

GOETHE Y KLEIST: LO DIONISIACO EN SU ARTE*

LUDWIG SCHAJOWICZ

Lo verdadero es, de este modo, el delirio báquico en el que ningún miembro escapa a la embriaguez, y como cada miembro, al disociarse, se disuelve inmediatamente por ello mismo, este delirio es, al mismo tiempo, la quietud translúcida y simple.

Hegel

Los contactos con el paganismo de Goethe y Kleist son múltiples. Su obra trágica no nos proporciona un saber que pueda ser expresado mediante conceptos, sino una sabiduría iniciática, o sea, el vértigo del instante creador al que va ligada la mirada en lo que no tiene fondo, en lo abismático. Esto es lo dionisiaco, que Nietzsche ha asociado con la exaltación del hombre embriagado. Lo avasallador del impacto dionisiaco se debe a una suerte de transformación espiritual de nosotros mismos, que presenciamos una genuina obra trágica, por ejemplo, la *Pentesilea* de Enrique von Kleist. Tal vez cabe hablar de una presencia oculta de Dionysos mismo en el mundo de la tragedia y, por parte de nosotros, de una repentina entrevisión de su *parusía*, de su "entrar en apariencia". Es como si captáramos de un modo inmediato la tensión entre lo divino y lo humano, entre dioses y hombres, y esto a pesar del hecho de que la significación del espectáculo trágico se remonta a una escisión más profunda aún.

* Texto de una conferencia dictada en octubre de 1982 con motivo del 150º aniversario de la muerte de Johann Wolfgang Goethe.

Recordemos que la tragedia griega se presentó para honrar a Dionysos, con la asistencia de su gran sacerdote, y como parte de una serie de festejos dedicados al dios. Ella constituye, pues, un ritual sagrado y ya nunca podrá desligarse por completo de su raigambre religiosa. Detrás de cada conflicto trágico hay una teomaquia, una lucha entre los dioses nuevos y los dioses antiguos. El motivo de este combate entre las deidades olímpicas y las ctónicas, es que las fuerzas titánicas y terrestres tratan de recuperar su poder de antaño. Los que han sido desplazados levantan ahora su cabeza.¹ Podemos notar aquí la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como Walter F. Otto lo ha descrito, entre los dioses olímpicos y las fuerzas oscuras que dormitan en el interior de cada uno de nosotros y que se desatan en los actos festivos, pero también en la *hybris*, la extralimitación, la ofensa más grave según los griegos. Por esta *hybris* —consciente o inconsciente— tiene que sufrir el héroe un castigo ejemplar. Podemos presenciar la caída y muerte del personaje trágico, pero también nos es dado descubrir una suerte de apoteosis de la existencia humana en el acontecer dionisiaco. Cabe ver, pues, en la tragedia algo más que el misterio de la muerte; ella es también un misterio del nacimiento o, para decirlo de un modo más preciso, del re-nacimiento, de una metamorfosis en el sentido de Goethe.

Dionysos es el dios mediante el cual las fuerzas elementales irrumpen en la vida finita, y esto quiere decir, en la vida ordinaria y rutinaria del hombre que, en ciertos estados de embriaguez, llega a experimentar lo infinito. Sabemos que el vino puede des-atarnos, puede producir en nosotros una sensación de liberación de ciertas tensiones emocionales. Dionysos, como dios del vino, es considerado como dios *lysiós* por antonomasia: el dios que relaja los miembros, el dios que afloja nuestras ligaduras, que nos libera de nuestra timidez. Pero sabemos también que la embriaguez puede estar asociada al delirio: la embriaguez puede sumir al hombre en los abismos de la locura, y por esto Dionysos nos ha sido presentado con frecuencia como dios delirante, acompañado por un

¹ Véase Walter F. Otto: *Die Gestalt und das Sein* (Düsseldorf-Köln, 1955): "Es difícil comprender que el motivo de la religión griega, la lucha entre los dioses antiguos y los nuevos, haya preocupado tan poco a nuestra filología y filosofía. El canto de victoria es la epopeya heroica, la poesía nomérica en el sentido más amplio, con inclusión de Hesiodo. Pero inmediatamente después de la edad de la poesía heroica, estalló la lucha de nuevo. En la tragedia ática del siglo V prosigue la lucha de un modo tan grandioso como estremecedor. Ella es, como se ha dicho, la idea central de la religión griega, más aún, el acontecimiento espiritual sin el cual no habría una cultura griega en absoluto y por el que ésta se ha constituido como tal... Nuestro ser espiritual se asienta sobre este motivo básico de la religión griega: la lucha entre los dioses antiguos y los nuevos". (p. 195).

séquito de desenfrenadas Ménades. Podemos ver en Dionysos la más grandiosa encarnación de la contradicción humana, contradicción que parece existir entre la ilimitada plétora de vida y la sed de destrucción. Al fijarnos en él descubrimos igualmente un nexo entre la locura y el prodigio del acto creador. Lo dionisiaco es el fondo primigenio de la creatividad humana, lo cual nos hace comprender que a veces existe una coincidencia entre la insensatez y la lucidez mental, la locura y la sabiduría. En cuanto a lo dionisiaco, Nietzsche ha escrito en su *Nacimiento de la Tragedia* algunas páginas de gran penetración para explicarnos la necesidad que experimenta el hombre —y no sólo el hombre primitivo— de sumergirse periódicamente en lo Uno primordial, o sea, en el mundo primigenio del cual ha salido. El siente la urgencia entonces de anular el *principium individuationis*, el impulso al que debe su individualidad, para integrarse a la vida elemental y unificadora.²

Lo elemental nos contagia a veces, de modo que llegamos a sentir una transformación irresistible en nuestro interior. ¿Cuál es, entonces, la causa de esta mutación? Esta pregunta está llena de implicaciones. Podría conducir a la tesis siguiente, que es en el fondo la de Goethe: no es el hombre el que hace al dios sino que es la epifanía del dios la que hace surgir la realidad humana. Ese algo misterioso parece transformar los órganos del hombre, según una expresión de Goethe, quien al reformular un pensamiento de Plotino, dice así:

Si el ojo no fuera de esencia solar
¿cómo podríamos percibir la luz?
Si en nosotros no alentara la propia fuerza del dios
¿cómo podría extasiarnos lo divino?³

Es decir, en nosotros existe ya una potencialidad para aprehender y comprender lo numinoso. Estamos acostumbrados a definir al hombre

² Véase *El nacimiento de la tragedia* (Alianza Editorial, Madrid, 1973), p. 43: "Se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la 'apariencia', junto con su belleza".

p. 44: "Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada, celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido: el hombre".

p. 59: "El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores, hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza".

³ Wäre nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnte es nie erblicken;
Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnte uns Göttliches entzücken?

Zahme Xenien III, Goethe Gedichte (Stuttgart, 1959).

Recordemos que la tragedia griega se presentó para honrar a Dionysos, con la asistencia de su gran sacerdote, y como parte de una serie de festejos dedicados al dios. Ella constituye, pues, un ritual sagrado y ya nunca podrá desligarse por completo de su raigambre religiosa. Detrás de cada conflicto trágico hay una teomaquia, una lucha entre los dioses nuevos y los dioses antiguos. El motivo de este combate entre las deidades olímpicas y las ctónicas, es que las fuerzas titánicas y terrestres tratan de recuperar su poder de antaño. Los que han sido desplazados levantan ahora su cabeza.¹ Podemos notar aquí la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como Walter F. Otto lo ha descrito, entre los dioses olímpicos y las fuerzas oscuras que dormitan en el interior de cada uno de nosotros y que se desatan en los actos festivos, pero también en la *hybris*, la extralimitación, la ofensa más grave según los griegos. Por esta *hybris* —consciente o inconsciente— tiene que sufrir el héroe un castigo ejemplar. Podemos presenciar la caída y muerte del personaje trágico, pero también nos es dado descubrir una suerte de apoteosis de la existencia humana en el acontecer dionisiaco. Cabe ver, pues, en la tragedia algo más que el misterio de la muerte; ella es también un misterio del nacimiento o, para decirlo de un modo más preciso, del re-nacimiento, de una metamorfosis en el sentido de Goethe.

Dionysos es el dios mediante el cual las fuerzas elementales irrumpen en la vida finita, y esto quiere decir, en la vida ordinaria y rutinaria del hombre que, en ciertos estados de embriaguez, llega a experimentar lo infinito. Sabemos que el vino puede des-atarnos, puede producir en nosotros una sensación de liberación de ciertas tensiones emocionales. Dionysos, como dios del vino, es considerado como dios *lysios* por antonomasia: el dios que relaja los miembros, el dios que afloja nuestras ligaduras, que nos libera de nuestra timidez. Pero sabemos también que la embriaguez puede estar asociada al delirio: la embriaguez puede sumir al hombre en los abismos de la locura, y por esto Dionysos nos ha sido presentado con frecuencia como dios delirante, acompañado por un

¹ Véase Walter F. Otto: *Die Gestalt und das Sein* (Düsseldorf-Köln, 1955): "Es difícil comprender que el motivo de la religión griega, la lucha entre los dioses antiguos y los nuevos, haya preocupado tan poco a nuestra filología y filosofía. El canto de victoria es la epopeya heroica, la poesía nomérica en el sentido más amplio, con inclusión de Hesíodo. Pero inmediatamente después de la edad de la poesía heroica, estalló la lucha de nuevo. En la tragedia ática del siglo V prosigue la lucha de un modo tan grandioso como estremecedor. Ella es, como se ha dicho, la idea central de la religión griega, más aún, el acontecimiento espiritual sin el cual no habría una cultura griega en absoluto y por el que ésta se ha constituido como tal... Nuestro ser espiritual se asienta sobre este motivo básico de la religión griega: la lucha entre los dioses antiguos y los nuevos". (p. 195).

séquito de desenfrenadas Ménades. Podemos ver en Dionysos la más grandiosa encarnación de la contradicción humana, contradicción que parece existir entre la ilimitada plétora de vida y la sed de destrucción. Al fijarnos en él descubrimos igualmente un nexo entre la locura y el prodigio del acto creador. Lo dionisiaco es el fondo primigenio de la creatividad humana, lo cual nos hace comprender que a veces existe una coincidencia entre la insensatez y la lucidez mental, la locura y la sabiduría. En cuanto a lo dionisiaco, Nietzsche ha escrito en su *Nacimiento de la Tragedia* algunas páginas de gran penetración para explicarnos la necesidad que experimenta el hombre —y no sólo el hombre primitivo— de sumergirse periódicamente en lo Uno primordial, o sea, en el mundo primigenio del cual ha salido. El siente la urgencia entonces de anular el *principium individuationis*, el impulso al que debe su individualidad, para integrarse a la vida elemental y unificadora.²

Lo elemental nos contagia a veces, de modo que llegamos a sentir una transformación irresistible en nuestro interior. ¿Cuál es, entonces, la causa de esta mutación? Esta pregunta está llena de implicaciones. Podría conducir a la tesis siguiente, que es en el fondo la de Goethe: no es el hombre el que hace al dios sino que es la epifanía del dios la que hace surgir la realidad humana. Ese algo misterioso parece transformar los órganos del hombre, según una expresión de Goethe, quien al reformular un pensamiento de Plotino, dice así:

Si el ojo no fuera de esencia solar
¿cómo podríamos percibir la luz?
Si en nosotros no alentara la propia fuerza del dios
¿cómo podría extasiarnos lo divino?³

Es decir, en nosotros existe ya una potencialidad para aprehender y comprender lo numinoso. Estamos acostumbrados a definir al hombre

² Véase *El nacimiento de la tragedia* (Alianza Editorial, Madrid, 1973), p. 43: "Se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la 'apariciencia', junto con su belleza".

p. 44: "Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada, celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido: el hombre".

p. 59: "El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores, hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza".

³ Wäre nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnte es nie erblicken;
Läge nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnte uns Göttliches entzücken?

Zahme Xenien III, Goethe Gedichte (Stuttgart, 1959).

comparándolo con los animales: el hombre es el animal que tiene habla, razón, noción del tiempo, etc., pero para el griego de la época arcaico-clásica el hombre se experimentó a sí mismo como un ser viviente en tensión constante con los dioses. Y esta es una diferencia fundamental.

Goethe sabía muy bien que la tradición judeo-cristiana no es compatible con la tragedia dionisiaca, porque la fe en la salvación excluye lo trágico. Igualmente elimina lo trágico esa necesidad que muchos pensadores han experimentado de conciliar la fe con la razón, lo cual se ha articulado en numerosas teodiceas. Esas teodiceas, como intentos de justificar a Dios en cuanto al mal que reina en el mundo, escamotean el *pathos* dionisiaco. El cristianismo intenta redimirnos de lo trágico y no purificarnos por lo trágico, es decir, no concibe una *catharsis* sin promesa de salvación.⁴ La teodicea como tal y la filosofía inspirada en la teodicea no conocen o no pueden respetar el misterio de lo dionisiaco. La filosofía occidental ha estado bajo el dominio de un pensar que parte de o arriba a una teodicea. El que esta teodicea aparezca a veces disfrazada no cambia en nada el sentido de tal convención. El filósofo apologético evade una de las tareas básicas del pensamiento al no establecer un trato riguroso con el problema de la negatividad radical, a saber, la nada y la muerte.⁵

Creo que hay un nexo entre la teodicea y el motivo de la prueba del hombre por Dios, tal como lo encontramos en el *Libro de Job*; pero en un sentido totalmente diferente aparece este motivo en el *Fausto* de Goethe. En el *Prólogo en el Cielo* presenciamos una apuesta entre el Señor y el Diablo, pero basta fijarse en la antítesis existencial que hay entre Job y Fausto para comprender la diferencia. Job, ni aún en los momentos de mayor sufrimiento llega a dudar de la bondad y la justicia de Dios; en cambio, Fausto, desconfiado, impaciente y totalmente inconforme, mal-

⁴ "Se adivina: el problema es el del sentido del sufrimiento: sea un sentido cristiano o sea un sentido trágico. En el primer caso, debe ser el camino que lleve a una existencia santa. En el caso segundo, el ser es considerado lo bastante sagrado para justificar aún una inmensidad de sufrimiento. El hombre trágico afirma todavía el sufrimiento más amargo: para esto es bastante fuerte, completo y divinizador; el cristiano dice que no aún a la suerte más feliz sobre la tierra: él es débil, pobre, asaz desheredado, para sufrir de la vida en todas sus formas". Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*. (Herausgegeben von Schlechta, Munich, 1956, p. 773).

⁵ Naturalmente, no toda la filosofía está puesta en cuestión. Hay, sin duda, grandes excepciones, de las cuales mencionaré sólo dos: en lo que toca a la muerte, cabe fijarse en Heráclito, quien tuvo la intuición de que Dionysos es el mismo que Hades, el dios de los muertos, que reina en el mundo subterráneo. En cuanto a la Nada, podemos ver en Heidegger un filósofo que se ha liberado del uso imperante de declararla como pseudo-problema. El le atribuye a la Nada un carácter "activo", es decir, nadificante, con lo cual se opone a toda teodicea, puesto que Dios, como absoluto, y la nihilidad, se excluyen mutuamente.

dice la esperanza y la fe. Dios se refiere a él con estas palabras:

Yerra el hombre mientras se afana.⁶

Y este errar y afanarse constituye su esencia. Mientras el hombre no reniega de su identidad —la de un ser rebelde a la autoridad divina en el caso de Fausto— está a salvo. Este Dios de Goethe no quiere ver al hombre sumiso; la obediencia de Fausto es de una naturaleza más profunda es una obediencia al dios que lleva dentro de sí mismo.

Y de Mefistófeles, ¿qué hay que decir? En primer lugar, que es más viejo que Dios mismo. Esto nos hace recordar el supuesto de la tragedia griega, o sea, la titanomaquia. Mefistófeles se le presenta a Fausto con estas palabras:

Soy una parte de aquella parte que al comienzo era el Todo.
Una parte de las Tinieblas, de las cuales surgió la Luz,
la orgullosa Luz, que ahora disputa su rango antiguo,
el Espacio, a su madre, la Noche.⁷

⁶ Es irrt der Mensch solang er strebt.

La palabra que empleo aquí para traducir *streben*, se suele verter al español, las más de las veces, con el término *aspirar*, lo que me parece dar a la obra de antemano una connotación "idealista". En verdad, no hay en español, como en ninguna lengua latina, un equivalente que abarque todas las significaciones del alemán *streben*. En "La trinidad fáustica" (*Diálogos* 7, 1967) dije lo siguiente: "Eric Heller ve precisamente en esta palabra el origen de todos los equívocos en la interpretación de *Fausto*, y si ustedes se toman el trabajo de cotejar con el texto alemán una versión castellana de esta obra, encontrarán que *streben* se ha traducido de varias maneras diferentes, en un esfuerzo por adaptarse a la multivocidad de esta palabra, que puede significar aspiración, pero también un impulso instintivo".

Más abajo cito a Nietzsche, quien en el aforismo 7 de la *Genealogía de la moral* afirma que cada ser humano tiende instintivamente —*strebt*— a alcanzar su plenitud mediante las mejores condiciones que le sea posible obtener, y prosigo entonces con esta consideración: "Cabría preguntarse ahora si el *Fausto* de Goethe no es, precisamente, una exaltación de ese impulso vital del hombre, de ese *streben* que es el misterio de su profanidad; y si la salvación del protagonista, en medio de las pompas de un Cielo barroco, tiene algo que ver con la salvación eterna, de la que habla nuestra tradición religiosa".

⁷ Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht.

Este dualismo entre la Luz y las Tinieblas tiene un fondo teológico que vamos a comprender mejor cuando nos fijemos en el *Paralipomenon* 50 de la obra, que no ha sido incluido en la versión autorizada para la impresión. Se trata aquí de una escena de la *Noche de Walpurgis*, en la que las brujas y los brujos (*Hexenmeister*) rinden su culto a Satanás como un soberano Anti-Dios, del cual Mefistófeles sería sólo un representante. Es obvio que Goethe ha querido oponer esta adoración de las brujas, con sus dichos y actos marcadamente obscenos, a los magníficos versos con los cuales los Angeles celebran al Señor en el *Prólogo en el Cielo*. Pero esta polaridad entre la Luz y las Tinieblas —entre el Bien y el Mal—, que Goethe consideró como "ingredientes de la naturaleza humana", es naturalmente herética desde el punto de vista de la ortodoxia cristiana, por cuanto remite a las ideas maniqueas y gnósticas, según las cuales hay dos principios primigenios de *igual poder* que rigen el mundo, y cuya mezcla se da en el hombre: la Luz y las Tinieblas. Sólo cuando el hombre, mediante su

Se trata, pues, de la eterna lucha entre el Día y la Noche, en la cual esta última reclama sus derechos de prioridad frente a la Luz que en ella ha irrumpido para hacer posible el surgimiento del mundo. Lo que, traducido al lenguaje filosófico, heredero de la sabiduría mítica, quiere decir: la Nada era antes que el Ser.⁸

El Fausto de Goethe no es sólo la manifestación de una vitalidad exuberante sino el signo de la máxima prodigalidad: él tiene todos los rasgos del ser creador, lo que significa aquí: del ser dionisiaco.

Descubrimos en la experiencia de Fausto una oscilación constante entre la plenitud y la desesperación; a la euforia sigue el desencanto, del mismo modo que sigue a la embriaguez del martes de carnaval la tristeza del miércoles de ceniza. Pero la verdad dionisiaca es un rayo que ilumina súbitamente el pensamiento, ya que el contacto con lo divino es aquella experiencia que fundamenta lo humano. Lo que nosotros podemos sentir en algunos instantes muy raros, es una iluminación, tal vez no constante pero sí mucho más frecuente en el hombre creador, en el hombre que capta al mismo tiempo el nexo entre la voluptuosidad y la muerte, entre el Ser y la Nada.

Fausto, siendo como es, e inclusive renegando de este Dios que conoce nuestra tradición, preserva su identidad y, por lo tanto, *complace* a Dios. Parece paradójico y, sin embargo, el contenido de la obra prueba que esta ha sido la intención de Goethe.⁹

Fausto decide dedicarse a la magia, que parece ofrecerle la posibilidad

ascetismo, se libera del Mal —sin ayuda trascendente—, puede recuperar su originario estado de pureza —cátaros-puros—. Se ve que la concepción cristiana de la omnipotencia divina no puede aquí operar, ya que precisamente la confrontación del Dios con el Anti-Dios estructura el radical dualismo de esta secta religiosa, por la cual todavía un Goethe sentía una secreta simpatía. Pero en consideración a la gazmoñería de sus contemporáneos, cuyos oídos no estaban "preparados" para escuchar las obscenidades de las brujas, y que tal vez se escandalizarían ante la mencionada herejía, tuvo Goethe que suprimir los pasajes del culto a Satanás.

Muy interesante es el nuevo material recogido por Albrecht Schöne en su libro *Gotteszeichen Liebeszauber Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte*, Munich, 1982, donde encontramos el siguiente pasaje (p. 203): "Es, sin duda, indiscutible que el originario plan de la *Noche de Walpurgis*, superaba en mucho a la redacción autorizada, en cuanto a fuerza expresiva, audacia de pensamientos y energía dramática".

⁸ Naturalmente, esta frase en su sentido formal no es aplicable a Heidegger, ya que en ella aparece el término "era", que nos remite a "es" y, por lo tanto, sólo a la pregunta que interroga por el Ser. En cambio, para Schopenhauer tiene sentido preguntar por la Nada, que precede a todo ente y, desde luego, al Ser mismo, como lo testimonian sus palabras siguientes: "Si concibiéramos un demonio creador, entonces sería justificado llamarlo a grandes voces, señalando hacia su creación (y decirle): '¿Cómo osaste quebrantar la sagrada quietud de la Nada, para suscitar este sinfín de dolor y desolación?' " *Schopenhauers Handschriftlicher Nachlass*, (traducido al español con el título de *Eudemonología*, Ed. Ibéricas, Madrid, 1961, p. 328).

⁹ Podemos preguntarnos ahora si es lícita la afirmación de que Goethe ha sido, al fin y al cabo, un teísta, a pesar de su insistencia en declararse un "decidido no-cristiano". Aquí podemos citar una carta

de conquistar el mundo. Ella responde, por lo tanto, a su voluntad de poder. Sin embargo, es posible ver en la magia otra cosa y emplear el mismo término para designar una disposición distinta del hombre: podemos decir que la magia transforma el mundo que nos rodea y llega también a producir nuestra propia transformación. Esta magia a la que me refiero es la del acto creador. Es como si todo lo que el hombre creativo tocara se convirtiera en oro, lo cual nos remite al mito del rey Midas, cuyo fabuloso reino dorado no parece tener límites. Midas encarna al hombre dionisiaco, al hombre creador, que logra transfigurar el mundo a su alrededor en su estado de exaltación perpetua.¹⁰

Sabemos que Midas, rey de Frigia, poseedor de inmensas riquezas, ya que trocaba en oro cuanto tocaba, quiso capturar al compañero de Dionysos, al sabio Sileno. Cuando al fin lo logra, el rey le pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Nietzsche cuenta: "Rígido e inmóvil calla el demonio, hasta que, presionado por el rey, prorrumpe en estas palabras en medio de una risa estridente: '¡Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor! ¿Por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo mejor para tí es lo imposible: no haber nacido, no ser, ser la Nada. Pero después de esto, lo que mejor puedes desear es morir pronto' ".¹¹ Un pasaje similar se encuentra en un canto coral de *Edipo en*

dirigida al creyente Jacobi, que contiene su profesión de fe: "Yo no puedo, dadas las varias direcciones de mi ser, satisfacerme con una manera de pensar; como poeta y artista soy politeísta; en cambio, soy panteísta como explorador de la naturaleza, y una cosa tan decididamente como la otra. Si he menester de un Dios para mi personalidad como hombre moral, también he provisto para esto". Goethe, *Briefe*, Zürich, 1949. Carta fechada en enero de 1813.

Goethe enfoca, pues, el misterio de la relación entre el hombre y lo divino bajo tres aspectos distintos, pero ¿no deja de ser el último de ellos más bien un signo del Goethe "convencional", como hombre de moralidad intachable, que simplemente respeta la fe —de los otros? ¿Acaso no lo indican también estas palabras, que se encuentran en los *Zahme Xenien IX*?:

Quien posee ciencia y arte
tiene también religión;
quien no posee esas dos,
que tenga religión.

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion,
Wer jene beiden nicht besitzt
Der habe Religion.

¹⁰ "¿Por qué es la apariencia que le rodea, que parte de él, tan fuerte, tan esplendorosa? Porque nos encontramos aquí en medio del ámbito dionisiaco, donde todo se transforma, donde metamorfosis sigue a metamorfosis. Todo lo que el rey toca se transforma en oro puro: los minerales, la arena, las flores, el alimento y la bebida, los arroyos y las fuentes... El rey mismo brilla y resplandece de este fulgor... En el *thiasos* dionisiaco, en el tropel festivo de las Bacantes, se presentó él como bailarín, como ebrio en el séquito del dios que es su amigo y protector. Toda la riqueza de Midas es la riqueza de Dionysos". Friedrich Georg Jünger, *Griechische Mythen*, (Frankfurt, 1947, p. 320).

¹¹ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 52.

Ahora bien, por una parte, el oro de Midas, que es lo indestructible, lo divino, y por otra, la Nada de Sileno, ambos juntos constituyen lo dionisiaco. La Nada no es para el poeta trágico un concepto sino una experiencia, pues esta Nada que nos hace sentir la extrema angustia en que, según Heidegger, todos los entes se nos escapan, es, en sentido metafísico, la patencia del Ser mismo.¹³ La Nada como estado de ánimo no la experimentamos con demasiada frecuencia porque solemos reprimir la angustia radical cuando se aproxima. Lo divino y la Nada tienen algo en común: su ser originario. En Midas y Sileno juntos se hace patente todo el ámbito de la deidad que denominamos Dionysos. Este dios es el más cercano al hombre que, en su éxtasis, ha logrado resucitar su origen olvidado, haciéndonos reconocer a la vez la profunda sabiduría de Sileno.¹⁴ Con Dionysos se inicia el fin de la individuación, lo que implica la abolición de todas las fronteras que se han erigido entre el yo y el tú, entre el nosotros y el vosotros. La voluptuosidad y la muerte forman también una unidad; la vida que quiere más vida, una vida infinita, o un paroxismo de placer en la agonía: esto es lo dionisiaco. La superabundancia, el derroche continuo, los gritos de júbilo, el torbellino de las pasiones, desconocen los límites impuestos a la existencia humana. Hay unos versos de Hölderlin que aluden a este estado de felicidad inagotable:

Difícil es soportar la desgracia,
pero más difícil aún, la dicha.¹⁵

Con esto el poeta expresa el temor de caer en la *hybris*, en la

¹² "...No haber nacido, esto es lo supremo; pero una vez nacido tú debes volver al origen de donde has venido lo más pronto posible; esto es entonces lo más deseable".

¹³ "La nada no nos proporciona el contra-concepto del ente sino que pertenece originariamente a la esencia del ser mismo. En el ser del ente acontece el nadificar la nada". Heidegger, *¿Qué es la metafísica?*, pp. 41-42. (Cruz del Sur, Stgo. de Chile-Madrid, 1963. Traducción de Zubiri). En esta versión se ha cambiado sólo la palabra anonadar por nadificar.

¹⁴ "Al bufón shakespeariano le corresponde la tarea de poner en cuestión lo establecido, a fin de que lo "natural" —reprimido por el orden social— no sea olvidado del todo, aunque sólo pueda manifestarse tras la máscara de la locura. El *fool* es, pues, un retorno al hombre dionisiaco, por mucho que haya convertido una periódica recreación (de sí mismo y del mundo) en un oficio. Conviene fijarse no sólo en la euforia sino también en la melancolía de algunos bufones de Shakespeare, por ejemplo, el de *El rey Lear* o el de *La duodécima noche*, que invoca a la muerte en una de sus más hermosas canciones. En la "locura" reveladora de la verdad, parece coincidir la conciencia de la caducidad de nuestra vida con la intuición de la eternidad, su fundamento espiritual". Ludwig Schajowicz, *Mito y Existencia*, Ed. La Torre, Puerto Rico, 1962, cap. XV, pp. 376-377.

¹⁵ Denn schwer ist zu tragen

Das Unglück, aber schwerer das Glück.

Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Zweiter Band, Stuttgart, 1951, s. 204-205. (*Der Rhein*).

extralimitación, lo que puede acarrear la caída, que fue para los griegos la caída en el Tártaro. Esta ha sido la suerte del rey Tántalo que, a pesar de ser hijo de Zeus, fue condenado a sufrir eterna hambre y sed, porque cuando quería agarrar una fruta o beber el agua que corría a sus pies, estos objetos de su deseo se retiraban y sus manos asían la nada. Después de haber sido el más feliz de los hombres, Tántalo que, como Midas, gozaba de innumerables tesoros y del favor de los dioses que lo invitaban a sus banquetes, no supo soportar su dicha. Para poner a prueba a los Inmortales, comete una *hybris* horrorosa, despedaza a su propio hijo y lo sirve a los dioses como manjar, pues quiere saber si ellos son en verdad omniscientes o pueden ser engañados como los hombres. Su condena en el reino subterráneo es el castigo espantoso que los dioses le infligen. Y no sólo a él: la maldición divina se extiende sobre toda su descendencia, Atreo, Tiestes, Agamenón y Orestes, se encuentran entre los execrados de los dioses. La *Ifigenia en Táuride* de Goethe nos muestra las lejanas consecuencias de este acto sanguinario de Tántalo. Orestes es perseguido por las Erinias por haber matado, obedeciendo a Apolo, a su madre Clitemnestra, que a su vez ha dado muerte a Agamenón al volver victorioso de la campaña de Troya. Ifigenia implora a los dioses alejar de la cabeza de su hermano la maldición divina, que antaño cayó sobre Tántalo. Ella reconoce la insuperable diferencia entre dioses y hombres, los cuales nunca deberían ser elevados a la presencia de los divinos, ni gozar de su hospitalidad, como aconteció con su antepasado, quien no tuvo el temor debido a los Inmortales. Así lo expresa ella en la famosa *Canción de las Parcas*:

Que tema a los dioses el género humano; ellos tienen el poder y lo utilizan a su antojo. Debe temerlos más aún aquél a quien ellos elevan. En peñas escarpadas están listas las sillas en torno a la mesa dorada; si surge la discordia, cae entonces el huésped irrevocablemente en el reino de la noche y, sin ser juzgado, yace él atado allí, en las tinieblas. Pues los dioses cuidan de su propio bienestar, sentados a su mesa dorada; ellos proceden de monte en monte, y desde las profundidades los sahuman las asfixiadas fauces de los titanes y de las otras víctimas, con un ligero humo. De enteras estirpes ellos apartan su ojo sagrado, pues odian en el nieto los rasgos, antaño queridos y ahora aborrecidos, del antepasado.

Así cantaron los antiguos y Tántalo escucha en su caverna. Piensa en sus hijos y nietos, y agita la cabeza.¹⁶

¹⁶ "Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht, sie haben Macht und brauchen sie, wie's ihnen gefällt. Der fürchte sie mehr, den sie erheben! Auf schroffen Klippen stehn ihre Stühle um den goldnen Tisch. Erhebt sich ein Zwist, so stürzt der Gast unwiederbringlich ins Reich der Nacht, und ohne Gericht liegt er gebunden in der Finsternis. Sie aber lassen sich's ewig wohl sein am goldnen Tisch. Von Berg zu Bergen schreiten sie weg, und aus der Tiefe dampft ihnen des Riesen erstickter

Sin embargo, la Ifigenia de Goethe, sacerdotisa de la diosa Artemisa en Táuride, no es una figura dionisiaca sino apolínea, que con su inmenso caudal de amor logra curar a su hermano Orestes de la locura, durante la cual él se ve perseguido por las Erinias, esas vetustas diosas de la venganza, que le torturan por haber matado a su madre. Pero en esta *Canción de las Parcas* de Ifigenia, que sin duda ha inspirado la *Canción del Destino* de Hölderlin, Goethe mismo parece alejarse un tanto de su veneración por los dioses olímpicos, y tal parece como si el germen de la rebelión de sus años juveniles se hubiera posesionado otra vez de él.¹⁷

La lamentación de Ifigenia penetra finalmente en el oído de Apolo y de Artemisa, de modo que ella puede al final, con su hermano y el amigo de éste, Pílates, abandonar a Táuride, sin hacerse culpable del proyectado secuestro de la estatua de la diosa y, por lo tanto, de engañar a su protector, el rey Thoas.

Orestes es, naturalmente, la figura en la que se concentra lo dionisiaco en la obra. El oráculo de Delfos ya le había anunciado que si lograba traer a Grecia a la hermana sería libre de la persecución de las Furias. Pero ni Orestes ni Pílates entendieron el sentido oculto de este vaticinio y pensaron que debían robar la imagen de Artemisa, hermana de Apolo, del sagrario de Táuride. No sabían que Ifigenia, la propia hermana de Orestes, se encontraba allí, y que el oráculo se refería precisamente a ella. Cuando al fin se aclara la equivocación, el rey Thoas consiente que ellos abandonen la isla. Mas antes de suceder esto, presenciemos las escenas de locura de Orestes, que son particularmente impresionantes, sobre todo aquella en la que se cree ya muerto y en el mundo subterráneo, donde los espíritus de sus padres, ya reconciliados, y de los demás antepasados, acuden a saludarlo. Sólo falta uno: precisamente Tántalo, que tiene que expiar en el Tártaro su horrible crimen, sin ser visto por ninguno de sus

Mund, gleich andern Opfern ein leichter Rauch. Von ganzen Geschlechtern wenden sie weg ihr segnend Aug und hassen im Enkel die ehemals geliebten und nun verworfnen Züge des Ahnherrn. So sangen die Alten, und Tantal horcht in seiner Höhle, denkt seine Kinder und seine Enkel und schüttelt das Haupt". (*Prosafassung*).

Goethe, *Weimarer Dramen*. Herausgegeben von Ernst Beutler, (Zürich, Artemis Verlag, 1954, p. 137).

¹⁷ Con mucha razón escribe Walter F. Otto en su ensayo *Die Griechische Göttermythos bei Goethe und Hölderlin*, lo siguiente: "Ningún poeta del mundo ha expresado con tan inmenso desafío la protesta del hombre contra el sometimiento a la deidad, como el joven Goethe en su *Prometeo*, y él sabía muy bien cuando escribió *Verdad y Poesía* lo que entonces lo había estremecido". Y más abajo siguen las propias palabras de Goethe, que pueden caracterizar su juventud: "Pero también los más audaces de aquella estirpe, Tántalo, Ixión, Sísifo, eran mis santos..." (Incluido en *Die Gestalt und das Sein*, op. cit., p. 129).

descendientes. Después de este último delirio, cuando la bienhechora influencia de su hermana se ha hecho patente, puede Orestes al fin exclamar:

Oigo el coro de las Erinias que huyen y cierran de golpe las puertas del Tártaro tras sí, tronando a lo lejos.¹⁸

La tragedia tiene, pues, un desenlace conciliatorio, que también la obra del mismo título de Eurípides posee, aunque ahí con la intervención visible de Palas Atenea, que aparece como *deus ex machina* para permitir que la pieza tenga un final feliz. Goethe sabía que en una verdadera tragedia tal desenlace, como él y Eurípides lo utilizan, no sería posible, ya que lo trágico, en su sentido estricto, no admite solución. Por esto decía de sí mismo que era demasiado conciliante para poder escribir una genuina tragedia.¹⁹ Quizás esta era la razón por la que pensaba que la *Pentesilea* de Kleist era una obra morbosa, en la cual se mostraban las exaltaciones de una mente perturbada. Así que esta pieza que Kleist, con gran reverencia, le envía a Goethe, encuentra su más enérgica repulsa. Y es una lástima que el más grande poeta alemán haya mostrado tan poca comprensión por esta obra maestra.²⁰ Tal vez Goethe quería reprimir un brote de su propia exaltación dionisiaca, que había caracterizado sus años de juventud.

La verdad ha de ser, para el Goethe maduro, una llama que purifica, no un rayo que aniquila. Pero con el *Torcuato Tasso* logró, quizás mejor que en sus otras obras, plasmar un conflicto insoluble. En esta tragedia se nos presenta la lucha —el *agón*— del artista contra la sociedad. Natural-

¹⁸ "...ich höre der Erinien fliegend Chor die Tore des Tartarus hinter sich fernab donnernd zuschlagen". Op. cit., p. 130.

¹⁹ "En lo que toca a la tragedia, este es un punto delicado. Yo no he nacido para ser un poeta trágico, ya que mi naturaleza es conciliante; por esto no puede interesarme el asunto puramente trágico que, en su esencia, tiene que ser irreconciliable, y en este por lo demás extremadamente insípido mundo, parece lo irreconciliable totalmente absurdo".

Carta del 31 de octubre de 1831, dirigida a Karl Friedrich Zelter. Goethe, *Briefe*, Artemis Verlag, Zürich, 1951, p. 1015.

"Sin un vivo interés patológico —le dice Goethe treinta años antes a Schiller— nunca he logrado trabajar sobre cualquier situación trágica y, por lo tanto, he preferido evitarla en vez de buscarla... Es verdad que no me conozco a mí mismo lo bastante como para saber si yo pudiera escribir una verdadera tragedia, pero me asusto ante tal empresa y estoy casi convencido de que me podría destruir en la mera tentativa".

Carta a Schiller del 9 de diciembre de 1797. Op. Cit., p. 464.

²⁰ "Permítaseme decir —pues cuando no se debería ser sincero mejor sería callarse— que me ha entristecido y afligido siempre ver hombres jóvenes de espíritu y talento que esperan por un teatro que debería venir un día. Un judío que espera al Mesías, un cristiano que espera la Nueva Jerusalem y un portugués que espera a don Sebastián, no me cuasan una mayor desazón... Es verdad que semejantes cosas se pueden decir con giros más amistosos y más agradables".

mente, es el artista el que pierde la batalla. En el caso de Tasso podemos encontrar una constelación básica que se ha comparado a la del *Edipo Rey* de Sófocles.²¹ Torcuato Tasso, que al comienzo de la obra aparece coronado como poeta de la corte del Duque de Ferrara, rodeado de admiración y de halagos, puede sentirse a sí mismo como un ser excepcional; en efecto, su euforia no conoce límites. Sin embargo, no tardará su temperamento fogoso en chocar con las convenciones que le rodean. La actitud distante y reservada de un hombre de Estado, Antonio Montecatino, que no le rinde la pleitesía a la que está acostumbrado, le parece una injuria imperdonable. Se cruzan frases hirientes y Tasso acaba retándolo a duelo y batiéndose con él en el mismo palacio, violando así la etiqueta de la corte, hasta que aparece el Duque y le ordena permanecer recluido en su cuarto por unos días. Pero ahora comienza a desatarse toda la efervescencia que esconde el pecho del poeta: ve enemigos por todas partes y se apoderan de él ideas de persecución. Finalmente, pierde todo control de sí mismo y, en un arranque de pasión amorosa, se arroja a los brazos de la Princesa Leonora. Esta otra falta parece ya inexcusable a los ojos de todos. A Tasso no le queda más remedio que abandonar la corte, sin que le restituyan el manuscrito del poema épico que le había entregado a su protector. Como Edipo, todo lo ha tenido y todo lo ha perdido. Se encontrará, al final, proscrito por sí mismo y desterrado a causa de su *hybris*. Hasta su adversario, Antonio, en un último intento de abrirle los ojos, le exhorta a conocerse a sí mismo, pero Tasso ya sólo puede expresar la inmensa amargura de un hombre que ve hundirse toda su vida:

Así el navegante finalmente se agarra
al mismo peñasco que le ha hecho naufragar.²²

Por ser insoluble el conflicto, esta aparente reconciliación entre Antonio y Tasso —entre la fría racionalidad del hombre de Estado y la exaltada fantasía del poeta— sólo tiene carácter transitorio: la ruina de Tasso, su perdición, es inevitable.²³

El riesgo que en el mismo Goethe había de convertirse en un émulo de

Carta a Kleist. 1º de febrero de 1808. Op. cit., pp. 536-537.

²¹ Karl Reinhardt, *Vermächtnis der Antike*. (Gottingen, 1960, pp. 354-360).

²² So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

²³ "El mundo pierde con Tasso algo insustituible, algo único. Pierde el poeta... Con Tasso en cierto modo se extingue una luz, que legitima el mundo social ante un Foro más alto. Así podremos al fin no hablar ya de justicia o de injusticia sino que nos vemos metidos en la insoluble contradicción de lo trágico". Benno von Wiese, *Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg, 1952, p. 102.

Tasso quedó conjurado por medio de la objetivación literaria de este furor, de esta "enfermedad del alma", que luego habría de atribuir a Kleist, su joven antagonista, a quien nunca pudo perdonar su abandono, su entrega a lo dionisiaco, que él caracterizó como "confusión de sentimientos". Para Goethe reside la esencia del hombre no perturbado en su capacidad de resistir a la enfermedad, a la locura, en tanto que Kleist cree en la inexorabilidad de su destino, así como también en el profundo nexo que existe entre la vitalidad exuberante del ser humano y su receptividad para lo trágico.

Me parece que las categorías corrientes de clasicismo y romanticismo no son aplicables a Kleist, cuyo modernismo consiste en una radicalización de aquellas interrogaciones en las que se hace patente la experiencia de la Nada.²⁴ En cuanto a Kleist como persona, este es un capítulo aparte. Se trata, sin duda, de un caso que roza los límites de la demencia. Sabemos que había en él impulsos homicidas —proyectó asesinar a Napoleón Bonaparte—, estos impulsos se manifestaron también en el último acto de su vida, dando muerte a su exaltada amiga, Enriqueta Vogel —con el consentimiento de ésta— y suicidándose después. Unos días antes le escribió a Marie von Kleist (que varias veces había rehusado morir con él) lo siguiente:

Un vértigo de una nunca sentida bienaventuranza se ha apoderado de mí.²⁵

Pero en otra nota, dirigida el mismo día de su muerte a su mediohermana Ulrike, reconoce:

La verdad es que para mí no hay ayuda posible en esta tierra.²⁶

Tenemos que admitir que casi todos los personajes principales de Kleist son psicópatas; se advierte en ellos toda clase de perturbaciones mentales, alucinaciones, sonambulismo —como en el Príncipe de Homburgo—, delirios de persecución, en breve, una sed de destrucción, latente o manifiesta, y repentinas interrupciones de su vida consciente; pero al fijarnos aquí en estos rasgos patológicos de sus personajes no llegamos a captar lo esencial que hay en ellos.

Desde Shakespeare no ha habido un poeta dramático capaz de descu-

²⁴ Un buen ejemplo de ésta es la angustia mortal que experimenta ese otro personaje de Kleist, el Príncipe de Homburgo, que ve abierta la tumba que habrá de recibir su propio cadáver.

²⁵ Carta de Heinrich von Kleist, escrita el 12 de noviembre de 1811.

²⁶ Carta de Heinrich von Kleist —*Am Morgen meines Todes*—, escrita la mañana de su muerte, el 21 de noviembre de 1811.

brir con tanta lucidez el fondo abismático del alma humana. Los clásicos como Goethe y Schiller reconocen lo trágico de la existencia, sin embargo, ellos no tratan de sacar las últimas consecuencias de este saber que lo cuestiona todo. Los románticos alemanes, por otra parte, han querido interpretar la tragedia griega en perspectiva netamente cristiana. Lo ilustra bien el ensayo de Adam Müller titulado *Sobre el carácter religioso del teatro griego*.²⁷ El nuevo ídolo de los románticos llega a ser Calderón de la Barca. Su obra representa, según Schlegel, un "himno a la creación". También en Goethe ha influido el gran dramaturgo español;²⁸ precisamente al contestar a Kleist su carta, que acompañaba el envío de *Penthesilea*, Goethe se refirió a Calderón, de cuyas obras dice que él se atreve a representarlas en un tablado erigido sobre toneles en un mercado público, con la seguridad de que llegarían al pueblo.²⁹ Kleist, por el contrario, no deja de ser, según el criterio de Goethe, el poeta que escribe para un "teatro invisible".

Se ha asociado a Kleist frecuentemente con el movimiento romántico; sin embargo, el romanticismo alemán huye de la tragedia; su concepción de la experiencia trágica está vista a través del cristianismo; implica, pues, la desaparición de las dudas del autor en cuanto al sentido de la vida.³⁰ El poeta romántico, que escribe alegorías o cuentos de hadas dramatizados, trata de recuperar la fe que había alentado a Calderón al concebir sus maravillosos autos sacramentales.³¹ Pero precisamente todo este con-

²⁷ Adam Müller, en su significativo ensayo, *Sobre el carácter religioso del teatro griego*, dice que "el ocaso de la tragedia de Sófocles ha sido mitigado, sin duda, por el arte, pero... no vencido por el arte. Ante la muerte fracasa toda la antigüedad. Este fracaso y —esto es lo importante— la conciencia pesadora de su fallar, la incapacidad de resolver el enigma de la muerte, oscurece no sólo la frente del hombre sino también la de Dios. La antigüedad no conoce aún las esperanzas de la religión cristiana, no se ha abierto camino a ellas." (Citado por Walter Rehm, *Götterstille und Göttertrauer*. Bern, 1951, p. 151).

²⁸ "Goethe mundaniza pero sin duda el esbozo de su drama lleva visiblemente la huella de Calderón, a cuyo pensar dramático le remitían las comedias, pero no los autos. Así fluyó hacia él una tradición que en aquel entonces no fue denominada claramente: el arte dramático del barroco". Max Kommerell, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt, 1944, p. 30.

²⁹ Véase la carta a Kleist ya citada.

³⁰ "Los románticos buscan lo maravilloso como una devoción; Kleist busca lo extraño como una enfermedad de la naturaleza. Un Novalis quiere creer y remontarse en esta fe; un Eichendorf o un Tieck quieren resolver la dureza y el contrasentido de la vida en música, pero Kleist sólo persigue ansiosamente el secreto que se oculta tras de las cosas y quiere andar a tientas hasta lo más extremo, para poder dirigir su mirada, fríamente pasional, su mirada que siempre escruta, sondea e investiga, hasta los últimos rincones de lo maravilloso". Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*. Stgo. de Chile, Ed. Nuevo Mundo, 1939, p. 159.

³¹ "Todo lo humano está y se mueve en un cosmos divino, como no lo conoce ni siquiera la *Ifigenia* de Goethe. De todos los innovadores tiene, con excepción de Hölderlin, sólo el español Calderón, la capacidad de desarrollar el acontecer trágico en el espacio divino". Walter F. Otto, op. cit., p. 276.

junto de actitudes que caracteriza a la poesía romántica que se inspira en la Edad Media y en el Barroco Español, equivale, en última instancia, a una disolución de lo trágico.³²

La postura de Kleist es muy distinta. En su obra notamos una extraña dualidad: por una parte, logra plasmar al hombre en su abandono y su desesperación, por otra parte, trata de vislumbrar la inocencia humana. Kleist no sólo busca lo trágico sino que también se puede hablar de una intuición de lo idílico. ¿Qué representa lo idílico para este poeta? Básicamente, la superación de la conciencia racional, como lo vemos en su drama feérico *Das Kästchen von Heilbronn*, pero sobre todo la superación del conocimiento del bien y del mal. Es decir, Kleist quiere recuperar la inocencia de una existencia paradisíaca. El ser humano es, para él, un des-graciado, un ser desprovisto de gracia, de gracia en un doble sentido: como encanto natural y como dádiva de los dioses. Esta idea ha sido expuesta por él en su célebre ensayo titulado *Sobre el Teatro de Marionetas*, considerado por Hugo von Hofmannsthal como la más bella pieza filosófica que se ha escrito después de los mitos de Platón. En el ensayo, en forma de diálogo, uno de los interlocutores asegura la absoluta superioridad de los movimientos de un muñeco si se le compara con los de un bailarín. Pues el bailarín está consciente de lo que hace y por eso no puede evitar cierta afectación en sus gestos y en sus actitudes. Casi al final del ensayo se encuentran las siguientes palabras: "En la medida en que la reflexión se hace más oscura y más débil en el mundo orgánico, la gracia emerge en él cada vez más radiante y soberana". Y en otro pasaje sobre esta idea de la gracia, leemos: "Ella aparece del modo más puro en aquella constitución que no tiene ninguna conciencia o que tiene una conciencia infinita, es decir, en la marioneta o en el dios".³³ Lamento que no me quede aquí tiempo para aclarar el trasfondo metafísico de este diálogo extraordinario, del que me he ocupado en otra parte.

He mencionado que la tendencia básica de Kleist es la búsqueda de lo trágico, conducente a la divinización humana. Sin embargo, este poeta se da cuenta de que lo divino es también lo caótico, lo terrible, lo destructor. El que aspira a lo divino suele ser un hombre sin medida, o sea, un *hybristés*, en perspectiva griega. Se puede considerarlo también como un

³² "El romanticismo vislumbraba de nuevo lo alegórico. Pero quedó en esta vislumbre en cuanto se apoyó en Shakespeare. Pues en Shakespeare tiene la primacía lo elemental, en Calderón lo alegórico". Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspieles*, Suhrkamp Verlag, 1978, p. 204.

³³ Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de marionetas*. Traducción al español de Carla Cordua, *Diálogos* 16 (1969).

hombre escindido en dos, lo cual explica hasta cierto punto la índole esquizofrénica de algunos de sus personajes. A este respecto la obra más interesante de Kleist resulta ser *Pentesilea*.

Pentesilea, reina de las Amazonas, acata la ley de Artemisa y también la ley de Ares, el dios del combate tumultuoso. Estas mujeres, que le hacen la guerra a los hombres, celebran, después de la victoria, la así llamada Fiesta de las Rosas. Durante esta fiesta ellas se unen a los prisioneros que han hecho, para así perpetuar su especie. Esta etapa constituye, pues, lo idílico del mito, y así lo trata Kleist en su tragedia. Pero el conflicto surge cuando Pentesilea se enamora de su cautivo, Aquiles, pues esta relación personal constituye una violación del código imperante en la sociedad de Amazonas. Además, ella cree haberlo hecho su prisionero y sólo demasiado tarde se da cuenta de su error: es ella misma, por el contrario, quien ha caído en manos de los griegos, aunque después es rescatada por sus compañeras, las Amazonas. Mas Aquiles le envía un heraldo retándola aparentemente a un combate singular. Enterada de que él trata de vencerla en una lucha abierta, ve en esto una traición a su amor, este amor que le ha parecido la promesa de una dicha idílica infinita.³⁴ Creyéndose, pues, burlada, su pasión por Aquiles se trueca en incontenible rabia y voluntad de destrucción: una embriaguez de sangre se apodera de ella, cuando decide perseguirlo con su jauría de animales salvajes, de tigres y panteras, sin darse cuenta de que Aquiles viene en son de paz, sin armas, y simplemente ha querido entregarse a ella. El llega coronado al campo de batalla, no para vencerla sino para reunirse con la mujer que ama. Pentesilea, ciega de ira, en su inconsciencia, le da muerte salvajemente.³⁵ Se trata, pues, de un crimen cometido en un estado de arrebató, que nos hace recordar una similar situación del *Heracles Furioso* y de *Las Bacantes* de Eurípides.

³⁴ "Es una apariencia sobre un abismo; oníricamente y como en un cuento de hadas se anticipa aquí una dicha idílica a la que la realidad desmiente". Benno von Wiese, *op. cit.*, p. 318.

"Trágicos no son el yo y el tú, que permanecen juntos en su amor, sino trágico es el orden del mundo, que en verdad es un desorden y empuja a la destrucción también a aquellos que habían nacido para una felicidad común". *Ibid.*, p. 319.

³⁵ Johann Jakob Bachofen, en su obra *Das Mutterrecht*, (Basel, 1948), se refiere a las Amazonas del modo siguiente: "Tanto en los escritores como en los monumentos de arte aparecen ellas, frecuentemente, en el séquito de los héroes, a quienes se oponían primeramente en una lucha. En muy conocidas representaciones, se convierte la guerra hasta en una relación amorosa, la lucha finaliza con una unificación. Aquiles, por la mirada de Pentesilea, moribunda en sus brazos, y cuya colmada belleza no ha reconocido hasta ahora, es arrebatado por la pasión que le inspira su adversaria vencida". (pp. 98-99).

Nosotros vemos, pues, cómo Kleist ha realizado una inversión de la saga de las Amazonas, tal como la conocía a través de Hederich, al dejar morir a Aquiles a manos de Pentesilea.

Lo dionisiaco sitúa a Pentesilea fuera del mundo real, porque su horrenda acción no deja de ser un acto de demencia, o, según Kleist, un retorno al caos primordial.³⁶ Asistimos aquí a una alianza violenta entre el amor y la muerte, ya que Pentesilea, en vez de besar a su amado, le ha arrancado su carne con los dientes, le ha mutilado con sus mordiscos.

Cuando ella despierta de su delirio y se percata de lo sucedido, no puede seguir viviendo. Ahora es abrasada por un fuego que la consume interiormente. Kleist nos deja ver que el ser humano que se aproxima demasiado a los dioses corre el peligro de ser fulminado por ellos. Ahora Pentesilea es la antorcha viva de la divinidad. Su muerte dionisiaca parece dar testimonio de la presencia de un poder sobrehumano. Ella comete un extraño suicidio, pues quiere morir y esta férrea resolución se revela en su frase final, que es mortífera: ella se mata con sus propias palabras, que la desgarran, que la aniquilan por dentro. (Esto me recuerda una frase de Hölderlin, de que la palabra trágica es fácticamente mortal — *tödlichfaktisch*— porque el cuerpo apresado por ella es verdaderamente matado).³⁷

Al final de la obra, Pentesilea es comparada con una encina "sana", de modo que los conceptos de salud y de enfermedad parecen tener para Kleist un sentido muy peculiar. Salud es aquí vitalidad, exceso de vida, exuberancia. Y esta misma idea se halla expuesta en el conocido *Ensayo de Autocrítica* que Nietzsche escribió para el *Nacimiento de la Tragedia*, donde encontramos las siguientes preguntas: "¿Hay quizás —problema para los alienistas— una neurosis de la salud, de la juventud de los pueblos, de su adolescencia?" Más adelante añade: "¿Y si, para emplear una palabra de Platón, el delirio hubiese sido justamente para la Hélade el más grande de los beneficios?"³⁸

De estas palabras de Nietzsche cabe deducir que él le atribuye a Platón su propio pensamiento: que la locura puede también significar un estallido del irrefrenable *entusiasmo* en el hombre, en el sentido propio de la palabra, o sea, que un dios ha tomado posesión de él. Lo que el delirio representa para Goethe y para Kleist es, por esto, algo muy distinto. Para Goethe es casi siempre una maldición de los poderes subterráneos, en

³⁶ "Heinrich von Kleist parte de esto: que el dios 'inconcebido' se le hace un misterio y, como antagonista que confunde la existencia humana, amenaza hacerla contradictoria y enigmática. Lo trágico se origina allí donde el existir en el mundo ya no se puede orientar para salir de la apariencia y de la ilusión, y el hombre ya se enfrenta a la fatalidad de la Nada". Benno von Wiese, *op. cit.*, p. 655.

³⁷ Véase Hölderlin's *Anmerkungen zur Antigone*, 3.

³⁸ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia. Ensayo de Autocrítica*. Ed. cit., p. 30.

tanto que para Kleist no deja de ser el signo de la proximidad de un dios.³⁹

A nosotros no nos incumbe aquí indagar dónde comienza y dónde termina lo patológico; lo que importa es que seamos receptivos a lo trágico. A través de él quizás podamos experimentar lo sagrado, que es, al fin y al cabo, nuestra originaria aspiración, por mucho que haya sido reprimida las más de las veces.

Lo dionisiaco es, a no dudar, una de sus manifestaciones, y los griegos, nuestros antepasados en el arte y en la ciencia, conocieron muy bien su inmensa fuerza catártica. Algo de esto se transparenta en las últimas palabras de Protoé, la amiga de Pentesilea, con las que finaliza la obra y con las que cierro este ensayo:

Se consumió, porque florecía con tanta lozanía.
La encina muerta resiste a la tempestad,
pero la sana es derribada con estrépito
porque el viento la puede agarrar por su testa coronada.⁴⁰

Universidad de Puerto Rico

³⁹ Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, (Sommer 1878): "Lo que Goethe experimentaba en Kleist era su sentimiento de lo trágico, del cual él se alejó: era el lado inconcebible de la naturaleza. El mismo era conciliante y curable. Lo trágico tiene que ver con incurables sufrimientos, la comedia con sufrimientos curables". (*Kritische Studienausgabe*. Band 8. München, 1980, p. 512).

⁴⁰ Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann.