

BRENTANO, KLEIST Y UNA MARINA DE FRIEDRICH

PABLO OYARZÚN R.¹

PRESENTACIÓN

EL INCIDENTE

En el otoño de 1810, por iniciativa del teólogo y filósofo Friedrich Schleiermacher, la obra *Monje junto al mar* (*Mönch am Meer*) de Caspar David Friedrich, el mayor pintor romántico alemán, fue exhibida en la muestra de la Academia de Berlín. La pintura despertó poderosa atención, que alcanzó niveles de fascinación en algunos de sus espectadores más conspicuos.² Entre éstos se contaban los poetas Clemens Brentano y Achim von Arnim y el dramaturgo Heinrich von Kleist. El primero se sintió estimulado a escribir una reflexión seguida de varios diálogos fingidos, con la colaboración de von Arnim. Kleist (que tal vez hizo el encargo) era a la sazón el editor de los *Berliner Abendblätter* (*Hojas Vespertinas de Berlín*). La amistad que unía a los tres llevó a Brentano y Arnim, como en ocasiones anteriores, a enviar el texto a Kleist para su publicación, que ocurrió el 13 de octubre de 1810. El periódico que éste tenía a su cargo suponía limitaciones de espacio, y Kleist no sólo decidió omitir los diálogos y reproducir solamente la reflexión, sino que la modificó sensiblemente. Brentano reaccionó con indignación, y Kleist buscó la intermediación de Arnim para hacer las paces, como se puede leer en la siguiente carta, fechada al día siguiente:

¹ Profesor de Filosofía y Estética, Universidad de Chile, Profesor de Metafísica, Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Es cierto que no todo fue aplauso y celebración. La adquisición del cuadro, junto a la *Abadía en el robledal* (*Abtei im Eichwald*), otro que allí fue exhibido, por el futuro rey de Prusia Federico Guillermo III fue evidencia señalada de aceptación, pero hubo abundancia mayor de testimonios de extrañeza y de rechazo ante una obra que, sin duda, difícilmente podía ser recibida sin fractura en el contexto de las convenciones y preferencias del público de la época.

Muy estimado sr. A. v. Arnim

Ponga usted otra vez de buen talante a Brentano, queridísimo Arnim, y hágale usted saber cuán inadecuado e inamistoso es agregar todavía una más a tantas contrariedades con las cuales está vinculada la publicación de una hoja como ésta. Me acuerdo con exactitud que le hice venir, a causa de un pasaje contenido en uno de sus artículos y que no estaba claro, y que usted, de cuerpo presente, dijo: amigo, haga usted con lo que le enviemos lo que quiera; de modo tal que adquirí, debido a la excelente confianza, un franco respeto por vosotros, de no desbaratar lo que vosotros escribáis o que al menos, si tal aconteciera, por ello no sea dañado vuestro prestigio. De qué manera procedo con aquello a cuyo pie ponéis vuestro nombre, ya lo sabéis; pero ¿qué puedo hacer con vuestros otros artículos, que tenéis la facilidad de arrojar alegre y gratamente sin que tengáis en consideración la condición necesaria de que sean breves? ¿Acaso he tenido malevolencia en ello? Y si he faltado por error, ¿vale la pena, a propósito de semejante objeto, que los amigos crucen palabras? Y para terminar: ¿recibiré la composición de la señorita Bettine [Brentano]³? Ni en ella, ni tampoco en nada que un hombre vuelva a enviarme, he de cambiar una sílaba. ¡Buenos días!

[Berlín,] 14 de octubre [de 1810]

La ira de Brentano es explicable por varios motivos; de ellos, el más obvio es que si las primeras cuatro frases del texto publicado siguen casi literalmente su fuente original (y ya este “casi” implica modificaciones particularmente sensibles que serán apuntadas), la continuación es enteramente de la mano de Kleist. Si a eso se añade que en las iniciales de autoría al final del artículo se lee “cb.”, se completa el cuadro de infracción ostentosa de las formalidades y de invasión de contenido, si así puede decirse. Y es un hecho que aquí los aspectos formales, ya por sí solos, tienen consecuencias notables de sentido y lección: ya se las mencionará más adelante. Para dar satisfacción a Brentano (y a Arnim), el editor se vio finalmente forzado a incluir una “Explicación” en los *Berliner Abendblätter*, el 22 de octubre de 1810, en el tenor que a continuación se lee:

El ensayo del Sr. L. A. v. A. [Archim von Arnim] y del Sr. C. B. [Clemens Brentano] sobre la marina del Sr. Friedrich (v. Hoja 12) fue originalmente compuesto en modo dramático;

³ Bettina Brentano, amada de Arnim, se convirtió en su prometida en diciembre de 1810. El matrimonio tuvo lugar en marzo del año siguiente.

pero el espacio de estas *Hojas* requería una abreviación. No obstante, dado que este ensayo, en cuanto expresa ahora un juicio determinado, ha cambiado su carácter de manera tal que tengo que explicar, como tributo a la verdad, en caso de que alguien todavía se acordara: que sólo la letra de aquel pertenece a ambos Sres. mencionados; pero el espíritu, y la responsabilidad por él, tal como está compuesto ahora, a mí.⁴

EL NUDO TEÓRICO

Dejando de lado la anécdota, harto sabrosa, el cotejo de los dos textos deja ver con claridad consecuencias de largo alcance. La ira de Brentano era comprensible, decía. La alteración infligida por Kleist a su texto no fue únicamente una intervención en que éste llevara su licencia editorial más allá de lo permisible. En su fondo hay un debate sustantivo que toca al corazón de la teoría romántica del arte. Esto hace del incidente una pieza insustituible —y única, en verdad— del debate estético (y filosófico) de comienzos del siglo XIX en Alemania, y, desde otro punto de vista, un ejercicio ejemplar de reescritura.

Dicho muy resumidamente, y hasta donde alcanza mi entendimiento de las complejidades que trae consigo este ejercicio, lo que se le ofrece al lector en el cotejo de ambos textos es un notable experimento de radicalización de las relaciones de arte, naturaleza y sujeto, tal como éstas habían sido legadas por la teoría dieciochesca, y de modo eminente por Kant. Dicho experimento toca esencialmente a la noción de lo sublime —concebida aquí como apertura a la trascendencia— y a la significación que a su respecto cabe al arte.

Kant había referido la experiencia de lo sublime esencialmente a la naturaleza (la “naturaleza bruta”, *die rohe Natur*), estableciendo una clara restricción a la capacidad del arte: “lo sublime del arte está, por cierto, limitado siempre a las condiciones de la concordancia con la naturaleza”.⁵ La posibilidad de esta concordancia estriba en la potencia representativa del arte y en las leyes que la rigen y que, en cuando traen lo representado a forma, límite y medida, inevitablemente quedan en situación derivada e insuficiente respecto de la inmensidad y la violencia de la naturaleza.

⁴ El artículo de Brentano y Arnim fue publicado años más tarde, en 1826, en el número 20 de la revista *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen*.

⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft (Crítica de la Facultad de Juzgar)*, B 76.

Pero son precisamente estas características del fenómeno natural —altas cimas, abismos vertiginosos, el océano embavecido, desiertos y oscuros páramos— las que despiertan en el sujeto embargado por el sentimiento que ellas mismas provocan la conciencia de su superioridad sobre la naturaleza y de su destinación suprasensible. En la insuficiencia de la imaginación para ofrecer presentaciones adecuadas a las ideas de la razón a las que queda referido el sujeto por el pretexto de tales fenómenos, el sujeto mismo se ve restituido y exaltado en su consistencia originaria.

Brentano, en clave romántica, concibe ya esta relación en nuevos términos: una dialéctica de la representación artística (pictórica, en este caso) permite que la obra, aun en su limitación e insuficiencia, y en cierto modo por ella misma, sea ocasión para suscitar la nostalgia como afecto de la trascendencia. Pero Kleist, sobre las mismas bases que establece Brentano, lleva la consideración aun más lejos, abriendo la perspectiva de un arte que ya no es representación y un sublime que trae consigo la crisis esencial del sujeto. En este sentido, su propuesta —o, si se quiere, su provocación— apunta a desarrollos que estarán en el centro de las preocupaciones estéticas hasta hoy mismo.⁶

LOS AUTORES

Caspar David Friedrich nació el 5 de septiembre de 1774 en Greifswald, Pomerania, como el sexto de diez hijos. Entre 1794 y 1798 estudió en la Academia de Copenhague, asimilando el estricto código del neoclasicismo. De vuelta en Alemania, en Dresden, rompió con su formación adhiriendo a la naciente escuela romántica. En 1805 recibió su primer premio, que discernieron Goethe y Heinrich Meyer, por dos obras presentadas en la exposición anual de Weimar. Desde entonces su notoriedad se hizo cada vez mayor, para decaer en los años veinte, lo que provocó su amargo retiro. Falleció el 7 de mayo de 1840 en Dresden. Una expresión de su credo artístico se lee en un fragmento de diario: “La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Toda obra de arte genuina es recibida en hora consagrada y nacida en hora venturosa, a menudo inconscientemente para el artista desde el ímpetu apremiante del corazón. Cierra tu ojo corpóreo, para que primeramente veas tu imagen con el ojo espiritual. Luego lleva a luz de día lo que viste en la

⁶ Estos puntos son abordados en las notas que adjunto a ambos textos. En su elaboración me han sido de ayuda el capítulo “Die «unmögliche» Wende vom Erhabenen der Natur zum Erhabenen der Kunst” en: Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen* (Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2000, pp. 16-36), y el artículo de Christian Begemann “Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung” (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 [1990], pp. 89-145).

oscuridad, de modo que ejerza su efecto, a la inversa, desde afuera hacia adentro.”

Clemens Maria Wenzeslaus Brentano nació como hijo de un comerciante católico de ascendencia italiana el 9 de septiembre de 1778 en Ehrenbreitstein, cerca de Coblenza. Tras un breve inicio en la carrera comercial, que emprendió muy a pesar suyo, estudió cameralística en Halle y medicina en Jena, y en esta última ciudad conoció a los representantes del clasicismo de Weimar Wieland, Herder y Goethe, y del temprano romanticismo August Wilhelm y Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck y Sophie Mereau (que se convirtió en su esposa en 1803 y murió de un parto tres años más tarde), así como al filósofo Fichte, que tuvo influencia sobre éstos. En 1801, como estudiante de filosofía en Göttingen, trabó amistad con von Arnim (“hermano del corazón”), con el cual se casó una de sus hermanas, Bettina, autora de novelas epistolares. En colaboración con el amigo publicó la famosa colección de canciones populares *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno maravilloso del muchacho*) en tres volúmenes, entre 1805 y 1807. Desde 1805 se hace parte del círculo romántico de Heidelberg, y más tarde conoce a Hegel y Goethe. Su obra poética permaneció mayormente inédita, y fue publicada póstumamente por su cuñada Emilie y Joseph Merkel. Murió el 28 de julio de 1842 en Aschaffenburg.

Carl Ludwig Friedrich Achim von Arnim, de la nobleza prusiana, hijo del director de la Ópera de Berlín, nació el 26 de enero de 1781 en Berlín. Entre 1798 y 1801 estudió Derecho, Matemáticas y Física en Halle (donde conoce a Ludwig Tieck) y Göttingen, produciendo algunas publicaciones científicas. En la última ciudad mencionada conoció a Goethe y a Brentano, con quien mantuvo una amistad a lo largo de toda la vida. Además de la recopilación de canciones antes mencionada, editó con el amigo, en 1808, la publicación *Zeitschrift für Einsiedler* (*Periódico para Ermitaños*), gravitante para el romanticismo. En 1811 funda junto a Adam Müller la Sociedad Cristiano-Alemana, anti-napoleónica y de orientación conservadora. Su abundante obra comprende novelas, relatos y dramas. Murió de ataque cerebral el 21 de enero de 1831 en su finca de Wiepersdorf.

Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist nació el 18 de octubre de 1777 en Frankfurt an der Oder como hijo de

un oficial prusiano. Abandonó una carrera militar tempranamente iniciada y, tras abocarse a estudios autodidactas en filosofía, matemáticas y música, cursó no más de tres semestres de cameralística y jurisprudencia en la universidad de su ciudad natal, y entre 1800 y 1803 se dio a inquietos viajes por Alemania, Italia, Francia y Suiza. Ese último año intentó ingresar al ejército francés infructuosamente. La lectura de Kant provocó en él una grave crisis, que lo llevó a buscar en la literatura la solución de las aporías de la limitación del conocimiento humano. Dramaturgo, narrador y ensayista, se opuso a los modelos de Goethe y Schiller y entró en debate con el dominante romanticismo. La apreciación de su obra, que fue regateada en su tiempo, tuvo que esperar un siglo. Asediado por una angustia que se remontaba a su primera juventud, se suicidó el 21 de noviembre de 1811 con su amante Henriette Vogel en la vecindad del Wannsee, Berlín.

SOBRE TEXTOS, TRADUCCIÓN Y NOTAS

El texto de Brentano, bajo el título original *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft Friedrich, worauf ein Kapuziner*, ha sido tomado de la edición de sus obras: Clemens Brentano, *Werke*. Herausgegeben von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek, Friedhelm Kemp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. El título original del texto de Kleist es *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* y ha sido tomado asimismo de la edición de sus obras completas: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. Zweibändige Ausgabe in einem Band. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), 2001.

Ciertamente, hay versiones anteriores de los dos textos que presento. Hasta donde tengo noticia, del texto íntegro de Brentano y Arnim se puede consultar la traducción contenida en VV. AA., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Traducción de Klaus Wrehde y Miguel Ángel San José Ribera, con la colaboración de Alejandro del Río Herrmann. Traducción de la introducción de Félix Duque. Edición de Paolo D'Angelo y Félix Duque. Madrid: Akal, 1999, p. 123 ss. Hay traducción del texto de Kleist en *Fragmentos para una teoría romántica*

del arte. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994, p. 134 s., y también en *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Edición de Antoni Martí. Nueva edición revisada y ampliada. Barcelona: Tusquets, 1998, p. 217.

Omito las comparaciones, que siempre son enojosas. En un caso tan particular como el de estos dos brevísimos escritos, la confrontación de ambos ha requerido el esmero por la letra, cuidando de atinar a las diferencias que introduce Kleist, a veces muy sutiles, que no sólo son de intención y sentido, sino también de ritmo, de tono y acento, y en las que tanto se juega. La diagramación en columnas y en estricta correspondencia a los pasajes equivalentes y aquellos que por su cuenta agrega Kleist debe contribuir a la inteligencia mejor del grávido diferendo. Entre paréntesis he intercalado algunos términos que considero importantes a ese fin. La única alteración que he perpetrado es, a causa de la confrontación, la división en segmentos de los textos, que constituyen, cada uno, un solo párrafo.

Las notas intentan aclarar algunos puntos litigiosos y ofrecer antecedentes sobre alusiones y referencias. Aquellas temáticas, y que son la mayoría, no pretenden sentar doctrina, sino, de modo tentativo, ofrecer insumos para el análisis y la discusión.

EL CUADRO

El *Monje junto al mar* es una obra de extrema economía en la disposición del espacio, de sus elementos y sus valores cromáticos. Está configurado por tres secciones definidas por dos planos horizontales, el de la vastedad marítima y el trazado irregular de la duna en la playa. Las tres secciones determinan tres zonas naturales, tierra, mar y cielo, cuya ilimitación queda establecida por la ausencia de cotas o elementos de encuadre, usuales en la pintura de paisaje. Las relaciones espaciales son agudas: cerca de 4/5 son ocupados por el cielo, en tanto que el quinto restante se divide en proporciones parejas entre el mar y la playa. La figura del monje —única línea vertical— está situada en el lugar aproximado de la sección áurea, donde la duna alcanza su punto máximo y la curva de las nubes desciende;



Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, o *Der Mönch beim See*.

Oleo sobre tela. 1809/10. 173 x 111 cm.

Alte Nationalgalerie Berlin.

no mira frontalmente hacia el horizonte, sino a la derecha. (Desde temprano se especuló que podría tratarse de una imagen del propio pintor.) Su exigua proporción acentúa la inmensidad del contexto, y no da la talla para alcanzar la línea del horizonte; la cabeza, con la claridad del rostro y su ademán reflexivo, se destaca casi como un punto contra el oscuro panorama marítimo. De lo que fuera la primera versión de la pintura —revelada por la fotografía infrarroja— quedaron suprimidos dos barcos que surcaban la superficie oceánica. La supresión canceló todo rasgo anecdótico, enfatizando el aislamiento eremítico y la infinita desolación del paisaje. El gris da el tono fundamental del cuadro, y todo él tiene valor homogéneo, sin contrastes cromáticos, pero con diferencias acordes a los grandes planos: el pardo-blanquecino de la playa, el gris ennegrecido del mar, con los pequeños blancos diseminados de las crestas de las olas, el azul y gris de las nubes y el cielo. Sobre la cabeza del monje, casi exactamente en la franja medianera del cuadro, se abre puntualmente el cielo con luminosidad enigmática que se difunde hacia lo alto y ancho.

<p style="text-align: center;">Clemens Brentano (con la colaboración de Achim von Arnim)</p> <p style="text-align: center;">Sensaciones diversas ante una marina de Friedrich, en la cual hay un capuchino</p> <p style="text-align: center;">1810</p>	<p style="text-align: center;">Heinrich von Kleist</p> <p style="text-align: center;">Sensaciones ante una marina de Friedrich</p> <p style="text-align: center;">1810</p>
<p>Es soberbio (<i>herrlich</i>), en infinita soledad a la orilla del mar, bajo turbio cielo, mirar hacia un ilimitado desierto de agua, y ello supone, que se fuese allí y se tenga que regresar, que se quiera ir hacia allá (<i>hinüber</i>) y no se lo pueda, que se eche en falta (<i>vermisst</i>) todo lo pertinente a la vida, y no obstante se perciba su voz en el fragor de la pleamar, en el soplo del aire, en el discurrir de las nubes, en el desolado griterío de las aves; supone ello una exigencia (<i>Anspruch</i>) que formula el corazón, y un desgarró (<i>Abbruch</i>)¹ que la naturaleza le inflige a uno.²</p>	<p>Soberbio es, en una infinita soledad a la orilla del mar, bajo turbio cielo, mirar hacia un ilimitado desierto de agua.</p> <p>Sin embargo, esto supone que se haya ido allí y se tenga que regresar, que se quiera ir hacia allá y no se lo pueda, que se eche en falta todo lo pertinente a la vida, y a pesar de ello se perciba la voz de la vida en el fragor de la pleamar, en el soplo del aire, en el discurrir de las nubes, en el desolado griterío de las aves.</p> <p>Supone una exigencia que formula el corazón, y un desgarró, para expresarme así (<i>um mich so auszudrücken</i>), que la naturaleza le inflige a uno.³</p>

¹La exigencia es una demanda y una interpelación que el sujeto (su corazón como lo más íntimo en él) formula ante la naturaleza: es *exigencia de trascendencia*; el desgarró (también quiebre, rompimiento) que la naturaleza le inflige, es el signo de la no respuesta, de la indiferencia de la naturaleza en su inmensidad. Sin embargo, no por eso se puede atribuir al desgarró una carga meramente negativa: él mismo es constitutivo de la exigencia de trascendencia, en cuanto que ésta, por definición, no puede cumplirse jamás

sin desvirtuarse como tal; ése es precisamente el formato dialéctico de la utopía romántica.

² El párrafo cumple performativamente lo que quiere decir con su concepto de “*vida*”, a partir de una contradicción fundamental entre lo que es pertinente a ella y que se echa en falta (debido a su abolición por la inmensidad marítima) y su “voz” (tema acústico asociado al visual) en todo lo que compone este paisaje. Esta contradicción es una escisión del propio concepto de vida, entre todo aquello que la puebla como conjunto de características medidas por su concreción y cotidianidad y que la inmensidad desértica excluye, y aquello que, como voz de la vida, la significa en la inmensidad. Es, rítmicamente expresado en la frase, el *movimiento* oceánico de la vida que despliega y unifica la contradicción trascendiendo todo lo limitado. No se dejará de observar que la frase se refiere en primer término al paisaje natural que la pintura *representa*, y no a la pintura misma, si bien se refiere a ése en virtud de la representación y, particularmente, de la inscripción del “soberbio [...] mirar” en ella. La tensión en que es “leída” la representación pictórica se hará inmediatamente explícita en la sentencia que sigue, conforme al tema de la *naturaleza como trascendencia respecto del arte*, que, en todo caso, se subentiende aquí como arte plástico, toda vez que la literatura tiene la aptitud de dar cuenta de esa tensión y de reinscribirla según su propia economía.

³ Lo primero que salta a la vista es la escansión que Kleist inflige al texto de Brentano. Es, si puede decirse así, una crítica ejercida a través de la puntuación y, en esa medida, un caso ejemplar de transformación de sentido e intención por mínimos medios gráficos. Mientras Brentano despliega una frase amplia y poderosamente rítmica en su expansión, Kleist la divide en tres secciones independientes, llevando a cabo una modificación preñada de consecuencias teóricas y, si puede decirse así, una crítica implícita. Más aun, la relación entre la primera sección (que en Kleist es la primera frase) y la segunda está tensada por un adversativo: “sin embargo” (*gleichwohl*), que rompe la continuidad dialéctica del modelo. En Brentano, las condiciones de la soberbia mirada al espectáculo marítimo, aunque entre sí guardan relaciones de oposición, son inherentes a ella de un modo que subraya el verbo *gehören* (“pertener”, que aquí traduzco por “suponer”), y que apunta, acaso, a un

momento de resolución superior. En Kleist, las relaciones de oposición antedichas se ven acentuadas y tal vez radicalizadas por la fórmula adverbial del “sin embargo”. De manera semejante, la separación de la última sección, enfatiza la contraposición entre la exigencia y el desgarró, sin que por otra parte se pueda dejar inadvertida la cláusula de licencia (“para expresarme así”), que debilita sensiblemente el empuje de todo el comienzo, abriendo, con dejo de ironía, una distancia ante su energía y su énfasis.

Desde el punto de vista de la lógica, esto marca un diferendo esencial de Kleist respecto del romanticismo, en la medida en que es precisamente el ideario fundamental de éste el que sirve de base al texto de Brentano. Podría pensarse que ese diferendo tiene que ver centralmente con el carácter dialéctico que asume allí la relación entre sujeto, naturaleza y arte, y cuyo punto de tensión es aquel temple al que poco más adelante se alude bajo el nombre de *Sehnsucht* (“anhelo”, “nostalgia”), en el cual se realiza bajo la forma de lo concreta y actualmente irrealizable el movimiento de (la) trascendencia. En esa tensión, el diálogo dialéctico entre el sujeto y la naturaleza (la correlación de exigencia y desgarró), parece posible —al menos en la formulación de Brentano a partir del motivo de la marina de Friedrich— sobre la condición del reconocimiento de una insuficiencia radical del arte (como se decía antes, del arte pictórico) para satisfacer las expectativas de ese diálogo, en la misma medida en que la violencia desgarradora de la naturaleza es indispensable para la determinación del temple de apertura a la trascendencia.

Pero esto es imposible ante el cuadro, y lo que yo debía encontrar en el cuadro mismo lo hallé sólo entre mí y el cuadro, y era una exigencia que me infligió al cuadro, en la medida en que no la satisfizo; y así yo mismo me convertí (*wurde*) en el capuchino, el cuadro era la duna, pero aquello hacia donde debía mirar con anhelo (*Sehnsucht*)⁴, el mar, faltaba del todo.

Pero esto es imposible ante el cuadro, y lo que yo debía encontrar en el cuadro mismo lo hallé sólo entre mí y el cuadro, y era una exigencia que mi corazón hacía al cuadro y un desgarró que el cuadro me infligió; y así yo mismo fui (*ward*) el capuchino, el cuadro era la duna, pero aquello hacia donde debía mirar con anhelo, el mar, faltaba del todo.⁵

⁴ La *nostalgia* aparece como afecto estético por excelencia en Brentano, es decir, como afecto de trascendencia y de infinitud. En esta medida, se la puede entender como el equivalente de la razón —la facultad de las ideas— en Kant. Siendo la relación a la trascendencia la determinación originaria del afecto de la nostalgia, el cuadro hace además de rubricarla, simbolizándola en la relación del monje solitario con la magnitud inconmensurable del mar sin orillas y del cielo. Pero el cuadro está bajo la ley del límite, de modo que la trascendencia no puede comparecer en la imagen que el yo espectador tiene *ante (vor)* sí, sino sólo *entre (zwischen)* el cuadro y el sujeto, y, sin embargo, no es enteramente ajena a la eficacia de la obra, es decir, a la eficacia que el cuadro tiene en cuanto es impotente para (re)presentar la trascendencia; es en este sentido, acaso, que el cuadro inflige la exigencia no satisfaciéndola. (Se advierte cómo Kleist intenta clarificar la compleja relación que supone la frase de Brentano y que ella misma no despeja: el sujeto formula su demanda a la pintura, pero ésta la quebranta.) La correspondiente imagen es la peculiar identificación de la duna estéril con el cuadro: así como el cuadro-duna —que en la interpretación de Brentano se trae al primer plano— es imagen de la impotencia del arte para (re)presentar la trascendencia, también es el lugar desde donde ésta empieza a anunciarse, si bien no al modo de la ventana que abre hacia lo que en virtud de ella deviene visible para el espectador, sino precisamente porque defrauda, no diremos la vista física, sino (“mirar con anhelo”) la expectativa de éste. Pero esto también quiere decir, en virtud de una peculiar inversión, que el cuadro, situado *entre* su espectador y la expectativa de éste, queda, en su realidad, situado del lado de la realidad insuficiente del sujeto finito: ése el quiebre que el cuadro inflige.

⁵ No sólo a partir de este punto, que marca el lugar en que Kleist se separa enteramente de la lección de su modelo, sino ya en esta misma frase, la diferencia entre el tratamiento de Brentano y el suyo se hace decididamente manifiesta. Todo gira en torno a la significación que en uno y otro texto asume la realidad del cuadro de Friedrich, y esto quiere decir, también, de la pintura como arte. Para Brentano, el cuadro no satisface la exigencia, pero —en conformidad con el formato dialéctico de su consideración— precisamente en la medida (*indem*) que no la

satisface, la inflige. Esto supone, a pesar de la impotencia de la pintura para corresponder al *Anspruch*, una función dialéctica de la misma: lo que el cuadro representa despierta la exigencia en cuanto que no la satisface: cuanto más la sugiere o anuncia, en virtud de su motivo y factura, sin realizarla, tanto más la hace sentir. En Kleist, en cambio, es el cuadro el que inflige el desgarró, con lo cual se plantea una virtual contraposición entre este pasaje y el final de la frase anterior, donde la naturaleza aparece como la causa de ese quiebre. Se sugiere con ello que el cuadro puede, paradójicamente, ser el lugar de la (apertura a la) trascendencia. Y digo paradójicamente, porque lo sería el cuadro en su condición inmanente; sugiero se tenga esto presente en lo venidero

	<p>Nada⁶ puede ser más triste y más desazonador que esta posición en el mundo: la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el centro solitario en el círculo solitario.¹</p>
--	--

¹ En éste y los siguientes pasajes, Kleist toma a préstamo de los diálogos pergeñados por Brentano y Arnim, transformando notoriamente el tono y la intención originales de los autores. Quinto diálogo, “Una joven señora con dos niños rubios y un par de señores”: “PRIMER NIÑO: ¿Es acaso un capuchino que señala el clima, como el que está delante de nuestra ventana? / SEGUNDO SEÑOR: No de éstos, mi niño, pero también señala el clima, es la unidad en la totalidad, el centro solitario en el círculo solitario”.

⁶ Las cuatro siguientes frases en el texto de Kleist contienen su contribución de primera mano a la discusión en torno al cuadro. Desde luego, no se las debiera leer separadamente de las modificaciones que ya introdujo en el modelo de Brentano, sino que éstas serían preparatorias para la “doctrina” que en las subsecuentes frases se insinúa. El cambio que produce Kleist no puede ser más evidente: el flujo de lo viviente queda concentrado en una soledad absoluta (significado que explota la figura eremítica del monje), la cual refuerza el sentido mismo de la vida (en la incidencia fugaz de la “chispa”), al tiempo que la contrasta, también absolutamente, con “el reino de la muerte”. La “posición” del sujeto está marcada, pues, por este contraste radical entre la puntualidad de la vida como *una* vida, y vulnerable, y la totalidad de la muerte que la circunda.

Esta primera frase es, en cierto modo, el colofón de la reflexión anterior, pero trae consigo la indicación de una tonalidad anímica que se hace presente aquí precisamente

donde el texto de Brentano, con muy breves trazos, deriva hacia el reporte satírico de las conversaciones de los espectadores, por modo de “salir al encuentro de esta maravillosa sensación”. Dicha tonalidad está signada por la muerte, que, como se dijo, parece asumir aquí el carácter de la totalidad y, si se quiere decir así, bajo el influjo de ese “faltaba del todo” (*fehlte ganz*) de la frase anterior y la vibración que ejerce sobre él la “nada” (*nichts*) con que se abre la frase siguiente, es decir, el carácter de la *totalidad de la falta* (v. nota 14). En tal sentido, podría aventurarse que, concebido esto en términos estéticos, expresa la crisis de la nostalgia por causa de un *sublime* que escapa radicalmente a su condición, y que marca, con esa crisis, el quiebre de la tensión romántica. Se fortalece ésta, en la apertura dialéctica de la nostalgia, por la exaltación del afecto y de su sujeto ante la sustracción de lo que comparece como objeto en la experiencia. Pero este sublime romántico, que ya Brentano piensa aquí (a diferencia del sublime dieciochesco) en dirección de la sustracción que, por obra expresa de la insuficiencia del arte, deja al observador ante la desnudez de la naturaleza como tal, es acentuado por Kleist, exacerbado, si se quiere, hasta su decidida mutación. La significación del sublime kleistiano, que se anuncia por el imperio de la muerte, se refuerza en el siguiente pasaje con la idea de la uniformidad e ilimitación del cuadro. Si la nostalgia romántica está constantemente amenazada por el nihilismo, cuya cuenta carga Brentano, en cierto modo, al cuadro, es aquí la *nada* la que adquiere el carácter de lo sublime, según la lectura, plena de consecuencias, que hace Kleist de la falta total del mar.

ii Sexto diálogo, “Una dama y un guía”, habla el guía: “Oh, quisiera ser el capuchino, que otea en tan eterna soledad hacia el mar oscuro y prometedor que se extiende ante él como el Apocalipsis [...]”.

iii En el comienzo del mismo sexto diálogo: “DAMA (largo tiempo callada): ¡Grande, inconcebiblemente grande! Es como si el mar tuviese los pensamientos nocturnos de Young.” Edward Young (1683-1765), poeta inglés pre-romántico, es el autor de la célebre obra *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742-45), un extenso poema didáctico inspirado por las sucesivas muertes de su hijastra, el marido de ésta y su esposa, poema que con sus tonos melancólicos alcanzó gran notoriedad en toda Europa.

El cuadro está allí⁷, con sus dos o tres objetos misteriosos, como el Apocalipsisⁱⁱ, como si contuviese los pensamientos nocturnos de Young,ⁱⁱⁱ y puesto que en su uniformidad (*Einförmigkeit*) e ilimitación (*Uferlosigkeit*) no tiene más que el marco como primer plano⁸, es, al contemplarlo, como si a uno le hubiesen cercenado los párpados (*die Augenlider weggeschnitten wären*).⁹

⁷ Las tres frases que siguen tras lo que llamé el colofón se centran en el cuadro (“[e]l cuadro está allí”, [*d*]as *Bild liegt* [...] *da*), y hacen además de reivindicar la significación del arte y, si se quiere, el poder de la pintura. Pero lo hacen de muy distinto modo. En la frase que ahora se empieza a leer —y que por muchas razones se podría considerar el centro gravitacional del texto de Kleist— se trata fundamentalmente de una suerte de experimento mental, una hipótesis sostenida sobre el repetido “como si” (*als ob*). Este además es inseparable de dos componentes particularmente enigmáticos: por una parte, la referencia al marco como primer plano; por otra, la forzada condición perceptiva que el cuadro impone y que tiene los aires de ser una transformación radical de la visualidad y del modo de presencia de la obra. En términos generales, se puede pensar que tal experimento, en conjunto con los pasajes que siguen, desarrollan la idea previamente sugerida (v. nota 5) del cuadro como paradójico lugar de la apertura a la trascendencia, como ocasión y condición de experiencia de lo sublime. Cabría decir que se trata aquí, no de experiencia, sino de un “experimento de sublimidad”.

En cuanto a lo primero, Kleist hace retroceder el primer plano que en Brentano estaba puesto en la duna: allí, el cuadro-duna era como la contradictoria atalaya desde donde el mar, bajo el cielo de nubarrones y maravillosamente luminoso desde el fondo lejano, en suma, el trasunto inmenso de la trascendencia, no se deja “ver con anhelo”. Aquí el primer plano es el marco (éste es, por consiguiente, incorporado al cuadro como parte de él), y los atributos de la uniformidad y la ilimitación, que para Brentano debían calificar al mar, se convierten ahora en la índole del cuadro mismo. Consecuentemente, los “dos o tres objetos” pertenecen ahora al cuadro, no están meramente representados en él. La vacilación de la enumeración parece explicarse por el inventario de Brentano: el monje, con el cual se identifica el espectador, la duna que es el cuadro mismo, el mar que falta absolutamente: en esa vacilación, este último pertenece también al cuadro, si bien (acaso) pertenece en el modo de su falta, o como índice de la falta. De acuerdo a la característica de tal pertenencia y al “misterio” de los objetos, el punto crucial consiste en que todos ellos ya no pueden ser considerados como meras representaciones, como imágenes de un “real”.

El tema del cercenamiento de los párpados, que tanto ha intrigado a los comentaristas, es, con la violencia que supone, otro quiebre o desgarró, otro *Abbruch*, distinto al señalado por Brentano, que la naturaleza, en su indiferente inmensidad, infligía al “yo”. Kleist ha hecho al cuadro responsable de ese desgarró, y el pasaje al que aquí se alude parece dar cuenta de ello. En este sentido, el cercenamiento corresponde a la ilimitación y uniformidad del cuadro. Éste fuerza una transformación de la mirada en la misma medida en que suprime la posibilidad protectora de cerrar los ojos ante lo que amenaza, lo que repele o lo que embarga. La condición visual que esta suerte de experimento imaginario induce no es ya la de lo panorámico, y el ver no se constituye como mirada objetivadora que se hace cargo de lo que ante ella se expone bajo las condiciones que ella misma impone (el encuadre, la intención, el recorrido), y que tienen un carácter apotropaico, sino que determina la desamparada *exposición* del propio sujeto. La contemplación “como si” a uno le hubiesen cercenado los párpados implica, en esta medida, un cambio en el estatus del sujeto. En congruencia con ello, ese “es [...] como si” afecta a la contemplación, en la cual puede el sujeto sentirse a buen recaudo, cambiando esencialmente su determinación (v., al respecto, la nota 14 y luego la nota 20).

⁸ El marco tiene una función protectora. En un primer sentido, puede enténdersela como protección de la imagen, en cuanto que la separa del entorno y la resguarda en su diferencia, ofreciéndola acotadamente a la vista; pero por eso mismo, en un segundo sentido, protege también a la visión, en cuanto que le garantiza una condición de dominio sobre aquello que se le presenta. Bajo esa condición, lo visible coincide con la atención y la intención del sujeto, compareciendo ante éste como objeto. La impresión que consigna Kleist, según la cual el marco es ahora el primer plano del cuadro, implica una abolición radical de esa función, y tiene como *pendant* la supresión de la función protectora de los ojos que cumplen los párpados, cuyo cercenamiento, en este caso, impide la oclusión ante el vértigo de la inmensidad. Sería ésta, entonces, la experiencia de un sublime para el cual la diferencia dieciochesca entre naturaleza y arte, entre naturaleza y representación, ha caído esencialmente. Así, el tema de un sublime del arte y por el arte se consolida progresivamente.

⁹ Es aquí también donde se advierte por qué Kleist le atribuye al cuadro esa violencia desgarradora. Lo que Brentano echa de menos en él tiene que ver con la imputación de que el cuadro es incapaz de presentar la trascendencia (inmensidad, infinitud), precisamente porque tiene que obedecer la condición que lo define como tal cuadro, es decir, porque necesariamente debe imponerles a lo inmenso e informe forma y medida. Dicho de otro modo, el cuadro no presenta la trascendencia (“esto no es posible *ante (vor)* el cuadro”), sino que sólo puede re-presentarla, y esto quiere decir, sólo ofrecer la imagen de una situación en que sería dable tener la experiencia de la apertura a la trascendencia. Por eso, el espectador no experimenta la trascendencia (esto es, el temple de la nostalgia) *ante* el cuadro, sino *entre* él y el cuadro, entre la exigencia que el cuadro, en virtud de su única eficacia re-presentativa, despierta en el espectador y la misma exigencia que el cuadro, porque sólo es re-presentación, defrauda. La experiencia de la trascendencia tiene aquí un carácter puramente anímico, el carácter de un evento que tiene lugar *en* el sujeto, por intermediación del cuadro y de su impotencia. En cambio, en Kleist el cuadro adquiere otra dimensión: ya no hay en él re-presentación, no es ya meramente objeto de contemplación, sino que él mismo, en su inmanencia, se convierte en el contexto de la contemplación. La identificación con el monje no es proyectiva y metafórica (obra de una traslación imaginaria), sino *factum* que embarga al espectador. (Tal, acaso, el registro en pretérito consumado del “fui” (*ward*), a diferencia del “me convertí”, “devine” (*wurde*) que emplea Brentano.) En este sentido, tampoco hay propiamente presentación (acaso por eso puede Kleist reproducir a su amaño los pasajes correspondientes de Brentano, porque no piensa la interpelación del cuadro con arreglo a la dualidad presentación / representación, modelo e imagen), sino, en la medida en que la causa del vértigo de la inmensidad le es atribuida al cuadro mismo, lo que hay (lo que *habría*) es ahora *experiencia, exposición* del sujeto a la sustracción total de lo que *es* (bajo la condición de la objetividad). Ésta podría ser también la lectura kleistiana de la fórmula “faltaba del todo” (“*fehlte ganz*”), es decir, como *falta del todo*. Sería éste el apocalíptico sublime kleistiano. Y, del mismo modo, tal sería el sentido que para Kleist adquiere la sustracción que antes se ha mencionado: el cuadro, como

lugar de la sustracción total, ha dejado de tener la calidad de la representación.

	<p>No obstante, el pintor abrió, sin duda, una vía enteramente nueva en el campo de su arte¹⁰; y estoy convencido de que con su espíritu se podría retratar una milla cuadrada de arena de Brandenburgo^{iv}, con una mata de bérbero sobre la cual, solitaria, una corneja ahueca el plumaje, y que este cuadro provocaría un verdadero efecto como de Osián^v o Kosegarten^{vi}.</p>
--	---

¹⁰ “No obstante” (*gleichwohl*): la fórmula adversativa indica un giro respecto del resultado de la frase anterior. Debe recordarse que ésta llevaba el sesgo de una hipótesis, que en cierto modo prolonga y pondera los efectos de la lectura que Kleist ha ensayado a partir de los correctivos que inflige al texto de Brentano, y que, tensándolo, llevan sus intenciones a un espacio teórico esencialmente nuevo. La ambigüedad de esta operación es notoria, pues, a pesar de la aguda transformación, no se puede decir que Kleist haya entrado a saco en su modelo, alterándolo arbitrariamente. De cualquier modo, es dable entender lo que se ha dicho en los dos pasajes precedentes, encabezado el primero por la tonalidad de lo “triste y desazonador” (*trauriger und unbehaglicher*) y organizado el segundo en torno a lo que llamé “experimento de sublimidad”, expresa la reticencia y la resistencia de Kleist a conceder el apelativo de “maravillosa” a la sensación que despierta la contemplación de la pintura en el “yo”, según se lee en la continuación del original de Brentano (v. nota 23). Pero si en este segundo pasaje se mantenía el prurito de la sublimidad de la experiencia por la que aboga el romanticismo, aunque bajo condiciones que implican la mutación esencial del sentido de lo sublime y que tienen, además, calidad hipotética, como un prurito o una aspiración a la que da ocasión el cuadro sin poder satisfacerla, aquí todo parece retornar a la inmanencia cuadro y al arte como su principio. Pero ¿qué sería esa “vía enteramente nueva” de la que habla Kleist como logro de Friedrich? ¿Sería, quizá, no sólo una vía nueva en

^{iv} El original tiene “*märkischen Sandes*”: se refiere al distrito Märkisch-Oderland, perteneciente ahora al *land* federal de Brandenburgo, en el extremo oriente de Alemania, colindante con Polonia. Al sur se encuentra la ciudad natal de Kleist, Frankfurt an der Oder.

^v En el primer y segundo diálogos se alude al bardo gaélico Ossian (“Osián tañe el arpa ante este cuadro”), cuyas composiciones difundidas como supuestas traducciones en la segunda mitad del siglo XVIII por James Macpherson, y que influyeron significativamente en el gusto pre-romántico, fueron en realidad producidas por el propio Macpherson.

^{vi} Ludwig Gotthard Theobald Kosegarten (1758-1818), profesor de teología, párroco y escritor y traductor, originario de la isla de Rügen (en el Mar Báltico, frente a las costas de la Alemania oriental), es mencionado en el tercer diálogo, “Una institutriz con dos damiselas”, en referencia al emplazamiento geográfico del paisaje (“Donde

la pintura, sino una vía nueva *del* arte en general, del arte en cuanto arte, es decir, una nueva determinación del arte, de su carácter y destinación (en términos de trascendencia y sublimidad, como se ha dicho antes)? ¿Sería, según se desprende de comentarios anteriores, una característica esencial de esta nueva determinación el fin del arte como representación? Y a propósito de esta característica, que sólo sería el lado negativo de la “nueva vía”, ¿podría pensarse que, al hablar del arte de Friedrich, está pensando Kleist en su propia aventura, que permaneció mayormente irreconocida en su época?

Sin embargo, todo esto debe quedar en vilo; aunque las observaciones recién anotadas responden al curso de la reflexión de Kleist, o al menos no son impertinentes a su respecto, el gravamen del “[n]o obstante” deja una huella demasiado profunda como para pasarla por alto (v. nota 20). En este sentido, se podría pensar que el “experimento de sublimidad” y sus evidencias tienen implicaciones que sólo pueden ser reconocidas en virtud del giro que ahora toma el argumento. Tales “giros”, que afectan esencialmente a la posibilidad de una lectura unívoca e integradora, son típicos de Kleist.

	<p>Sí, y si se pintara este paisaje con su propia tiza y su agua propia¹¹, entonces, creo yo, se podría hacer que los zorros y los lobos aullasen: y esto es, sin duda alguna, lo más enérgico que se puede aducir en alabanza de este género de pintura de paisaje.¹²</p>
--	--

vive Kosegarten”). El párroco organizaba prédicas y cultos en la ribera de Vitt, al norte de la isla, concibiendo a la naturaleza como escenario de la manifestación divina.

¹¹ Una breve mirada atrás: el efecto a lo Osián o Kosegarten tiene un airecillo incierto, tal vez irónico. Recurrir como avales a un poeta fingido y a un párroco extático (del tipo que Kant habría llamado con enfática censura *schwärmerisch*, de ésos que pretenden ver más allá de los límites de la experiencia) es un gesto equívoco, y no se ve con claridad hasta qué punto compromete el discurso acerca de la “nueva vía”, a pesar de todo lo que pueda decirse a su respecto. En todo caso, debe atenderse a la contraposición que proponen estos dos pasajes: mientras el primero habla de ejecutar el pintor su obra “con su espíritu” (*mit seinem*

Geiste), éste habla de hacerlo con los elementos naturales (*mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser*). Con ello pareciera esbozarse el paso a un arte de la materia, si así puede decirse. Pero también éste queda quizás hipotecado porque este pasaje y el siguiente se organizan, también, en torno a una doble hipótesis que se conjuga en condicional.

¹² Esta suerte de efecto de *trompe-l'oeil* que describe el pasaje —y que recuerda la célebre anécdota de las uvas de Zeuxis— agudiza la paradoja que ha construido el texto. Bastaría con que la materia del cuadro fuese la misma que se encuentra en la naturaleza, y no la que el arte emplea para representarla, para que lobos y zorros se vieran inducidos a prorrumpir en los aullidos que despierta en ellos el desolado entorno. Son ellos, acaso, los verdaderos “sujetos” de aquella experiencia de lo sublime que sería acontecimiento humano bajo la hipotética condición del “como si” de que habla el párrafo central, pero que se ve minado tras las consideraciones sobre la factura y la materialidad del cuadro que introduce aquel “[n]o obstante”. El arte más allá de la representación, o que ya no es representación (que es, acaso, presentación pura), tampoco es humano: la exposición del sujeto a la total sustracción es, a su vez, la sustracción total del sujeto. Pero esto también significa que la radicalización operada por Kleist abre la perspectiva enteramente paradójica de un *sublime animal*. Y si en Brentano el afecto de la nostalgia adquiere la condición de apertura a la trascendencia que para Kant se activaba en las ideas de la razón y en la conciencia de la destinación ética suscitada por la experiencia estética de lo sublime, se estaría tentado de decir que aquí es el aullido, que, por decir así, mide la inmensidad, lo que, en términos animales, equivale a la idea.

^{vii} La continuación del texto, cuya tonalidad satírica es inconfundible, contiene seis diálogos incidentales y un pasaje conclusivo en que el redactor relata su conversación con un sobrio caballero

Entonces, para salir al encuentro de esta maravillosa sensación¹³, espíe las declaraciones de la diversidad de espectadores alrededor mío, y las comunico como algo pertinente a esta pintura, que es en todo un decorado ante el cual debe tener lugar una acción¹⁴, en la medida en que no concede reposo alguno.^{vii}

Pero mis propias sensaciones sobre esta pintura maravillosa son demasiado confusas¹³; por eso, antes de atreverme a expresarlas enteramente, me propuse instruirme por las declaraciones de aquellos que en parejas, de la mañana a la tarde, pasan ante ella. cb.

¹³ Brentano habla de una “sensación maravillosa” (*wunderbare Empfindung*), mientras Kleist adjetiva así a la pintura (*dies wunderbare Gemälde*) y atribuye confusión a sus sensaciones (*meine eigene Empfindungen [...] sind zu verworren*). A diferencia del primero, como se ha visto, este último ha llamado “triste y desazonadora” a la posición del monje con el cual se identifica el “yo”, y lo que se dice en el párrafo al que pertenecen estas calificaciones, lo mismo que en los dos párrafos precedentes al que ahora se lee, deja en claro que ellas determinan también la tonalidad anímica que, de acuerdo a Kleist, provoca la pintura. Al aplicar el vocablo “maravillosa” a una sensación que, según lo que el mismo Brentano ha dicho, supone un quiebre y una insatisfacción, lo que se hace es ponderar el estado de ánimo exaltado —puesto que lo negativo de ese quiebre es imputable esencialmente a la insuficiencia de la pintura— y signarlo con un rasgo de jovialidad, que dará paso a los juguetes irónicos de los comentarios de los paseantes.

¹⁴ En correspondencia con la evaluación de la pintura, en esta obra y como arte, el cuadro de Friedrich es descrito ahora como un “decorado” (*Dekoration*), que si bien “no concede reposo”, sólo sirve de trasfondo a la “acción” (*Handlung*), que en este caso es el vívido intercambio de los diversos espectadores.