

Kleist: deconstrucción estética del mundo[†]

Lenin Pizarro Navia*

Resumen

Se estudia la obra del poeta alemán Heinrich von Kleist a partir de la lectura que éste hiciera de la teoría del conocimiento de Immanuel Kant. Se intenta mostrar cómo la recepción de la filosofía kantiana marca a fuego la vida y obra del poeta, quien ve que sus más altos planes — «reunir verdad y adquirir formación» — son arruinados por un tipo de pensamiento que negaría el acceso a la verdad y al mundo.

PALABRAS CLAVE: Kleist, deconstrucción, mundo.

Abstract

In this paper we deal with the work of the german poet Heinrich von Kleist, specifically with his reading of the knowledge theory of Immanuel Kant. We intend show how the reception of Kantian philosophy mark the life and work of the poet, who saw his higher plans – “gather truth and acquire formation” – ruined by a type of thinking that would denied the acces to the truth and to the world.

KEY WORDS: Kleist, deconstruction, world.

1. A modo de introducción: Estética y modernidad.

La teoría estética se origina en la *Spätaufklärung* y del movimiento pre-romántico alemán hacia la segunda mitad del siglo XVIII (Cf. Feijóo, 1990: 7). La reflexión respecto de la naturaleza y la función del arte «tiene lugar en el seno de una sociedad caracterizada por el desarrollo de un concepto de razón cada vez más cercano al carácter discursivo de la racionalidad científica» (Feijóo, 1990: 7). La teoría intentará entonces minar, por un lado, la función del arte en oposición a dicho talante discursivo y, por otro, confrontar a la antigüedad clásica, que se presenta como el paradigma histórico, esto es, como antípoda a partir de la cual se configura la identidad moderna.

En su interrogación sobre lo que sea el arte, la reflexión estética defenderá la condición contemporánea del arte, determinando con esto la conciencia de la modernidad. Por ello, la reflexión sobre el arte se encuentra unida ya en su génesis misma con el fenómeno de la modernidad; por su injerto en el corazón mismo de la autoconciencia moderna, en tanto «realidad histórica a re-producir», pone el acento en

[†] Recibido: abril 2013. Aceptado: mayo 2013.

* Carrera de Pedagogía en Filosofía, Facultad de Humanidades, Universidad de Valparaíso.

la hechura misma del *factum* artístico: en su reproducción. Se pasa así de una consideración representacional del arte (en tanto que mimesis, según la estética canónica aristotélica), a una valoración del arte en cuanto producción natural e histórica. Esta modificación en la consideración representa un desplazamiento que lleva del carácter de completud de lo clásico, a la fragmentariedad de lo moderno.

La Estética aparece entonces como una ciencia (*Wissenschaft*) independizada del saber científico, portadora de su propia lógica interna. El carácter autónomo del hombre —principio fundamental del Iluminismo— tiene como consecuencia que la sensibilidad toma su propia y específica valía. La estética como «lógica» de la sensibilidad establece como condición de su propia existencia un supuesto epistemológico: el de su peculiar relación con la verdad. Esta cuestión puede apreciarse en la ahora clásica interrogación de la hermenéutica filosófica de H.-G. Gadamer: ¿Es deseable dejar el concepto de verdad sólo en manos del conocimiento conceptual, científico? Pues, «¿no se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada ni inferior a ella?» (Gadamer, 2001: 139).

En sus orígenes, a la teoría estética se la entiende como una «gnoseología inferior», como teoría del conocimiento de segundo orden, quedando por esto subsumida al conocimiento científico-filosófico. En su *Aesthetica*, Alexander Baumgarten define dicho discurso como «analogon rationis» de la razón cartesiana, tomando como base el concepto de W. G. Leibniz según el cual los conocimientos sensibles son análogos a la razón (Cf. Feijóo, 1990: 10). La distinción del conocimiento estético respecto del racional está dada por el carácter individual de la sensibilidad humana: «La estética es una lógica de lo individual opuesta en un primer momento a la lógica universal de la razón discursiva o científica» (Feijóo, 1990: 10). Además, en la tradición de la *Aufklärung*, el gusto —para Baumgarten— posee un carácter comunicativo-social: es la herramienta educativa del ser humano (referido a un concepto de verdad subjetivo, fundado en la sensibilidad humana).

Así, la «gnoseología inferior» de Baumgarten queda paralizada en la contradicción propia del pensamiento estético, al no haber precisado claramente el estatuto del tal gnoseología como sistema en relación a la gnoseología primera o conocimiento científico. Esto pone de manifiesto un problema que —sin exagerar— estaría situado en el horizonte de toda reflexión estética posterior: el dilema de entender a la teoría estética como mera propedéutica, o bien como forma de conocimiento *sui generis*. De ahí que la estética de Baumgarten, si bien realiza el trabajo de fundamentación de la autonomía del pensamiento estético, queda presa en la subordinación —más o menos manifiesta— que el discípulo de Christian Wolff establece entre gnoseología inferior/gnoseología superior.

La consolidación de la estética como ciencia o epistemología peculiar, está en estrecha relación con la autonomización de la obra de arte en la época burguesa: «el arte deviene autónomo en el seno de la reflexión estética porque aquello que da origen a esa reflexión no es sino la pérdida de la función o del valor del arte en el seno de la sociedad ilustrada, en lo referente a la dialéctica de crítica y crisis inherente a la praxis socio-política de la Ilustración» (Feijóo, 1990: 10).

La pérdida de la relación del arte con lo sano o con lo institucionalizado constituye en tal sentido, un primer paso hacia su autonomía. Tal es la característica de todo arte preburgués, cuya «función» era el de ser la «representación» de los ideales nobles así como de otras clases elevadas, y «en relación a esa modalidad

“representativa” era definido el valor (de distracción o de recreo) concedido al arte» (Feijoó, 1990: 11).

Inserto en el corazón mismo de la sociedad burguesa ilustrada, el arte pierde su función representativa y se transforma paulatinamente en parte de la opinión pública: «a saber, de la crítica incipiente de la opinión pública burguesa del estado político» (Feijoó, 1990: 12). El arte concebido desde el conflicto sociedad (burguesa) versus estado (monárquico), pasa a ser percibido como elemento para la formación (*Bildung*) de dicha opinión pública, toda vez que puesto como instrumento crítico de comunicación y entendimiento sobre temas morales e incluso —si bien en un sentido macro— políticos, que determinarán la reforma de la distribución de poder en el seno del estado monárquico: «El arte es [...] una instancia crítica cuya función consiste en contribuir a denunciar el hiato existente entre una sociedad burguesa en ciernes y un estado que posee —de facto— ese poder político» (Feijoó, 1990: 12). Esto patentizaría el fenómeno de la contraposición entre libertad y necesidad en la praxis social misma.

La radicalización del proceso mismo de Ilustración conduce a una crítica de la crítica, en una dialéctica interminable que llevará a poner en cuestión el concepto mismo de *Aufklärung*, por cuanto la dinámica implacable de la crítica hace pasar ese antagonismo al interior del individuo, que origina la situación epocal. Este malestar, esta conciencia intranquila de sí, está definida por su extrañamiento con las leyes (de trabajo y producción) que dominan la sociedad burguesa. I. Kant (1997), por ejemplo, sacrifica al individuo en pos del progreso social, esto es, determina la libertad subjetiva al tiempo que la sujeta a los diferentes estamentos sociales.

Esta contradicción es aquello que J. J. Rousseau atacará y que luego será retomado en un proyecto estético-político por F. Schiller en la primera parte de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. La dialéctica de la sociedad burguesa ilustrada proclama y niega en un mismo movimiento la emancipación del individuo. La exalta en y con el *Sapere aude!*, pero la falsea en la praxis colectiva. Esta dialéctica es la que da origen al hecho de la decadencia de la institucionalización —la desujeción, diría Michel Foucault: su desinstitucionalización. Dice J. Feijoó (1990): «El arte deviene autónomo en cuanto crítica del proceso de enajenación del individuo con respecto a su carácter social, y, dentro de esa autonomía, será concebida la función de promocionar la idea de “Humanidad”» (p. 13).

La autonomía del arte se encuentra por esto, allí donde éste se desujeta de la función cultural a la que la sometía la ideología religiosa, y ahí donde la noción de *humanitas* encuentra en el arte el mejor y más refinado vehículo cultural. Ahora bien, hay que entender que la institucionalización iluminista de la obra de arte con su negación mediante la dialéctica inmanente del proceso ilustrado. Es decir, en cuanto proceso crítico, en tanto «crítica de la crítica» el arte se define como aquel lugar o emplazamiento en donde dicha dialéctica queda en suspenso, como espacio en donde quedan elididas las normativas funcionales, instrumentales que gobiernan la vida en su dimensión práctica.

El arte es entonces, aquel intersticio en donde la enajenación del ser humano respecto de su propia humanidad, queda —al menos temporalmente— suprimida. La crisis del pensamiento iluminista es la crisis del arte. Esto estaría respaldado por la definición, contigua a la anterior, según la cual la filosofía de la historia reafirma la función autónoma del arte al ver en éste el lugar de una representación de la humanidad

o de la verdad que, no obstante, le sería ajena a la realidad y a la verdad.¹ Vale decir, verdad y realidad le serían propias al arte y a nadie más. De ahí la simultaneidad de la crisis del pensamiento ilustrado con la crisis del arte.

El menoscabo, la merma del carácter institucional del arte dentro de la dialéctica crítica ilustrada, conlleva una paulatina autorrealización, una progresiva autodeterminación de la estética y del propio concepto de arte. Nos encontramos así, ante una transformación radical del arte cuya principal nota es la huída, por decirlo así, la fuga de éste desde una poética normativa hacia una filosofía del arte, cuyo principio es la «pérdida de la referencia social del arte, y cuyo tema central será [...] la definición del origen y la esencia del hecho artístico» (Feijoó, 1990: 15). Así, unos preceptos de poéticas como la de N. Boileau o J. Gottsched son relativizados lo que permite a la vez, una paulatina autonomización de la noción de gusto respecto de todo sistema poético que lo subsuma a normas o a cánones preestablecidos. Desde esta perspectiva, la Ilustración ya no satisface en su concepto mimético del arte, los requerimientos de una reflexión sobre el arte en o desde su propia lógica. La Estética buscará entonces su determinación en una fuente de producción artística que por su propia naturaleza, sólo puede ser desprendida de la subjetividad. Es en base a tal principio de subjetividad — etiquetado bajo el rótulo de una temprana teoría de la recepción— que la reflexión estética establece sus principios autónomos en el corazón de un sistema filosófico independiente que determinará esa misma subjetividad: la moderna teoría estética encuentra su punto de partida en la reflexión filosófica de Kant.

Heinrich von Kleist juega, a este respecto, un rol notable: su obra está atravesada por la *Kant-Krise*. Puede decirse que como ningún otro autor, Kleist muestra de manera abismal las contradicciones y avatares de la conciencia moderna, del sujeto enfrentando poéticamente a un mundo que mediante una racionalidad topológica y colonizadora, tiende a descomponer y fragmentar el cosmos. Su literatura intensifica esa oposición que se da en el seno de la sociedad burguesa entre individuo y mundo, entre yo y sociedad. La respuesta del poeta —un escepticismo a la vez gnoseológico y moral— le conducirá inevitablemente a la autodestrucción. Tal respuesta, en comparación a la ofrecida por los Schlegel, lo aleja toda vez que lo hace parte de la crítica romántica de la implacable dialéctica del Iluminismo.

2.- Kleist: desencanto como deconstrucción estética del mundo

Quizá la figura de Kleist pueda condensar todas las contracciones a las que se ve sometido un espíritu que poco tiene que ver con su tiempo. Si la Ilustración con su cruzada racionalista parecía ya no sólo quitar sino *desgarrar* el manto mítico que cubría la existencia histórica de los seres humanos, el romanticismo alemán intentará con la «intuición intelectual» (heredada de Kant y sistematizada por Schelling) poner coto a las pretensiones de un pensamiento al que se acusará de «peligroso y disolvente» (Cf. Lukács, 2002: 40 / Bürger, 1996: 23-34).

Pero situar la obra de Kleist junto a la de los hermanos Schlegel, junto a Novalis y Hölderlin podría inducir a más de un equívoco. De esto da cuenta la en ocasiones inclasificable creación del poeta nacido en Fráncfort del Oder. Textos como *Sobre el teatro de marionetas*, *Sobre la paulatina elaboración de los pensamiento al hablar*, *El terremoto de Chile* o *El cántaro roto* parecieran ser algo más que literatura, cuando no el umbral y la constatación de su límite. Porque si el «hombre romántico

¹ El arte es «antítesis social de la sociedad». (Cf. Adorno, 2004)

pretende unir lo que está escindido, para transformar el mundo en su arquetipo del mundo, para fundir realidad y deseo» (Marí, 1998: 23), Kleist desearía de plano tal pretensión, cuando no la consideraría imposible.

Y es que en Kleist el *efecto Kant* —a diferencia del supuesto de la intuición intelectual adoptado como principio constructivo por el romanticismo alemán— será desastroso. En efecto, la recepción de la filosofía kantiana marca a fuego la vida y obra del poeta, quien ve que sus más altos planes —«reunir verdad y adquirir formación»— son arruinados por un tipo de pensamiento que negaría el acceso a la verdad y al mundo. En un abrumado comentario sobre la filosofía del nacido en Königsberg señala lo siguiente: «No podemos decidir si lo que llamamos verdad es de veras verdad o si solo nos parece serlo. Si es esto último, entonces la verdad que reunimos aquí ya no *es* más después de la muerte —y todo esfuerzo por adquirir una posesión que nos acompañara al sepulcro es en vano—» (Kleist, 2011: 8).

La paradójica convicción de la imposibilidad de conocimiento y de acceso al mundo, se convierte de esta forma en principio estético-deconstructivo que intentará cual Sísifo plasmar, expresar en sus textos; *Novellen*, tragedias, comedias y cartas dan cuenta de un lacerante escepticismo que, pese a todo, intenta arrojar luz sobre las sombras que la recepción de Kant —su terremoto interno— ha provocado en su alma.

Paul De Man (1998) pareciera retratar esta crisis del poeta en los siguientes términos: «El conocimiento [en Kant] es una representación, una fantasía, una cosa imaginaria, mientras la auto-preservación [en Schiller] es una cosa física, concreta y, por ello, pertenece al orden de lo real» (p. 205). Pero mientras el autor de *Don Carlos* intentó dar un giro estético-político (ideológico, según Paul De Man) a la filosofía kantiana, Kleist lleva hasta el extremo las consecuencias de dicha filosofía, llegando a postular la irremediable fragilidad del mundo; fragilidad del mundo que pone en obra cómicamente en *El Cántaro roto*, filosóficamente en *Sobre el teatro de marionetas* y dramáticamente en *El terremoto de Chile*.

Si en la comedia Kleist pone en juego lo irreversible del estado de caída en que se encontraría el ser humano y lo absurdo del intento de restituir su estado originario, lo hace riéndose de la banalidad de reconstitución del mundo por obra de la justicia mundana. Para evidenciar performativamente la imposibilidad de toda empresa restitutiva del mundo, Kleist echa mano a la ecfrasis, con lo que vendría a poner en evidencia la impotencia del lenguaje:

«[...]

Señora Marta:

Que no veis nada, permitidme, las trizas veis

El más bello de los cántaros ha sido hecho añicos.

Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada,

Todas las provincias holandesas

Fuéronle cedidas a Felipe de España.

Aquí se arrodillaba Felipe, y recibía la corona:

Está en el cántaro, hasta la parte de atrás.

E incluso él recibió su golpe.

Allá los ojos se enjuagaban

Sus dos tíftas, las reinas de los francos

Y de los húngaros; si a una se la ve

Alzar la mano con el pañuelo,

Es como si llorase por sí misma.
 Aquí en el cortejo todavía Filiberto,
 Porque el rey, interpuesto, amortiguó el golpe,
 Se apoya en la espada; mas tendría que caer
 Lo mismo que Maximiliano, ¡el bribón!
 Abajo, las espadas han desaparecido.
 Aquí en la mitad, con tiara sagrada,
 Se veía erigirse al Arzobispo de Arrás;
 A él se lo llevó enterito el diablo,
 Sólo su sombra se alarga aún sobre el empedrado.
 Aquí estaban en corro, en la base, adláteres
 Con alabardas, apretujados, y con picas,
 Casas aquí, ved, del gran mercado de Bruselas
 Aquí todavía se asoma a la ventana un curioso:
 Mas qué sea lo que se ve, eso no lo sé»
 (Kleist, 2009: 37-38).

La ecfrosis como figura retórica se torna aquí contradictorio discurso que da cuenta de una experiencia negativa del mundo, que no es sino experiencia negativa del lenguaje. En este sentido, la ecfrosis kleistiana daría cuenta del fracaso definitivo de la función comunicativa —cognitiva— del discurso. Se trataría de mostrar cómo mediante la reversibilidad pragmática del lenguaje —que el poeta pone en boca del sujeto que reclama la reparación de un estadio anterior a la fragmentación y disolución de lo unitario/originario— éste da cuenta del mundo de la inmanencia y, por ello, de la inmanencia de todo mundo. Esta experiencia negativa del lenguaje «pareciera acusar en él [en Kleist] un estado de caída irremisible» (Oyarzún, 2009: 147).

Precisamente en *El terremoto de Chile*, Kleist patentizaría el mundo irredento en el que pareciera habitar el ser humano, y del que, pese a los esfuerzos todos (cognitivos, morales, estéticos, etc.), no puede trascender. La *Kant Erlebnis* toma forma ahora en un relato exótico que tiene evidentes tintes morales y religiosos: la causalidad permite la salvación temporal de un hombre (Jerónimo) en el día de Corpus Christi. Un hecho natural —un terremoto— permite la reconciliación transitoria de los seres humanos —una sociedad justa—.

Así, el azar, la paradoja y lo contradictorio dan fuerza a un relato en el que la recomposición del mundo pareciera ser posible sólo gracias a la intervención de lo divino: «En los campos hasta donde alcanzaba la vista veíanse hombres de todos los estados, príncipes y mendigos, damas y campesinas, funcionarios y jornaleros, monjes y monjas, ayudándose unos a otros y complaciéndose, participándose entre sí, con alegría, quién había salvado la vida, como si la desgracia general hubiera formado una gran familia en lugar de las anodinas conversaciones que son la materia de los comensales cuando se reúnen en torno a una mesa» (Kleist, citado en Marí, 1998: 212).

Sin embargo, a poco andar Kleist restituye el estado quebradizo del mundo y de las relaciones humanas que en él se dan: si en la primera parte del texto el derrumbe de los muros de la cárcel por causa del fenómeno natural es el fin de una sociedad inhumana, represiva, en la segunda parte todo vuelve a su cauce *natural*: la temporal reconciliación del ser humano consigo mismo y con la totalidad que Kleist retrata en la escena del valle afuera de la ciudad, donde los amantes (Jerónimo y Josefa) se han refugiado, se torna *fatum* siniestro cuando estos vuelven a la ciudad pensando que la

transformación piadosa de los habitantes de la misma es un hecho: la muerte de ambos por parte de la horda no es más que la trágica restitución natural del orden mundano.

Si *El cántaro roto* trata irónicamente sobre lo irreversible y, por ende, lo irreparable del estado caído de lo humano, si, por su parte, *El terremoto de Chile* vuelve sobre el mismo y fundamental tópico, pero mediante un registro en extremo trágico y visceral, de ambas obras puede decirse con más o menos valía, que se enmarcan dentro de los parámetros de la literatura. Sin embargo no puede decirse lo mismo de *Sobre el teatro de las marionetas*. Texto inclasificable e incómodo, es éste en cualquier caso fundamental para comprender, si las palabras no resultan excesivamente optimistas, la *poética deconstructiva* que atraviesa la obra de Kleist. Dice Rodolfo Modern (en Kleist, 2008) de ese texto: «contiene en forma plástica y apretada una clave para la interpretación del mundo, el hombre y la obra, como también una concepción filosófica de la historia» (p. 23) (Cf. De Paz, 2003: 146).

En el ensayo *Sobre el teatro de las marionetas*, postula Kleist que la gracia perdida sólo se encontraría en los movimientos que son seguridad da el animal (el oso que es maestro en esgrima) o de la marioneta, pues tanto el uno como el otro no poseen aquello que hace de los humanos seres caídos, a saber, la consciencia. En efecto, ésta causa trastornos «en la gracia natural del ser humano» (Kleist, citado en Marí, 1998: 218).

A diferencia de Schiller (1962) para quien la gracia es «expresión de un alma bella» (p. 66), es decir algo positivamente encontrable en lo humano, para Kleist la gracia como tal es algo que debe ser recuperado, pues nos hallamos en una época de inocencia perdida. Si la gracia es testimonio inmediato de la vitalidad, lo mecánico representa el desplazamiento de la naturaleza a la técnica. De ahí la polaridad que Kleist (citado en Marí, 1998) construye entre el joven y el oso: mientras el primero trastoca su «alma bella» por mor de la consciencia de sí (la pérdida irremediable de la espontaneidad del movimiento de su cuerpo), el animal *inconsciente* resulta agraciado por cuanto en él todo es mecánico: «La seriedad del oso me sacaba de mis casillas, se sucedían estocadas y fintas, me empapaba de sudor: ¡todo en vano!» (p. 219).

El elogio de lo inconsciente se torna así crítica de la razón y el conocimiento: «Vemos que, en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana» (Kleist, citado en Marí, 1998: 220). Para volver al estado de gracia, el conocimiento humano debe haber alcanzado las cotas espirituales más altas, debe haber atravesado el infinito, «de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios» (Kleist, citado en Marí, 1998: 220). Sólo así es posible recuperar el estado de inocencia perdida.

Esa idea de lo inconsciente como manera de resistir el embate de una sociedad racionalista y pragmática en extremo, se configura ejemplarmente en su último drama: *El príncipe de Homburgo*, escrita en los últimos años de su vida (1810-1811). Kleist echa mano de un tema patriótico: la victoria de Fehrbellin sobre los suecos.

El Príncipe de Homburgo, Federico Arturo, vive en estado de ensoñación permanente y sólo desea conseguir junto con la gloria, los favores de la protagonista femenina, Natalia de Orange. En ese estado de duermevela no entiende bien las órdenes militares para la batalla, desobedeciéndolas más por omisión que por voluntad. Pese a esto, logra una victoria para Brandemburgo. Sin embargo, muy a su pesar, no es gloria lo que cosecha, sino la condena de las autoridades por desacato.

Una total discrepancia entre lo esperado y lo logrado es el resultado de su estado de somnolencia y por dicho estado, deberá pagar con su vida. Tal es la asimetría entre la expectativa de gloria y el resultado de su desatino, que el Príncipe se transforma paulatinamente en una figura temerosa, al punto que le pide a Natalia que interceda, haciéndolo de igual forma él mismo con La electora: «¡Madre, es tan bello el mundo creado por Dios! No permitas, te lo suplico, que baje prematuramente al reino de las sombras» (Kleist, 1972: 40). El temor a la muerte convierte al Príncipe en un cobarde.

Finalmente, Federico Guillermo deja en manos del propio Príncipe de Homburgo la decisión de su condena, dándole con esto la posibilidad de redimirse y recobrar el honor perdido aceptando la condena que le ha sido impuesta. Autosuperándose, Federico Arturo recobra para sí la dignidad extraviada, y en un momento de autoafirmación vital exclama: «¡Valiente y digno, así ha de conducirse el que es magnánimo!» (Kleist, 1972: 49). Y más adelante agrega: «¡Ahora eres toda mía inmortalidad!» (p. 62).

Ejemplarmente el Príncipe representa ese paso a través de lo inconsciente/conciente por el infinito para recobrar el estado de inocencia perdido: Homburgo supera el horror de la muerte y acepta abrazar la inmortalidad. Esta conciencia dolorosa, aterradora, le hace fuerte en momentos en que el mundo parece hundirse a sus pies, en los instantes fugaces en que la nada le asecha más intensamente.

El final de la obra sugiere aún más la idea del estado de ensoñación del que el Príncipe de Homburgo pareciera no salir: no sólo consigue el perdón del Elector, sino también la mano de su amada mujer, Natalia. Tal es la confusión entre el plano onírico y el real que el héroe pregunta (y se pregunta, cabría agregar): «¿No es esto un sueño?» (Kleist, 1972: 63), a lo que el coronel Kottwitz responde: «Un sueño ¿y qué?» (p. 63).

Si en esta última obra Kleist logra que su héroe venza las fuerzas de la oscuridad, reafirmando precisamente por éstas el sujeto moral, no sucede lo mismo con lo que se podría denominar la antípoda de Homburgo, a saber: Michael Kohlhass. De nombre homónimo, la extensa narración subtitulada *El vendedor de caballos*, es la historia de un tratante de caballos que de ser respetado como ciudadano ejemplar pasó a ser el ejemplo vivo de la desmesura (mal que el propio Kleist padeció en carne propia).

Nuevamente Kleist (1972) juega con los niveles de realidad: el relato se basa en una historia real de un tal Hans Kohlhansen, de quien dice, convirtiéndolo en el mítico Michael Kohlhass, que «la posteridad habría honrado su memoria si su excesivo sentido de la justicia no lo hubiera convertido en salteador y asesino» (p. 35). El tema central de la narración es la justicia. En este sentido, *Michael Kohlhass* adquiere un sentido fundamental pues allí Kleist escenificaría la condición central del sujeto moderno, para quien el «mundo se ha salido de sus parámetros [...]; el sujeto abandonado a sí mismo, reacciona a su vez ante lo desmedido con la propia desmesura» (Pérez, en Kleist, 1999: 70).

El origen del conflicto de Kohlhass se encuentra en el abuso de poder: un noble (Wenzel von Tronka) le impide pasar al vendedor de caballos con éstos por sus tierras, exigiéndole como condición una alta suma de dinero. Kohlhass, apegado estrictamente a lo justo, considera esto una arbitrariedad, e insiste en sus reclamaciones. Von Tronka, no sólo hace caso omiso a dichas reclamaciones sino que retiene un par de caballos del vendedor y los hace trabajar en labores de campo al punto de explotarlos hasta dejarlos extremadamente famélicos.

El vendedor de caballos recurre una y otra vez a distintas instancias legales para que sea resarcido en atención a los méritos de su causa. Vano será el intento de Kohlhass de obtener justicia en un mundo injusto. Pues la justicia que él reclama, no

puede ser satisfecha en la sociedad de su tiempo, y toda lucha que en pos de la justicia haga el ciudadano común, chocará irremediamente con los privilegios de ciertos grupos sociales. Por ello decide tomar la justicia en sus manos, y le pide a su mujer la libertad de poder hacerlo: «Pues bien —le dijo Kohlhaas— si como yo sientes que para mantener mi negocio tengo que lograr que se me haga justicia, ¡concédeme también la libertad que necesito para lograrlo!» (Pérez, en Kleist, 1999: 58). Aún más, en una exclamación que debía escandalizar a Europa entera sostiene: «*Que jamás me perdone Dios si llevo a perdonar a Wenzel von Tronka...*» (p. 60).

Enceguecido por su sed de justicia —de la misma forma en que Homburgo es «ciego» para la realidad real—, el vendedor de caballos se pone al margen de la ley y a sangre y fuego va consumando su venganza, al punto que se le considera «enemigo de la cristiandad». Cual Thomas Müntzer de la burguesía, Kohlhaas lidera una rebelión que pone en jaque al Estado mismo. Y de la misma forma que lo hiciera con el teólogo de las revueltas campesinas, Lutero lo condena y lo trata de blasfemo: «La espada que empuñas —tenlo en cuenta— tiene sed de venganza y muerte; eres un rebelde y no un soldado de Dios» (Pérez, en Kleist, 1999: 75), dice el Reformador.

En nombre de la justicia, de *su* justicia, Kohlhaas incendia ciudades, pueblos y arrasa con el orden imperial. Intentando romper el privilegio de clase, reivindica el derecho de la nobleza a ajusticiar por cuenta propia. Su empresa, paradójica por donde se la mire, está destinada al fracaso, por más que sea resarcido hacia el final de su vida, curiosamente en el momento en que debe enfrentar al verdugo por los crímenes cometidos en nombre de la justicia. Hombre excesivo, el vendedor de caballos acaba convirtiéndose de esta forma en su propia antítesis: ya no es el justo, sino el asesino y el salteador. Es un Job moderno que deviene en el anti-Job por excelencia.

3.- Para terminar

Las reflexiones contenidas en los diferentes trabajos de Kleist no invitan, obligan al lector a tomar posición. En sus cartas (desencantadas, melancólicas, desmesuradas), en sus tragedias (viscerales, crueles, irónicas), en su comedia (absurda, hilarante, performativa), en sus narraciones (complejas, filosóficas, moralizantes), nos ha legado Kleist una forma —equivocada o no— de habérselas con el mundo, de pensar aquello que por inercia seguimos nombrando de ese modo.

Y obligan a tomar posición porque la radicalidad de sus consecuencias sólo es medible por el eco de su recepción, que no por nada sigue siendo más débil que fuerte. Al respecto, no deja de ser ilustrativo que el gran crítico de la cultura, Nietzsche (2001), sugiera que fue precisamente la cultura alemana la que sofocó a Kleist, y que éste no resistió el hostil clima espiritual de aquélla. Por otro lado, en alguna parte señala Adorno que Kleist vislumbró como ningún otro las implicancias de la filosofía kantiana, y que este trascendental hecho ha pasado por alto.

Pero, ¿no se debería ponderar por un lado, una obra marcada por el exceso con, por otro, la vida de un hombre que pecó precisamente de un excesivo anhelo: el destronar a Goethe del Olimpo de las letras? ¿Por qué no atribuir la excesiva melancolía y desencanto escéptico de sus obras a los vaivenes e inestabilidad existencial que caracterizo la vida de Kleist? ¿Hasta qué punto es lícito separar la literatura del literato? ¿En qué medida su atracción casi patológica por la muerte no tiñó sus propios escritos con su sangre que por mano propia quería derramar, y que finalmente derramó?

Dice de sí mismo en una de sus últimas cartas: «no admito que se considere nulo y sin efecto el mérito, aunque modesto, que reclamo con pleno derecho para mi

persona. Me parece intolerable que me consideren un miembro enteramente inútil de la sociedad, indigno del menor aprecio» (Kleist, citado en Tournier, 1996: 101). La fragilidad del mundo, el mundo quebradizo, no fue para él un asunto teórico. No fue un tema o un problema filosófico, que admite disputas y controversias. Simplemente, el mundo, para él, no fue.

Porque el mundo que a Kleist le tocó vivir fue el mundo pragmático e inmanente propio de una modernidad que a caballo parecía negar toda trascendencia. Mundo irredento, caído. El otro mundo, el mundo de la ensoñación, el de la magia, el de la locura, el de la «promesa de felicidad» lo plasmó en esos textos enmarañados, enigmáticos, contradictorios. Para él, el mundo que vertió en su literatura resultaba más verdadero que el mundo que le tocó vivir. Y esa conciencia, como su Hamburgo, no podía sino arrojarlo a un estado de semiconsciencia, de éxtasis melancólico; estado cuasi religioso.

Es esa intratable tristeza de y ante el mundo, lo que le lleva a tomar la terrible decisión final: «Ella [Henriette Vogel] ha comprendido que mi tristeza es un mal superior, algo profundamente arraigado, incurable, y ha decidido morir conmigo, aun cuando reúna cualidades para hacerme dichoso en este mundo» (Kleist, citado en Tournier, 1996: 85). Es más, para él, era más importante que su pareja quisiera morir que vivir con él.

Dice el parte de su autopsia: «Conforme a los principios de la filología, cabe deducir que el difunto poseía un temperamento del tipo *Sanguino Cholericus* en *Summo Gradu*, y debió sufrir algunos ataques de hipocondría grave [...]. Si a esas excentricidades de su temperamento añadimos su acentuada propensión a las efusiones religiosas, podemos deducir razonablemente que el difunto no se encontraba en un estado mental normal».² Quizá sea este texto necrológico, una muestra fehaciente del mundo imposible en el que vivió; texto curioso en donde la ciencia positiva — estandarte y emblema de toda modernidad— nos parece a nosotros, tardomodernos, algo mítico; tan mítica como la propia figura y muerte del sujeto/objeto del que habla.

² Extracto del informe de la autopsia practicada a Kleist por el doctor Felgentreu, médico legista, el 22 de noviembre de 1811, a requerimiento del real comisario de policía Meyer, (Tournier, 1996 : 101).

4.- Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal.
- Bayer, R. (1965). *Historia de la Estética*, trad. J. Reuter. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*, trad. R. Sánchez. Madrid
- De Man, Paul (1998). *La ideología estética*, trad. M. Asensi y M. Richart. Madrid: Cátedra.
- De Paz, A. (2003). *La revolución romántica*, trad. M. García. Madrid: Tecnos/Alianza, p. 146.
- Feijóo, J. (1990). «Estudio introductorio», en Schiller, Fr. *Kallias. Sobre la educación estética del hombre*, trad. J. Feijóo. Barcelona: Anthropos.
- Gadamer, H.-G. (2001). *Verdad y método*, vol. 1, trad. A. Agud y R. de Agapito. Salamanca: Sígueme.
- Givone, S. (1990). *Historia de la Estética*, trad. M. García, Madrid: Tecnos.
- Henckmann, W. y Lotter, K., eds., (2001). *Diccionario de Estética*, trad. D. Gamper y B. Sáez, Barcelona: Crítica.
- Kant, I. (1997). «Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?» en *Filosofía de la historia*, trad. E. Imaz. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kleist, H. v. (1972). *El príncipe de Homburgo*, trad. D. Cepeda. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Kleist, H. v. (2008). *Michael Kohlhaas. El vendedor de caballos*, trad. A. Pagni. Buenos Aires: Corregidor.
- Kleist, H. v. *El Cántaro roto. Una comedia*, trad. P. Oyarzún. Documento de trabajo. Doctorado en Filosofía m/ Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2009).
- Kleist, H. v. Carta a Wilhelmine von Zenge (22.11.1801), trad. P. Oyarzún, Documento de trabajo. Doctorado en Filosofía m/ Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile (2011).
- Lukács, G. (2002). *El alma y las formas*, trad. M. Sacristán. Madrid: Editora Nacional.
- Marí, A. (1998). *El entusiasmo y la quietud «Prólogo»*, trad. A. Marí. Barcelona. Tusquets.
- Nietzsche, F. (2001). *Schopenhauer como educador*, trad. J. Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Oyarzún, P. (2009). *La letra volada*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Pérez, A. «Introducción», en Kleist, H. v. (1999). *Narraciones*, trad. A. Pérez. Madrid: Cátedra, p. 70.
- Schiller, Fr. (1962). *De la gracia y la dignidad*, trad. J. Probs.