía excesiva de sus nuevos sentimientos no cabe ya en la expresión del lenguaje medido; necesita un instrumento más fuerte. "Alemania, es necesario que cantes..."

Y exactamente porque la fuente diabólica estuvo tanto tiempo cerrada por la filología, la erudición y la indiferencia, ahora rompe con más fuerza y sale con tal presión que llega a los nervios más ocultos y hasta el último tono de su estilo. Como si hubiera recibido nueva vida, el lenguaje, que aspirara solamente a expresar cosas, comienza a respirar sonoridad y armonía. El *andante maestoso* del estilo, el pesado tono de sus escritos precedentes posee ahora la sinuosidad, la flexibilidad y la ondulación movida y múltiple de la música. Todos los refinamientos del virtuoso resplandecen en su discurso: el pequeño *staccato* de un aforismo, el *in sordina* lírico de los cantos, el *spiccato* de la burla, la estilización audaz y melodiosa de la prosa, de las máximas y de la poesía. La misma puntuación, lo que el idioma sobreentiende, el guión, el subrayado tiene la fuerza de notaciones musicales.

Nunca, en la lengua alemana, ha habido el sentimiento de la prosa instrumentada para grande o pequeña orquesta, como en Nietzsche. Para el artista del idioma, hay un gozo tan voluptuoso como el del músico en los pormenores de la polifonía que logró Nietzsche. ¡Qué armonía oculta en las disonancias aparentes! ¡Qué espíritu de la pura forma se adivina en esa exuberancia desordenada! No sólo vibran de musicalidad las puntas de los menores nervios del idioma, sino que tienen una concepción sinfónica sus obras enteras; no siguen una arquitectura meramente intelectual, fríamente elaborada, sino a una verdadera inspiración musical. Hablando de *Zarathustra*, él mismo dice que estaba escrita en el espíritu de la primera fase de la *Novena Sinfonía*. Y ¿no es el preludio del *Ecce Homo*, divino y único, un complejo de enormes frases musicales interpretadas por el órgano colosal de la catedral futura? En poesías como *El canto de la noche* y *La canción del gondolero*, ¿no suena la voz netamente humana como en medio de un infinito de soledad? ¿Cuándo nunca la ebriedad ha podido ser música cadenciosa, épica, helénica, como lo es en el ditirambo de Dionisos? Aquí su verbo, permeado de luz del Sur, elevado en un río de música, es oleaje sin paz, y sobre su amplitud, como en mar tempestuoso, flota el alma de Nietzsche, yendo en pos del ciclón que la hundirá.

Al penetrar violenta e impetuosa en Nietzsche la música, con la ciencia de un diabólico, su espíritu distingue enseguida el peligro y sabe que el ciclón podría arrastrarle lejos de sí mismo; mas, como Goethe elude el peligro de la música -en

una ocasión Nietzsche hace observar "La prudente actitud del señor de Weimar ante la música"-, Nietzsche corre a tomar el peligro por las astas, porque las metamorfosis son su defensa y él convierte el veneno en remedio, como hace con sus sufrimientos físicos. Es menester que la música adquiriera para él ahora un sentido enteramente distinto del de sus años de filólogo; en aquella época pedía a la música nervios tensos y cerebro activo (¡Wagner!); la ebriedad y la abundancia musical era entonces un contraveneno a la calmosa vida de sabio, un estimulante para su sobriedad. Hoy, que su vida es mero exceso y derroche o pérdida extasiado de sentimiento, es necesario que la música sea para él un calmante, bromuro moral, sedante interior. No quiere de ella la ebriedad, porque está constantemente ebrio; quiere -como expresó magistralmente Hölderlin- *la santa sobriedad*. La música ha de ser un calmante ahora. Le hace falta para refugiarse en ella, al regresar mal herido y roto en la caza de pensamientos; le hace falta como dulce retiro, como baño refrescante y purificador. *Música divina* que viene del cielo sereno y no de un alma en fuego, semiasfijada en un ambiente grave; música que ayude a olvidar y no a abstraerse, comiéndole en crisis catastróficas de sentimiento; música que diga que sí y haga sí; música del Sur, clara en su armonía simple y pura; música que pueda silbarse, que es música y no caos, como ese que tiene en el pecho; música del último día de la creación, del día de reposo y alabanza del Señor; música serena... "Dadme música, música, música, ahora que llegué al puerto".

La vivacidad es el amor postrero de Nietzsche, la medida suprema de todo; lo que da vivacidad y salud, es bueno, en el alimento, en el alma, en el aire, en el sol, en el paisaje y en la música. Lo que nobilita y hace olvidar la gravedad y la tiniebla de la existencia y la fealdad de las verdades, es fuente de gracia. Por eso ama de tardío amor este arte que "hace fácil la vida" y es su mejor estimulante, porque la mayor bendición del cielo para un espíritu atormentado es la música pura, libre y leve. Y ya no puede prescindir de la música para disminuir los dolores de sus partos sangrientos. "sin música la vida es sólo fatiga y error". No podría un enfermo febricitante tender los labios secos y quemantes, en delirio sitibundo, de manera más salvaje que Nietzsche en las últimas crisis, hacia esa fuente fresca y clara que es la música. "¿Tuvo alguna vez hombre alguno tanta sed de música?" Y esa es su postrera salvación, que le hace odiar a Wagner, con odio apocalíptico, porque envenenó la música con afrodisíacos y narcóticos. Por eso Nietzsche sufre esos dolores en "el destino de la música", como por una herida abierta. El solitario enorme ha negado a todos los dioses; desea conservar solamente ese néctar y esa ambrosía que refrescan su alma y la rejuvenecen, esa única cosa que es la música: "Arte y nada más que arte... Tenemos el arte, para no morir a fuerza de verdad".

Con la crispación de ahogo, se aferra al arte, única fuerza vital independiente de la fuerza de gravedad; al arte que es la única cosa que alcanza a elevarse a su propio elemento

La música, invocada con tanta emoción, se inclina con bondad y acoge el cuerpo de Nietzsche, cuando está por su-

mergirse. Todos han abandonado a ese ser que delira; hace tiempo que se desbandaron sus amigos; sus pensamientos corren sin cesar en peligrosas excursiones, únicamente la música le acompaña en su última, en su *séptima soledad*. Todo lo que Nietzsche toca, se impregna de música; si habla, su voz suena armoniosamente; solamente la música eleva al que está por caer, y finalmente, cuando Nietzsche cae en el abismo, la música vela su alma apagada.

Overbeck, que entra en la habitación, halla a Nietzsche, cegada ya el alma, buscando despertar en el piano con mano que tiembla, nobles armonías, y mientras se llevan a su casa al pobre loco, éste va cantando melodías emocionantes, durante todo el viaje: va cantando *La canción del gondolero*. La música le sigue hasta las tenebrosas profundidades del alma: preside su vida y su muerte la fuerza diabólica de la música.

LA SÉPTIMA SOLEDAD

*El gran hombre es empujado, oprimido
y torturado hasta su soledad.*

"Soledad, soledad, ¡oh! patria mía".

Este es el triste canto que surge del mundo helado del silencio.

Zarathustra elabora su canto de la tarde, precursor de la última noche; el canto del regreso eterno a la patria. La soledad ha sido la posada normal, constante del viajero, su hogar sin calor, su techo de piedra. Nietzsche ha vivido en miles de ciudades diversas durante su peregrinación espiritual; alguna vez intentó huir de esa soledad, pasando a otro país; pero ha vuelto siempre, herido, acabado, desengañado, como quien regresa a la patria.

La soledad que fue la compañera de Nietzsche en sus mudanzas se ha modificado también a su turno, y cuando él la mira en la cara, se asusta, porque de tanto convivir la soledad ha tomado su parecido. Está dura, cruel y violenta, como él: parece haber aprendido a hacer daño y a agrandarse en el

peligro. El la llama "su querida y vieja soledad", con frase cariñosa; pero hace mucho ya que el nombre es inexacto, porque es ya aislamiento completo: es la séptima y última soledad. Eso ya no es estar solo, sino abandonado por completo. En torno del Nietzsche de los últimos dos años el vacío es terrible y el silencio torturante. Ni los eremitas del desierto han estado así, tan abandonados, porque aquellos fanáticos tienen aún su Dios, que llena con su luz o su obra toda la choza o la caverna. Nietzsche, al contrario, -"el asesino de Dios"- no tiene a nadie a su lado, ni a Dios... Cuanto más se acerca a su YO, tanto más se aleja del mundo. Camina y sigue caminando y cada vez más vasto es el horizonte de su destierro.

Generalmente los libros más solitarios ven aumentar silenciosa y paulatinamente el poder que ejercen sobre los hombres; por asombroso misterio atraen siempre más a un grupo de hombres en la órbita de su esencia; en cambio la obra de Nietzsche ejerce un poder repulsivo; aleja de sí a los amigos, a todos los amigos y se aísla de la actualidad con empeño cada vez más violento. Cada nuevo libro le hace perder una relación; cada nueva obra le cuesta un amigo. Primeramente perdió a los filólogos, luego vio alejarse de él a Wagner y, finalmente, a sus compañeros de juventud. Termina por no hallar editores en Alemania; el trabajo de veinte años, amontonado en un sótano, pesa seis mil cuatrocientos kilogramos; se ve obligado a recurrir a su propio peculio, al dinero que procede de sus escasos ahorros o de los primeros anticipos sobre las primeras obras. Pero nadie compra sus

obras y, cuando Nietzsche las regala, nadie las lee. De la cuarta parte de *Zarathustra*, impreso por su cuenta, sólo tira cuarenta ejemplares: entre setenta millones de alemanes, no halla más que siete a quienes enviar la obra, porque aun estando en el apogeo de su labor, es un ignorado en su tiempo. Nadie le otorga confianza, crédito o gratitud.

Para no perder a su último amigo de la juventud, Overbeck, se siente obligado a excusarse porque escribe: "Mi viejo amigo (hay en esta invocación un gesto de ansiedad; vemos su faz contraída, sus manos extendidas, la figura de uno que ha sido golpeado y teme otros golpes), lee este libro mío de la primera a la última página, y no te turbes ni te sorprendas. Concede a mi obra toda tu benevolencia. Aun si el libro te resultara insoportable, hay detalles que no lo serán". Así, con estas palabras, en 1887, el espíritu más elevado del siglo ofrece a los contemporáneos los libros más elevados también de la época y no halla nada más heroico, que cantar loas a una amistad, porque nada pudo destruirla, "ni aun *Zarathustra*". Porque a tal grado había llegado a hacerse insoportable la creación de Nietzsche, para los que lo circundan. ¡Tan intolerable que se ha vuelto! La distancia que media entre la genialidad y lo mediocre de su tiempo se ha hecho infranqueable; el vacío crece, pues, en torno suyo y el silencio aumenta cada vez más.

La última, la séptima soledad de Nietzsche se convierte por ese silencio en un verdadero infierno; el muro de acero del aislamiento le aplasta el cerebro. "Aparecido *Zarathustra*, grito de invocación y llamada desde lo más profundo del

alma, no he oído una sola palabra de respuesta. ¡Nada, nada! ¡Siempre el mismo silencio de la soledad, mil veces más dolorosa! Esto es mucho más terrible de lo que pueda imaginarse, o de lo que hace sucumbir al más firme", afirma como gimiendo y añade: "Y yo no soy el más fuerte. Creo a veces que estoy herido de muerte".

Lo que él pide y espera, no son aplausos, plácemes, glorificaciones; nada le agradecería más, por su carácter de luchador, que la lucha, la indignación, el desprecio, la burla. "Para el arco tendido hasta romperse, cualquier sentimiento apasionado es placentero y favorable, mientras sea violento"; pero ni una sola contestación ardiente, tibia o fría; ni una sola prueba que le dé la sensación de existir. Sus mismos amigos eluden contestar, y en su correspondencia evitan el tema, que les es penoso, para no expresar un juicio. Y esta herida le muerde cada vez más fuerte; inflama su dignidad y su orgullo "la herida de no recibir respuesta" Y la herida emponzoñó su soledad, llenándole de fiebre".

Largamente incubada, esa fiebre hace añicos los muros de la prisión y brota hirviendo. Auscultando los escritos o las cartas de Nietzsche de sus años últimos, se puede percibir netamente el latido violento y apurado de la sangre, por la monstruosa falta de presión del aire rarificado. El corazón de los escaladores de montañas y el de los aviadores han experimentado ese ritmo de martillo en unos pulmones sometidos a la ruda prueba; también la última correspondencia de Kleist tiene ese pulso, las vibraciones peligrosas y el zumbido de la caldera que está por explotar.

En la apariencia tranquila de Nietzsche nace un rasgo de impaciencia: "Este silencio tan prolongado exaspera mi orgullo": Quiere una respuesta a cualquier precio. Incita y estimula al impresor con cartas y despachos telegráficos, para que edite rápidamente, como si la demora le perjudicara. No espera, como pensó en un principio, que *La Voluntad del poder*, su obra más importante, esté concluida; mordido por la impaciencia, toma algunos fragmentos y los arroja con teas incendiarias en la vida de la época. Ha desaparecido el "silencio de Alción", sus obras se llenan de ayes de dolor reprimido; en ellas hay gritos de ira terriblemente irónica, exprimidos de su alma por el látigo de la prisa; hay gruñidos de mastín, con labios llenos de baba y con dientes blanquísimos. Por su orgullo atormentado, la indiferencia termina provocando a la época y la hace reaccionar contra él en un alarido de rabia salvaje.

Como un reto más violento, comienza a narrar su vida en *Ecce Homo*, realizado con un cinismo tal que resulta histórico. Ningún libro se ha escrito con esta ansiedad, con este deseo tan afiebrado e impaciente por una contestación, como los libelos finales de Nietzsche. Jerjes hizo golpear al mar rebelde e insensible con látigos; Nietzsche, en locura parecida, quiere desafiar la indiferencia en que lo hunden, con los escorpiones de sus libros. En su urgente deseo de respuestas hay la inquietud, el temor espantoso de no poder vivir lo bastante para ver el éxito.

En cada golpe que da, se percibe claramente que le sigue un momento de pausa. Entonces se asoma fuera de sí mis-

mo, como para oír el grito de sus víctimas. No hay gritos. Nadie se conmueve. Ni una sola respuesta sube a su soledad elevada de azul. El silencio es un círculo de hierro en torno de su garganta y no se rompe ni aun con el grito más terrible que escapara de la garganta de un ser humano. Nietzsche lo comprende perfectamente: no hay dios que pueda ya librarle de la soledad suprema y de su tortura.

Entonces una cólera apocalíptica asalta a Nietzsche. Cual Polifemo cegado, arroja de sí trozos de montaña, que silban en el aire, y no se preocupa dónde caigan, y no teniendo a nadie que sufra a su lado, que sienta con él o como él, hace blanco en sí mismo en dios. "¿No hemos de convertirnos en dioses, para ser dignos de la acción?" Ha volcado todos los altares y entonces se construye uno nuevo, el *Ecce Homo*, para celebrar en él su propio sacrificio, para ensalzarse, ya que nadie le ensalza, para jactarse, porque nadie le alaba.

Acumula las grandes piedras del idioma; suenan golpes furiosos de martillo, como no hubo otros en el siglo; entona exaltado su canto fúnebre lleno de éxtasis, el peán de sus actos y de sus victorias. Comienza en tono crepuscular y aúlla en él la tempestad próxima; después desgarran el aire las carcajadas de loco, malignas, siniestras, como la alegría de un desesperado que parte el alma: eso es su *Ecce Homo*.

Cada vez se hace más estridente su canto, más violento; las carcajadas de loco, malignas, siniestras, como la alegría de casi transportado lejos de sí mismo, alza sus manos y mueve ditirámbicamente sus pies. Empieza la danza, la danza en el borde del abismo, en que caerá espantosamente.

LA DANZA EN EL ORDE DEL A ISMO

*Cuando mires mucho tiempo en el abismo,
llegarás a sentir casi que el abismo te mira a ti.*

Los meses del otoño de 1888, los postreros en la vida creadora de Nietzsche, quedan como algo único en la historia de la literatura.

Es casi cierto que en período de tiempo tan breve no haya nunca pensado tanto una mente genial, ni lo haya hecho de manera tan intensa, continua, superlativa y radical; nunca seguramente un cerebro humano fue tan colmado de ideas, imágenes y música, como el de Nietzsche, preparado a ello por el destino. No existe otro ejemplo en la historia de la producción literaria, que pueda ostentar esta abundancia, esta exaltación, este fanático furor de crear; únicamente muy cerca de él en el mismo año. bajo las mismas estrellas, un pintor produce así, con una actividad que linda con la locura. En su jardín de Arlés y en el asilo de alienados, Van Gogh trabaja pintando con esa rapidez, con esa pasión de luz y esa superabundancia creadora. No bien termina uno de sus cuadros in-

candescentes, su mágico pincel corre ya sobre otra tela, sin dudas, sin planes, sin reflexión tampoco. Crea como al dictado, con la lucidez y la clarividencia demoníaca, en una sucesión continua de visiones que no se agotan. Los amigos que le han dejado ante el caballete una hora antes, se sorprenden al hallar terminada una segunda tela, mientras el artista con la mirada de fuego ya comienza la tercera. El demonio le tiene asido por la garganta y no le consiente ni el tiempo de respirar, indiferente si como jinete vertiginoso destroza el cuerpo afiebrado y jadeante que tiene debajo de sí.

Así también crea Nietzsche, sin resuello, sin reposo, con una velocidad sin precedentes. Sus últimas obras están terminadas en diez, quince días, en tres semanas a lo sumo. Gesta-
ción, creación y elaboración se funden en un solo período breve y brillante como un relámpago. No queda tiempo para incubar, para descansar, para investigar; nada de tanteos, de correcciones o rectificaciones: todo es perfecto y definitivo, ardiente y enfriado a un tiempo. Nunca un cerebro ha tenido tensión tan pareja, hasta en las últimas vibraciones verbales; nunca las palabras se han unido a velocidad tan fantástica; la visión es contemporáneamente palabra, la claridad es idea perfecta, y magüer tan enorme plenitud, no queda un solo rastro de la violencia del esfuerzo. La creación ya no es acción o trabajo; es solamente abandono a las potencias superiores. El alma vibrante no necesita más que alzar la vista, que mira tan lejos, que "piensa tan lejos" y -como Hölderlin en su ímpetu postrero de misticismo contemplativo- ve ya enormes

trechos del pasado y del futuro, al alcance de su mano, en su claridad demoníaca.

No tiene más que extender la mano ardiente y veloz para palparlos y, al tocarlos, se llenan de imágenes, de armonías, de vitalidad. Y el torrente de imágenes e ideas no se corta un solo instante en esas jornadas que realmente podríamos decir napoleónicas. El alma de Nietzsche está inundada de fuerza elemental. "Zarathustra me ha asaltado". Con violenta sorpresa, se ve siempre sin armas frente a lo superior, como si en su espíritu hubiese sido destruido algún dique de razón o defensa, por la corriente torrenciosa que se abalanza sobre el impotente, sin voluntad ya. "Puede ser -dice Nietzsche extasiado al hablar de sus últimos libros- que nunca se haya producido nada mediante un desborde tal de energías". Pero nunca se atreve a afirmar que esas energías que bullen en su interior y le destrozan, son energías propias. Por el contrario so siente inebriado. Humildemente, percibe que es sólo "un portavoz de imperativos del más allá" y que se halla en poder de una fuerza superior y demoníaca.

¿Quién podría explicar o describir el milagro de inspiración, los terrores, los estremecimientos del torbellino creador que sopla cinco meses sin cesar, cuando él mismo lo ha ilustrado ya con profunda gratitud, con la luminosa energía de lo que él viviera por sí mismo? Para ello basta copiar solamente esta página, como él mismo la escribiera entre el centelleo de los relámpagos:

"A fines del siglo XIX, ¿hay alguien que tenga una clara idea de lo que los poetas de las grandes edades llamaron ins-

piración? Si no lo hubiera, os lo diré yo: Aun con el mínimo resto de superstición, no sería posible, realmente, negar la creencia de ser únicamente una encarnación, un portavoz, un médium de fuerzas superiores: el concepto de revelación, en el sentido de que imprevistamente, con finura y seguridad inefables, algo claramente audible y visible, algo que estremece y trastorna toda fibra del ser, describe simplemente el hecho. Se oye sin esfuerzo para oír; se toma sin tenerlo que pedir; un pensamiento surge como el rayo, necesario; no hay la menor duda de darle estilo, y forma. Nunca me tocó elegir. Un encantamiento, cuya tensión formidable se resuelve a menudo en torrente de lágrimas y donde el ritmo de la marcha ya se acelera, ya se retrasa; un estado enteramente fuera de sí mismo, con la sensación evidente de experimentar escalofríos hasta la punta de los pies; una dicha profunda en la que lo más doloroso y sombrío no causa efectos de contraste, sino que parece indispensable, como color complementario de esa exuberancia de luz; un instinto de relaciones armónicas que abarcan vastos espacios en que las formas se desenvuelven. La necesidad de un ritmo vasto es como la medida de la fuerza de la inspiración, contrapeso de la tensión, de la presión interiores... Todo ocurre más allá del dominio de la voluntad, en un desborde sentimental de liberación, de absoluto, de energía, de divinidad. Lo más típico es la necesidad de la metáfora, de la imagen; no se percibe lo que es imagen o metáfora: ellas se presentan como la forma de expresión más apropiada, justa y simple. Recordando una frase de Zaratustra, se podría decir realmente que objetos y cosas vienen

solos a ofrecerse como metáforas. ("Todas las cosas se ofrecen dóciles en tu discurso, te acarician, te lisonjean; es que quieren mostrarse sobre tus hombros. Aquí cabalgas tú mismo sobre cada parábola, marchando hacia la verdad. Aquí te surgen todas las palabras del ser y todos los misterios de esas palabras; el alma, todo tu ser, quieren convertirse en verbo, todo el porvenir quiere manifestarse por ti"). Esto es lo que yo sé de la inspiración. Habría que volver atrás miles de años, para hallar a alguien que me pudiera decir: "Eso creo yo también".

En este acento de vértigo que resuena en esta suerte de himno glorificador de sí mismo, los médicos -yo lo se- ven un caso de euforia, el último sentimiento de voluptuosidad del moribundo, como el estigma de la megalomanía, esa exaltación del YO tan característica de las almas enfermizas. Sin embargo pregunto: ¿Cuándo se ha esculpido de esta manera, para la eternidad, con claridad tan cristalina, la ebriedad de crear? Porque ése es el milagro especial e incomparable de las últimas producciones de Nietzsche: un grado máximo de claridad, que acompaña como en los casos de sonambulismo el grado sumo de la embriaguez y ambas son sutiles como serpientes, en la fuerza sin freno de la orgía casi bestial. Generalmente, los demoníacos, aquellos que Dionisos embriaga en el alma, tienen labios pesados y palabra tenebrosa. Como en sueño, sus expresiones son confusas. Todos los que han contemplado el fondo de la sima, adquieren el verbo o el acento órfico, pítico, misterioso de un lenguaje ultraterrenal,

para el cual nuestros sentidos tienen apenas un presentir asustado, en tanto que el espíritu no alcanza a comprender.

Nietzsche, sin embargo, es claro como un brillante, aun en la exaltación, y su palabra sigue incisiva, dura y cortante hasta en la ebriedad. No ha habido por cierto otro que se asomara con tanta osadía y calma al abismo de la locura, como lo hizo Nietzsche. Su estilo no es sombrío y oscuro a fuerza de misterio, como el de Hölderlin y como el de todos los píticos y místicos; a la inversa, nunca fue más claro y verdadero como en estos últimos momentos, iluminado, puede decirse, por el misterio. Ciertamente es también que esa luz es muy peligrosa; posee el brillo enfermizo de un sol de medianoche, que se eleva teñido de rojo sobre los campos de hielo; es una luz septentrional del alma, que en su magnificencia única, hace temblar. No calienta: asusta; no deslumbra: mata. No arrastra a Nietzsche al abismo el ritmo oscuro del sentimiento como a Hölderlin; no lo arrastra un torrente de tristeza: Nietzsche se consume en su misma luz, como insolado por el astro demasiado brillante y luminoso, por una alegría incandescente e insoportable. La caída de Nietzsche es una muerte de luz, la quemazón del alma en su propio fuego.

Hace mucho que arde su alma y brilla su exceso de luz; a veces él mismo se asusta, clarividente, por ese exceso que viene de arriba, y un poco de la salvaje alegría que hay en él: "La intensidad de mis sentimientos me hace estremecer y reír". Mas ya nada puede contener esa corriente de exaltación, ese reflujo de ideas venidas del cielo como halcones y que aletean entre chéllidos en su torno día y noche, constante-

mente, hasta que siente estallar las sienas. Por la noche halla alivio en el cloral, que le brinda un pasajero refugio en el sueño, contra el asalto tumultuoso de las visiones, pero sus nervios están candentes, como hilos de metal. todo él se trueca en electricidad y luminosidad. en luz deslumbrante, llena de fulguraciones y llamaradas.

¿Cabe llamar milagro el hecho de que en este remolino de inspiración tan veloz, en ese torrente de pensamientos vertiginosos, pierda contacto con la tierra firme y, en pos de todos los demonios del alma que le arrastran, olvide quién es y no reconozca ya ni sus propios límites' Hace mucho ya - desde el instante en que percibió que obedecía a algo superior y no a sí mismo- que su mano vacila en escribir su nombre al pie de sus escritos: *Federico Nietzsche*. Es que el nieto del pastor protestante de Naumburg comprende sordamente, que al cabo de tanto tiempo, ya no es él quien vive esa vida asombrosa, sino otro ser sin nombre aún, una fuerza superior, un nuevo mártir de la humanidad. Y así firma sus últimos mensajes con nombres simbólicos: *El monstruo*, *El crucificado*, *El Anticristo*, *Dionisos*. No firma con su nombre, porque comprende que en él obran fuerzas ultramundanas y en su concepto él mismo no es ya un hombre sino una potencia, una misión. "Ya no soy un hombre, soy dinamita", dice. "Soy un pasaje de la historia del mundo que divide en dos toda la historia de la humanidad", grita en el acceso de enajenación, en pleno silencio atroz.

Como Napoleón, que frente a Moscú en llamas, frente al invierno infinito de Rusia, circundado por los restos misera-

bles de su gran ejército, lanza todavía las proclamas amenazadoras y grandiosas -grandiosas hasta el extremo del ridículo-, Nietzsche frente a ese Kremlin en llamas que es su cerebro, con los restos de sus pensamientos compone terribles libelos.

Ordena al emperador alemán que venga a Roma, para ser ejecutado; invita a las potencias europeas a una campaña militar contra Alemania, que quisiera encerrar en una camisa de acero. Nunca furor demoníaco tal se ha explayado tanto en el vacío; nunca una *hybris* más espléndida ha llevado a un alma tan lejos de la tierra: Sus palabras son golpes de martillo contra la construcción del mundo; quiere que se modifique el calendario, para que cuente no ya desde el nacimiento de Cristo, sino desde la aparición del Anticristo; pone su figura por sobre las más altas de todos los tiempos. El delirio mental de Nietzsche supera al de todos los enfermos espirituales: reina en ello, como en todo, la exageración, el exceso.

No hubo en la tierra ser humano que haya sido inundado por tan vasta inspiración creativa, como Nietzsche en ese otoño. "Nunca se escribió de tal modo, nunca se ha sentido así; nadie ha sufrido de esta manera, porque así sufre solamente un dios; un Dionisos"; estas palabras que dice al comienzo de su locura son terriblemente verdaderas. Esa pequeña habitación del cuarto piso y la gruta de Sils María cobijan a un tiempo a un enfermo de nervios y las ideas y las palabras más grandes del siglo; el alma creadora se ha refugiado bajo ese techo ardiente de sol y desarrolla toda su ple-

nitud en un pobre solitario, sin nombre, temeroso y perdido, mucho más de lo que un hombre sabe soportar.

En ese estrecho lugar, ahogado de inmensidad, el pobre espíritu terreno, lleno de zozobra, vacila, duda y se tambalea, entre relámpagos e iluminaciones que le golpean. Como Hölderlin, espiritualmente ciego, siente que a su lado hay un dios de fuego, cuya mirada no puede sostener y cuyo aliento le abrasa. El pobre ser estremecido se levanta para mirarle a la cara y los pensamientos huyen en rápida incoherencia, porque el que siente, crea y sufre lo inefable.

¿No es él mismo un Dios? ¿No es él un nuevo dios del universo, si otro ha muerto? ¿Quién es él? ¿El crucificado? ¿Un dios muerto o un dios vivo, el dios de su juventud, Dionisios o las dos cosas a un tiempo?... Sus pensamientos corren como un río, la corriente hierve a fuerza de luz. Pero ¿eso es luz? ¿No es más bien música?... El pequeño cuarto de Vía Alberto comienza a sonar, las esferas vibran, los cielos se transfiguran. ¡Oh, qué música! Las lágrimas le resbalan por el mentón, ardiendo. ¡Oh, qué ternura, qué dicha! ¡Qué inmensa claridad! En la calle allá abajo todos le sonríen, sí, le sonríen. Se levanta respetuosamente para saludar y la vendedora elige en su canasta las manzanas más hermosas. Todos cortejan y reverencian al *asesino de Dios*, todo es alegría ¿Por que? Él lo sabe: porque ha llegado el Anticristo y todos aúllan: "Hosanna, hosanna". Todo canta, el mundo es música y júbilo. Después, todo enmudece. Algo ha caído. Sí, es él mismo que ha caído frente a su casa.

Alguien le levanta. Está de nuevo en su cuarto. ¿Ha dormido mucho? Todo es oscuridad... Allí está el piano. ¡Música, música!... De repente hay muchos hombres en el cuarto. ¿No está Overbeck?... Sin embargo, está en Basilea... Pero, él mismo, ¿dónde está? ¿Dónde?... No lo sabe, ya no lo sabe. ¿Por qué miran todos tan inquietos, tan extraños?... Un vagón, un coche... Los rieles rechinan, como si quisieran cantar... Sí, están cantando *La canción del gondolero*...

Y él comienza a cantar con los rieles, en medio de la oscuridad sin fin...

Después, ¡cuánto tiempo en un cuarto oscuro, lejos, en un cuarto siempre oscuro, siempre oscuro! No hay sol ya, no hay luz, ni adentro ni afuera. En algún lado, unos hombres hablan. Hay una mujer... ¿Su hermana?... ¡Ah! su hermana está lejos, muy lejos, en el país de las Lamas. Una mujer le lee en voz alta un libro... ¿Un libro?... El también ha escrito libros... Alguien le habla con suavidad, con dulzura, pero él no entiende lo que le dicen. El que ha sentido pasar por el alma semejante huracán, queda sordo para jamás a las palabras del hombre... El que el demonio ha mirado tan hondamente en los ojos, queda siempre ciego, para siempre ciego...

EL MAESTRO DE LA INDEPENDENCIA

Ser grande es marcar rumbos.

"Después de la próxima guerra europea se me comprenderá".

La frase profética, se halla en uno de los últimos escritos de Nietzsche. No se adivina el sentido exacto de las palabras de este genio, ni la fatalidad histórica que contienen, más que en la tensión, en la incertidumbre y el peligro del cambio de siglo. Parece que este gran creador, sensible a los cambios atmosféricos, a un levísimo soplo de viento, cuyo nerviosismo se traduce en genialidad y ésta en palabras, sintiera todo el peso mortal de Europa: el más asombroso huracán espiritual precede al más fantástico huracán de la historia.

La mirada certera de Nietzsche ha visto llegar la crisis, mientras los demás se atontaban en palabras. Él se da cuenta de la causa: la manía nacionalista de las almas y el emponzoñamiento de la sangre, que aísla en Europa a los pueblos como en cuarentena; el nacionalismo del rebaño, sin otra idea que el pensamiento histórico egoísta, mientras las energías

naturales impulsan violentas a la unión futura. El anuncio de la catástrofe surge de sus labios llenos de ira, al ver los esfuerzos para perpetuar en Europa el sistema de los pequeños estados, para sostener una moral que responde sólo a interés o negocios mezquinos: "esa situación absurda no puede subsistir mucho", marca él con dedo de fuego en la pared; "la capa de hielo que nos sostiene, se ha adelgazado mucho: nos llega el aire tibio del deshielo". Es que nadie ha oído como él los crujidos del viejo edificio de Europa; nadie en tal época de optimismo ha sabido gritar al continente, con tanta angustia, la invitación a huir hacia la luz, para hallar refugio en una elevada libertad intelectual. Nadie ha presentido el acercarse de tiempos muertos, ni ha adivinado que en la crisis algo se preparaba a viva fuerza: sólo hoy todos sabemos lo que él ya sabía en ese momento.

Nietzsche meditó mortalmente y vivió también mortalmente esa crisis por anticipado: allí reside su grandeza y su heroicidad. La formidable tensión que atormentaba su alma y que llegó a destrozarle, le vinculaba a un elemento superior: era la fiebre de nuestro mundo antes de que el absceso reventara. Antes de todas las grandes revoluciones, antes de todas las grandes ruinas, siempre aparecen pájaros preanunciando la tempestad, como mensajeros del espíritu. Hay una gran verdad en la oscura superstición popular de que antes de las guerras o de los terremotos, aparece un cometa en el firmamento, un cometa de cola sangrienta y rastro también sangriento. Nietzsche fue uno de esos cometas, relámpago preanunciador, tumulto en la montaña, precursor del ciclón.

Nadie ha adivinado tan exactamente todos los detalles y toda la violencia del derrumbe telúrico que se preparaba para nuestra cultura.

Mas la tragedia eterna de las almas que viven en regiones de luz y meditación, no logra comunicarse con la atmósfera densa, espesa, grave de su época; el presente se queda siempre insensible, incomprensivo, si sobre él aparece *el signo* en el plano superior y mueve las alas proféticas. Ni el genio más grande en su momento ha sido lo suficientemente explícito y claro, para que se le comprendiera, como el Corredor de Maratón, que al finalizar jadeante la carrera sobre la distancia que le separaba de Atenas, no alcanzó a anunciar la derrota persa más que con un grito de exaltación, pereciendo en el acto, víctima de una hemorragia. Nietzsche pudo únicamente anunciar el derrumbe de nuestra cultura. No pudo impedirla. Lanzó el grito terrible y su alma se hizo pedazos.

Creo que fue Burckhardt -el mejor lector de Nietzsche- quien más acertadamente definiera a éste, diciendo que sus libros "aumentaron la independencia en el mundo". Hombre agudo y muy culto, se expresó muy bien: dijo la independencia *en el mundo* y no *del mundo*. Porque la independencia no existe aún más que en el individuo singularmente: no sabe, porque no se deja, multiplicar por la masa, ni crece con los libros o la cultura. "No hay tiempos heroicos, sino hombres heroicos". Es siempre el individuo, el que lleva la independencia en el mundo, pero sólo para él. Todo espíritu libre es un Alejandro. como éste conquista reinos e imperios, pero carece de herederos y siempre un imperio libre cae en las

garras de un Diadoco y de los administradores, los historiográficos, los escolásticos: todos esclavos de la letra. Por eso la enorme independencia de Nietzsche no nos da una doctrina, como quisieran los pedagogos, sino una atmósfera infinitamente clara, limpidísima, carga de la pasión del temperamento demoníaco, que se suelta en ciclones devastadores.

Al tomar contacto con sus libros, se respira aire puro, oxígeno elemental, sin presión, sin nieblas, sin densidad; a través de ese panorama épico se ve lo más alto del cielo y se siente la atmósfera única, hecha para corazones robustos y almas libres. La libertad es el eterno objetivo de Nietzsche. El sentido de su vida es su propio derrumbe, y, como la naturaleza ha menester de las tormentas y de los huracanes, para libertar su exceso de energías, en sacudidas que comprometen su propia estabilidad, así el espíritu necesita a menudo un demoníaco, cuya mayor potencia se rebele contra el pensamiento en común y la moral monótona. Necesita quien destruya y a su vez se destruya.

Pero, estos rebeldes heroicos no son por ello menos creadores de universos, que los silenciosos. Si unos demuestran plenitud vital, los otros nos comprueban su amplitud inaudita, porque sólo gracias a los temperamentos trágicos comprendemos o percibimos, por lo menos, las simas del sentir.

Únicamente a través de estos espíritus inefables, sin medida, conoce la humanidad sus extremas medidas.