

# ANOTACIONES SOBRE EL LENGUAJE, LO SUBLIME Y LO SINIESTRO EN NARRACIONES Y ENSAYOS DE HEINRICH VON KLEIST

**Bárbara Muñoz**

## **Resumen**

En el presente artículo exploraremos algunos ejes temáticos que sostienen y configuran la narrativa y la ensayística de Heinrich von Kleist. En primera instancia, se abordará el conflicto entre representación y expresión del lenguaje, la imposibilidad de representar lo irrepresentable, y la tensión que se genera entre pensamiento, lenguaje y acto de habla. A su vez, de qué forma el tema de la caída significaría una pérdida de la verdad, un desalojo del conocimiento, y una reacción frente a la violencia de la naturaleza y los acontecimientos. Por otro lado, revisaremos, desde Kant, las implicancias de la experiencia de lo sublime para rastrear los modos de aparecer y funcionar dentro de la escritura. Además, se estudiarán las coincidencias entre el juicio estético kantiano y el pensamiento kleistiano, a partir del espacio fronterizo que comparten ambos: la idea de lo carente de forma, de la intensidad de lo excedentario, y de la figura del asco y lo monstruoso. Desde Freud, una última vertiente se vinculará con la noción de lo siniestro, y sus mecanismos desplegados en la ficción en cuanto a la pérdida de la experiencia, la repetición fantasmal, y el desdoblamiento del ser. Demostraremos, finalmente, que en la obra de Kleist se construye una crítica radical a la modernidad a través de la interrelación entre arte, artificio y sujeto. A su vez, que su pensamiento constituye una parodia de la tradición literaria-filosófica, en la que se evidencia la limitación de los principios morales, la crisis de la mimesis, y la impotencia e insuficiencia de la representación del arte.

Palabras claves: representación, sublime, caída, lenguaje, lo siniestro.

## **Abstract**

In the present article we will explore some thematic axes that maintain and form the narrative and the essay work of Heinrich von Kleist. In the first instance, the

conflict will be approached between representation and expression of the language, the inability to represent the unrepresentable thing, and the tension that is generated between thought, language and act of speech. In turn, how the topic of the fall it would mean a loss of the truth, an eviction of the knowledge, and a reaction opposite to the violence of the nature and the events. On the other hand, we will review, from Kant, the implications of the experience of the sublime to trace the manners of appearing and working inside the writing. In addition, the coincidences will be studied between the aesthetic Kantian judgment and the Kleist's thought, from the frontier space that both share: the idea of the lacking in form, the intensity of surplus, and the figure of the disgust and the monstrous thing. From Freud, a last aspect will link itself with the notion of the sinister thing, and his mechanisms opened in the fiction as for the loss of the experience, the ghostly repetition, and the splitting of being. We will demonstrate, finally, that in Kleist's work a radical critique is constructed to the modernity across the interrelationship between art, artifice and subject. In turn, that his thought constitutes a parody of the literary-philosophical tradition, in which is demonstrated the limitation of the moral principles, the crisis of the mimesis, and the impotence and insufficiency of art representation.

Keywords: representation, sublime, fall, language, the sinister thing.

## 1. Del lenguaje contingente

En la fragilidad del mundo, expuesta en los relatos de Heinrich von Kleist (1777-1811), se fragua y se dispone otro orden a través de las tensiones trazadas entre naturaleza y moral; entre gracia y caída. Desde la mirada kantiana, el *sublime dinámico* concibe la naturaleza como una fuerza excesiva que acontece como interrupción, cuya imposibilidad radica en su ilimitación. (Kant, 1983). La potencia de su desmesura se vuelve violencia hacia la capacidad de representación de la imaginación. La condición humana, dibujada en sus narraciones, es trastocada tanto por la condición de la naturaleza como por el carácter causal de los acontecimientos dramáticos. El mundo erigido se sostiene, conjuntamente, sobre la base de leyes naturales, principios divinos y preceptos civiles-jurídicos, mezclados y yuxtapuestos entre sí. En la intermediación de esta ambivalencia, y en las distintas modalidades de la trama literaria, se abre una grieta por donde respiran las pulsiones internas del personaje kleistiano, el cual experimenta una suerte de pérdida y desalojo de la verdad, así como una crisis o desajuste entre pensamiento, representación e imaginación.

En relación con la dualidad que se manifiesta en las narraciones, ésta se prolonga hacia las declinaciones posibles entre lo sublime y lo repulsivo. Al explorar los rasgos del romanticismo, Paul de Man señala que la mecánica del dialogismo dentro de la escritura del período romántico, esto es, el intercambio afectivo entre personajes en la conversación, propicia el transcurso de la interiorización y la autoconciencia; sin embargo, apunta el autor, esta temática sobre la escenificación de la caída, desde la gracia y la pérdida de la inocencia, es de índole más compleja e intrincada que la historia de la autorreflexión. (De Man, 2007: 367). Dimensión ésta que, precisamente, vemos desarrollada en el ensayo *Sobre el teatro de marionetas*, lugar donde asistimos, no al devenir de una conciencia autorreferente, sino al encuentro de dos personajes que plantean, en la performatividad del diálogo persuasivo y pedagógico, un extremo carácter estético-filosófico sobre la mimesis y la obra de arte moderna; aspectos que más adelante analizaremos oportunamente.

A su vez, de Man esgrime que la vinculación entre imaginación y naturaleza es propia de la poética romántica. (2007: 81). Afirmo que el escritor de esta tradición experimenta sentimientos opuestos hacia la naturaleza: repulsión y atracción. En este doble movimiento nos interesa la descripción entregada por el autor al analizar poemas de este período, remarcando la transición que se efectúa en ellos. Se trata, pues, de una mutación profunda en la naturaleza, la cual abandona su condición terrestre y material para devenir intangible y mental. El ímpetu subyacente fuerza a la realidad física a desplazarse hacia la intensidad límite que trastoca violentamente las figuras. Esta transfiguración la describe de Man como un movimiento ascendente que «por medio del cual la imaginación poética se libera, por así decirlo, de la naturaleza terrestre». (2007: 94).

Ahora bien, resulta pertinente acercarnos a la obra de Kleist bajo estas premisas de la retórica romántica —ciertamente encontramos dicha operación en el desarrollo de la forma argumental y estética de su lenguaje—, sin embargo, no debemos obviar que sus textos construyen una crítica fundamental al romanticismo, a partir de la parodia de los modelos discursivos antiguos y los géneros literarios modernos, que son conflictuados en su imitación. Recordemos que los precedentes literarios de la novela corta se encuentran en los relatos medievales, en las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, o en los cuadros episódicos de *El Decamerón*, por cuanto se desplazan desde una visión moralizante sobre la verdad hacia la lúdica revelación de alguna paradoja del mundo cotidiano.

La tradición antigua piensa la mimesis literaria como la coincidencia entre emoción y acción en el tejido textual. En este ejercicio retórico, al concebir las limitaciones del arte, la escritura simula artísticamente manejarse a la manera de la naturaleza; entonces, cuando se hilan en una misma superficie expresiva nociones como arte y artificio, las formas se disimulan u ocultan. Así es como se producen momentos cúspides de la acción dramática que irrumpen bajo la metáfora de un fenómeno natural. La figura intempestiva del relámpago ingresa en la narración cuando el individuo experimenta el desborde de una circunstancia determinada. Es

en dicho evento cuando se observa, en el sujeto, una aflicción tal que no le permite reaccionar desenvueltamente: su relación con el mundo y los otros queda alterada, trastocándose, entonces, su vinculación directa con el lenguaje.

A manera de paréntesis, en este punto convendría acercarnos al diseño escritural de los cuentos de Kleist. Con el advenimiento de las transformaciones ocasionadas por la Revolución en el contexto político y económico, una nueva mentalidad se expande y florece a nivel cultural y social en la sociedad europea. Evidencia de ello es el hecho de que la novela burguesa de largo aliento cede espacio al surgimiento de modos discursivos de menor expansión, es decir, aparecen géneros literarios masificados que, a través de publicaciones populares, dan cuenta de una nueva concepción del gusto estético de la época. Cuando Kleist escribe sus narraciones no existe aún el término de esta nueva modalidad literaria. El nombre *novelle*, es acuñado por el escritor Christoph Martin Wieland, a inicios del siglo XIX, para referirse a las novelas cortas que narran acontecimientos de carácter novedoso con giros constantes en la estructura dramática. Por lo general, son historias que aluden a eventos del pasado, en cuyo interior se conforman pequeñas historias intermedias articuladas por sucesos azarosos y acciones en torno a un plan interno en la historia. Ana Pérez, afirma que Kleist agrupa sus relatos inicialmente bajo los nombres de *cuadro*, *leyenda* o *crónica*, respectivamente. Ahora bien, el autor, al publicarlos en 1810, lo hace con el título de *Narración*, siendo su propuesta inicial la de *narraciones morales*. (Kleist, 1999: 69). En la *novelle*, el acontecimiento extraordinario deriva en una sucesión de escenas cruzadas, pertenecientes a otros tiempos y espacios donde el discurso del personaje autoral se actualiza en las voces y diálogos sostenidos por los personajes. El nacimiento de este moderno género literario supone, pues, un vuelco en la dimensión sociológica respecto de la recepción de este modelo compositivo que concentra y condensa sus metáforas alrededor de una trama repleta de malentendidos, intrigas e interpretaciones desafortunadas del sentido.

Pablo Oyarzún, al estudiar el desarrollo y concepción de lo sublime en la tradición occidental, parte con el primer pensador que reflexiona sobre esta categoría, Pseudo-Longino. Oyarzún nos advierte que su rasgo esencial reside en los momentos de apertura hacia la totalidad donde se tensiona la relación entre pensamiento y lenguaje. Es allí donde ocurre el éxtasis anímico, tanto en el receptor como en el lenguaje respecto de sí mismo. En cuanto a la perturbación originada en el sujeto, apunta el autor que «lo sublime acontece donde hace falta la palabra, y sin embargo, y precisamente, acontece: acontece como índice de esa falta». (2010: 26-27).

En los textos de Kleist, la experiencia del lenguaje afecta la dimensión del habla, la cual se ve detenida por esta anulación de palabras que aflige a los personajes. Resulta habitual tropezarse con algunos de estos seres que experimentan la desmesura de un suceso externo, momento en el cual se clausura toda posibilidad representativa de la lengua. Constatamos lo mencionado en el siguiente fragmento de *El adoptado*, cuando Elvira, al percibir la imagen de Nicolo que llega a la casa disfrazado de caballero genovés, evoca al personaje que en el pasado la había salvado

de un incendio. En el momento actual de la narración, y al encontrarse ella en la escena montada en una silla de la cocina buscando una botella de vinagre para su esposo indispuerto, «cayó como por un rayo invisible sobre el entarimado con las botellas y vasos que sostenía en su mano». Con el estruendo de la caída, su esposo, Piachi, los criados y Nicolo se acercan a ella, y éste último le pregunta por lo sucedido. La voz narradora nos relata:

mas al verse Elvira, rígida de terror como estaba su lengua, incapaz de hablar y aparte de ella sólo él mismo pudiera dar respuesta a tal pregunta, quedaron pues envueltas las circunstancias del asunto en un eterno secreto; condujeron a Elvira a su cama, temblándole todos los miembros, donde permaneció durante varios días presa de una violenta fiebre. (Kleist, 1999: 212).

En el instante abrupto, la subjetividad del personaje se quebranta, se produce la pérdida del sentido y la privación del juicio. En el desbarajuste del espacio que lo circunda, tiene lugar el desplome físico y mental del personaje. Nos percatamos de un doble movimiento ejecutado dentro de la experiencia límite; por un lado, se produce una suerte de elevación, metáfora de la experiencia sublime, para luego, por otro, presenciar su derrumbe y abismo, el que percibimos como un desplome al interior y exterior del sujeto. Es esa fractura simbólica la que desestabiliza la ficción y la hace avanzar hacia su eventual restitución.

Esta dimensión, en la obra de Kleist, podríamos comprenderla a la luz de ciertas categorías ontológicas y antropológicas elaboradas por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (1999), texto que indaga sobre la figura del musulmán en el campo de concentración. La noción de testimonio la entiende como potencialidad del habla respecto a la contingencia, y asume que la facultad de comunicar no supone, necesariamente, que un acto comunicativo se realice. (Agamben, 2010: 66). Según el filósofo, la lengua del testimonio es el lugar donde se produce una suerte de desubjetivación y escisión al interior del sujeto. Esta suspensión, y no coincidencia entre lenguaje y conciencia, se crea en el espacio fronterizo compartido por un dentro y un fuera del lenguaje. El acto de palabra es pensado aquí no como un texto aislado del discurso, sino más bien como la impotencia del decir y, a su vez, como el efectivo tener lugar de la lengua. Prolongando esta revisión, leamos el pasaje a continuación y establezcamos conexiones latentes y posibles con el universo escritural de Kleist: «La subjetividad, la conciencia, en que nuestra cultura ha creído encontrar su fundamento más firme, reposan sobre lo que hay en el mundo de más frágil y precario: el acontecimiento de palabra». (2010: 128).

Dentro de este mismo campo semántico, el ensayo de Kleist *Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar* (1801), dilata el horizonte de reflexión sobre el lenguaje. En primer lugar, se delinea la necesaria e instrumental presencia de la alteridad que supone y garantiza la construcción de la idea colectivamente. Sobre la superficie de este espejo que es el otro, el propio pensamiento se proyecta y se configura en el transcurso de la conversación, en el devenir del diálogo cuando

la información pragmática acontece, —a través de la tonalidad de la oralidad, la expresión lingüística, la gestualidad y los silencios, etcétera—. Es en la experiencia del progreso y detenimiento del habla, en el intercambio de los roles entre hablante y oyente, instancia en la cual se fabrica el pensamiento. Escribe Kleist: «Para el que habla hay una extraordinaria fuente de entusiasmo en un rostro humano que lo enfrente; y una mirada que nos anuncia haber comprendido ya un pensamiento expresado a medias nos regala a menudo la expresión para toda la otra mitad». (2011: 3). Saber qué significa expresar el propio pensamiento y hablar con el otro, constituye algunas de las interrogantes que fundan su propuesta. En ellas se asoman las raíces de lo que luego vendría a ser la filosofía del lenguaje ordinario y su concepción sobre los actos de habla.

Por otro lado, el autor señala que cierta afección del ánimo es requerida para que surja la adecuación y correspondencia entre espíritu y lenguaje en el contexto enunciativo. En el ensayo se aborda, también, el rechazo a toda ciencia y conocimiento en cuanto principios preconcebidos de la racionalidad. En una carta dirigida a su hermana, en 1801, también hallamos una idea categórica sobre esta idea cuando confiesa el escritor: «todo lo que se llama saber me da náuseas». (Kleist: Borrador 3)<sup>1</sup>. Sentencia que refleja la crisis experimentada por Kleist tras la lectura de las teorías kantianas. Se demuestra, en consecuencia, que el conocimiento no garantiza certeza alguna de verdad, y su cuestionamiento corroe aún más esta sensación. El texto que revisamos aquí apela, más bien, a la idea de la autoformación en compañía de otro individuo con el cual se tenga oportunidad de poner a prueba las propias hipótesis y reflexiones.

En este sentido, y a partir de los ejemplos expuestos por Kleist —el maestro orador, la fábula y el examen público—, la temporalidad operará como mediación e intervalo entre representación del pensamiento y expresión del habla. Asimismo, circula la idea de la expresión transparente, entendida como una representación inicial que es aclarada en el proceso donde se formula su adecuación verbal y semántica. El texto está atravesado, además, por una arraigada incertidumbre manifiesta en el deseo de saber si se posee, realmente o no, el lenguaje. El autor menciona que es fundamental, en los casos de exposición del pensamiento, tener «el lenguaje a mano». (Kleist, 2001: 6). Su no efectiva pertenencia, el estar excluido del dominio y uso pertinente del lenguaje, supondrá la expulsión del sujeto de toda posibilidad expresiva. Otra figura presente en el ensayo de naturaleza similar, la ofrece el ejemplo de una conversación con su hermana. Mientras habla, advierte una intención comunicativa por parte de ésta; entonces, nos dice Kleist, su ánimo es impulsado por «este intento exterior de arrancarle el discurso en cuya posesión se encuentra». Lenguaje y verdad

---

<sup>1</sup> Para un ordenamiento de algunas referencias bibliográficas en este ensayo, hemos denominado «borrador» a las traducciones inéditas de Kleist realizadas por Pablo Oyarzún. Textos que fueron entregados durante el seminario del primer semestre de 2011: «Imposibilidad del mundo, impotencia del arte. Incursiones en la obra de Heinrich von Kleist». Facultad de Artes, Universidad de Chile.

coinciden y se vinculan, pues, en su intento por descifrar el pensamiento en estado de producción. El angustioso sentimiento en torno a su condición de «hombre inexpresable» (Borrador 3), que escribe en la apostilla de una carta a su hermana, contiene la imposibilidad de representar lo irrepresentable, y conforma, junto a la aspiración figurativa de arrancarse el corazón y enviárselo en la carta, la condición de fracaso ante lo inenarrable de su propio ser. En definitiva, *Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar* se refiere a la epistemología sobre el sujeto y el mundo que, desde la concepción de lengua y habla, involucra la idea del otro en el contexto de enunciación, la relación crítica entre conocimiento y verdad, y el conflicto interno entre representación y expresión del lenguaje. Kleist nos entrega, además, señales para comprender la dinámica escritural de su ficción.

## 2. Naturaleza sublime y juicio estético: una lectura del extremo

A fines del siglo XVIII, con el surgimiento de la teoría estética de la filosofía, se instauran interpretaciones modernas sobre las estructuras subjetivas y las relaciones entre naturaleza, verdad y razón. Posteriormente, se desarrolla en el siglo XIX la dimensión romántica de la teoría especulativa del arte, que luego derivará en la crisis de la representación. Immanuel Kant (1724-1804) en la tercera crítica, *Crítica de la facultad de juzgar* (1790), divide su obra en dos secciones dedicadas al juicio estético y al juicio teleológico, y entiende la actividad del juzgar como operación que se ejecuta previamente a toda formalización o estructuración de un sistema. Considera la formulación de la regla o la ley como resultado *a posteriori*, obtenido a partir de lo irreducible de la experiencia intuitiva. A su vez, explora la conflictiva vinculación entre imaginación y entendimiento, entre principio e inclinación, anticipando, además, la distinción radical entre lo sublime y lo bello, proyectándose, así, un nuevo pensamiento sobre la teoría estética del arte.

Para trazar las coordenadas en las que este texto pretende desplazarse con respecto a Kleist, primeramente rastremos algunas de las categorías kantianas mencionadas en el párrafo anterior. La condición de lo sublime no se refiere a las propiedades de un objeto u evento dado en el mundo fenoménico, sino que tiene lugar en la subjetividad y en la conciencia del individuo. Por estar ligado a la idea de lo inconmensurable y la intensidad de lo excedentario, lo sublime carece de toda forma que lo contenga. Kant lo relaciona en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) como aquello propenso a la emoción, a la veracidad, al carácter de lo grandioso; distingue allí lo *sublime terrible* como aquello acompañado por un sentimiento de horror o melancolía. Lo bello, por oposición, está ligado al entendimiento y al carácter de lo atractivo, lo elocuente y lo armónico, y manifiesta una concordancia afín entre forma y concepto. A propósito de esta división categorial, Oyarzún recuerda y señala que para Kant la diferenciación entre figura (*Gestalt*) y forma (*Form*) reside en el hecho de que ésta última funciona como equivalente del

proceso reflexivo del sujeto cuando se encuentra en presencia de la limitación del objeto. (Oyarzún, 2010: 91). En contraste, lo ilimitado acusa sobre la condición infinita del pensamiento. La posibilidad de vivenciar una experiencia placentera, que emerge por vía del *displacer*, es definida por el autor como una «adecuación de la inadecuación, presentación de lo impresentable». (2010: 93). En una zona intermedia y contradictoria, lo sublime habita y se expresa en la experiencia del límite, desplegándose allí como evidencia de lo inmanifestable.

En la clasificación de lo sublime se encuentra, por un lado, lo *sublime matemático*, que tiene que ver con la capacidad del pensamiento de concebir la ilimitación y la totalidad de lo grande absoluto; por el otro, lo *sublime dinámico*, relativo al modo impetuoso del actuar de los fenómenos de la naturaleza. Ahora bien, atendamos a las declinaciones que estos conceptos filosóficos tienen en la estructura de la ficción, y advirtamos, en su temporalidad narrativa, la aparición de imágenes de distinto orden coexistiendo en la urdimbre rítmica del lenguaje.

*El terremoto de Chile*, relato de Kleist, compuesto por la oscilación entre ideas opuestas y enfrentadas entre sí, nos habla de los sentidos que se desprenden a partir de la constitución quebradiza del mundo. Su trama se sitúa en el intersticio común entre la condición irruptiva de la naturaleza y la esfera de los principios e imaginarios del hombre. En primera instancia, los personajes centrales, Jerónimo y Josefa, al consumir su amor clandestinamente, son castigados y condenados a morir por dictamen de la ley imperante. Aspecto que constituye una parodia de las formas de la literatura romántica. El día de la ejecución de ambos, casualmente el día del Corpus Christi, Jerónimo justo cuando intenta suicidarse —y Josefa da a luz—, acaece el terremoto que sepulta la ciudad de Santiago. Se destruyen el palacio del Virrey, la corte de justicia, la casa del padre de Josefa, y el convento; edificaciones en ruinas que representan el hundimiento del poder y de la institucionalidad legitimada. La voz del narrador habla del desastre como si se tratase de una escena histórica que reconstruye los desarmados y descompuestos elementos del mundo, descritos según las coordenadas espaciales que los condicionan y determinan. Los gemidos de los personajes agonizantes, los muertos apilados, la imagen de los cadáveres destrozados del arzobispo y la abadesa, se hallan en la dispersión del cuadro envueltos en llamas, vapores y escombros. Recordemos la descripción de la realidad fracturada expuesta en *El cántaro roto*, cuando la señora Marta relata la antigua disposición del mundo, desmembrada a causa de la caída del jarrón. Estrategias literarias que se corresponden en el modo enunciativo y ordenamiento visual de los hechos.

La conflictiva transición entre naturaleza y moral, estado de gracia y caída, voluntad y azar, medida y desproporción, es clave para comprender los significados que atraviesan y movilizan al relato. A su vez, lo *sublime terrible* se presenta bajo la fuerza destructora de la naturaleza, la puesta en imagen de todo aquello que posee rasgos de carácter espantoso y monstruoso y que aqueja la conciencia de los personajes. Simultáneamente, un giro se manifiesta en la conciliación del entorno, donde se avizora un provisional reestablecimiento de las facultades del sentimiento y la

razón. A Jerónimo, «cual si aquella atroz experiencia que había grabado en su ánimo hubiera borrado éste todas las anteriores, lloró de gozo por disfrutar aún del dulce vivir, pletórico de imágenes de color». (Kleist, 2010: 104). En esta segunda instancia narrativa, los personajes se encuentran en medio de una armónica naturaleza que los acoge y los aleja de las vicisitudes de la tragedia. La reconciliación con los otros se expresa en un sentimiento de solidaridad entre los hombres que enaltece la idea social del colectivo. Éste, se halla en un estado de placidez y de aparente conmoción y comunión. La voz latina *sublimis* corresponde a aquello que está en lo alto, por el aire. El origen etimológico del vocablo *sublimitas*, quiere decir elevación, grandilocuencia. Un sentimiento de esta índole anima a los personajes en su interior.

A propósito de la visión ilustrada sobre la geografía, propia de la tradición científica en el siglo XVIII, el texto de Kant<sup>2</sup> sobre las causas del terremoto de Lisboa de 1755, ilumina el procedimiento de las investigaciones que intentan explicar los acontecimientos de la naturaleza. Como instrumento analítico, el discurso se provee de un lenguaje y un modo de razonar tanto científico como filosófico. Incluso, detectamos ciertos rasgos literarios en las imágenes predicativas como «terrible estruendo», «desastrosas ruinas», etcétera. Expresiones que describen los estados perceptivos que se experimentan en esta coyuntura determinada. La privación del testigo de toda facultad reflexiva es una actitud que bordea, también, algunos rasgos de los personajes de Kleist. Cierta aire de familia se establece con el clima metafórico que rodea lo intempestivo, hallado en *El terremoto de Chile*. La Providencia equivale, en el ensayo, a aquello que en el cuento se interpreta como mero azar del destino o como designio de la ley divina. Este ensayo se propone evidenciar, a través de fundamentos físicos, que los temblores o «inflamaciones subterráneas» de la tierra ocurren cuando las regiones se encuentran paralelas a cordilleras, y que los canales subterráneos se comunican y entrecruzan por debajo de las aguas.

Como anotación final a este comentario cabe destacar la imagen que se construye sobre el estado de las cosas minutos antes que ocurra un terremoto. Es como si la naturaleza, en el ensayo de Kant, intuyera y anticipara la catástrofe que se avecina a través de la manifestación sutil de algunas de sus señales fenoménicas. El cielo se enrojece, cambia la textura del aire, los animales se inquietan. En el fragmento, a continuación, se evidencia que las propiedades de autonomía y poderío de la naturaleza se aprehenden por intermediación del juicio y el conocimiento que sobre ella se traza. Cierta expectación poética fija, en su escritura, el movimiento de lo invisible e impresentable.

El aire subterráneo, puesto en movimiento por el estallido de ese fuego en inflamación, podría ciertamente penetrar a través de las grietas de las capas terrestres, las cuales le cierran cualquier acceso que no sea el de esa distensión violenta. La naturaleza se revela sólo poco a poco. No hay que tratar de adivi-

---

<sup>2</sup> *Sobre la causa de los terremotos* tr. Maximiliano Hernández Marcos. Publicado en 1756 en el *Noticiero semanal de indagaciones y anuncios de Königsberg*.

narle con la fantasía sólo por impaciencia lo que ella nos oculta, sino aguardar a que manifieste sus secretos de manera inequívoca mediante efectos claros. (Kant, 2005: 223).

Regresemos a la narración. En el tercer y último segmento, es anunciada una misa de acción de gracia en la única iglesia que sobrevivió a la catástrofe, y a la cual todos deciden asistir. En este espacio sagrado se escucha la música del órgano que origina la exaltación de los presentes. Hagamos un paréntesis. Este breve pasaje, mantiene una secreta coincidencia con el cuento *Santa Cecilia o el poder de la música*, en el cual los personajes extranjeros que llegan hasta el convento para destruirlo, son poseídos por una extraña y súbita experiencia religiosa, provocada por la interpretación de una melodía sagrada. Esta pieza musical modifica radicalmente la constitución del ser de estos personajes, y los sumerge en un retraimiento enfermizo y devoto que los hace abandonar sus iniciales intenciones. Situación que encuentra su punto cúspide cuando la madre de éstos, al final del relato, observa los signos misteriosos del *Gloria in Excelsis*, en cuya superficie parecen flotar un «temible espíritu», y culmina el narrador describiendo que «Fue como si todo el pavor de la música que había destruido a sus hijos sobrevolara fragoroso su cabeza; creyó perder el sentido sólo con mirarlo». (Kleist, 1999: 171).

En el espacio de la iglesia, en *El terremoto de Chile*, el juego de luces, proyectadas en claroscuro durante el atardecer, imprime una suerte de enrarecimiento en el que se intuyen las acciones consiguientes. El sacerdote, en su encendido discurso sobre el castigo de Dios a través del terremoto, enjuicia las costumbres de una ciudad corrompida por el vicio y el crimen que merece el castigo divino, y recuerda el caso de Josefa y Jerónimo. El padre de éste lo reconoce y lo denuncia públicamente; entonces, una turba enardecida arremete contra ellos. La cadencia narrativa se acelera vertiginosamente en la sucesión de los acontecimientos que conducen hacia el desenlace progresivo de la trama. Jerónimo es asesinado con un mazazo, también corre con la misma suerte Constanza, quien muere por equivocación en las manos del zapatero, Maese Pedrillo. Éste, tras asesinar a Josefa, y «enteramente salpicado con su sangre» da muerte por equivocación al hijo del capitán. El relato se refiere a quienes ejecutan dichos crímenes como una «satánica cuadrilla», «unos tigres sedientos de sangre», «unos perros rabiosos». Una furia absurda y desmedida arrasa con cualquier atisbo de racionalidad, entonces se restituyen los antiguos preceptos que regían y regulaban la convivencia entre los hombres de aquella ciudad. Hasta donde se encuentra Don Fernando, quien protege a las dos criaturas, se acerca Pedrillo quien «hubo arrancado de su pecho a uno de los niños con las piernas y lo lanzó describiendo círculos por los aires, estrellándolo contra la esquina de una pilastra de la iglesia». Después, Don Fernando, ante la imagen de su hijo muerto, y «brotándole la masa del cerebro a borbotones, elevó sus ojos al cielo embargado por un innumerable dolor». (Kleist, 1999: 114-115). Finalmente, Felipe, el hijo de los protagonistas es adoptado por el matrimonio que había perdido al suyo en tales

circunstancias, quedando instaurada la región ominosa del ser humano y la condición irreparable de lo cimientos de su civilización. El relato *El adoptado* reúne las condiciones para ser la continuación de esta historia, por cuanto se relaciona con el tema de la venganza como castigo, y con la desfiguración corrosiva de los valores y el deseo humanos.

Dentro de este mismo plano de sentido, algunos paralelismos atraviesan a la escritura kleistiana: uno de ellos es la lectura irónica sobre el sentimiento y exacerbación de lo idílico. En *Los esposales de Santo Domingo*, los personajes principales se configuran a partir de la ambivalencia que los sostiene, es decir, no están sujetos ni determinados por una identidad homogénea. Tal como informa Bernd Fischer<sup>3</sup>, esto se demuestra en el hecho de no pertenencia de los personajes, completa y originariamente, a ninguno de los bandos enfrentados. La complejidad racial y simbólica es trastocada porque Gustav, quien forma parte del ejército francés, es suizo, mientras que Toni no es enteramente negra: tiene un padre blanco, francés. En medio de un contexto de revuelta anticolonial en la isla de Santo Domingo, este romance insólito se precipita hacia la degradación debido a los equívocos que afectan a las relaciones humanas. Estos lazos están ligados a los imaginarios de lealtad, de incertidumbre provocada por la desconfianza, y de venganza ante la traición. Coinciden en el relato dos vertientes contrapuestas: una relacionada con las imágenes parodiadas del repertorio amoroso —la luz nocturna reflejada en el rostro de la protagonista, las ensoñaciones evocadas, la utopía de la fuga, etcétera—; la otra, en consonancia con el estatuto de las imágenes de la atrocidad —la descripción de una decapitación, el contagio de la fiebre amarilla, el retorcimiento de Toni en su sangre, el cerebro destrozado y esparcido de Gustav—. Este aspecto se sitúa, no sólo en el plano físico del mundo, sino también en el trastorno anímico que sufren los personajes, y en el relato mismo, ante las falsas apariencias que generan las turbaciones en el sentido.

Sobre la región de las percepciones, el narrador hace alusión a sensaciones de pesadumbre, zozobra, desvarío y pérdida del juicio. Los personajes ven asomarse en la gestualidad del otro la sospecha. La combinación de la ley divina como causante de los sucesos —formulada por el juicio del personaje—, y la ley de los hombres —sus prohibiciones y postulados normativos—, potencian la fuerza destructiva ante toda posibilidad de recuperación de la antigua organización del mundo y regeneración de los lazos afectivos. Al igual que en *El terremoto de Chile*, las representaciones formales del mundo colapsan, entonces adviene la reacción que desborda y rebasa cualquier intento de contención. Por otro lado, el relato proyecta una mirada sobre

---

3 «Introduction: Heinrich von Kleist's Life and Work», en *A companion to the works of Heinrich von Kleist*. Reproducimos aquí el pasaje en cuestión: «This is the first time that questions of belonging and identity within the constraints and complexities of a race-based colonial order are raised and explored in German literature. As usual, Kleist does not paint a black-and-white picture of the dangerous love of an officer of the French occupying army and a black rebel girl, as the officer is not really French but Swiss, and the girl is not really black but has a French father». (2003: 14).

lo monstruoso, vislumbrada en las similitudes y diferencias entre personajes que forman parejas de opuestos. Se genera una doble asociación entre lealtad y aspecto externo: es el caso que involucra a la mulata Toni y Marianne —antigua prometida de Gustav, quien sin delatarlo en el contexto de una acusación política, es asesinada por decisión de un tribunal en un espectáculo público—. Estas analogías entre figuras disparejas que se evocan y trasponen recíprocamente, comparten características que aparecen en otros relatos de Kleist. Un halo de misterio se respira, aquí, en *Los esposanles*, con la aparición de las figuras secundarias de Adelbert y Gottfried, dos hermanos descritos como «bizarros» que, casi ausentes de la trama, actúan únicamente bajo el dictamen paterno.

Ingresemos, ahora, en la contraposición entre el significado de juicio estético kantiano, y el pensamiento kleistiano sobre la representación en el arte. Jean-Marie Schaeffer, en un texto dedicado a la obra de arte moderna, analiza en uno de sus capítulos las características fundamentales del juicio estético (1999). En primera instancia, Schaeffer, afirma que en Kant no existe una teoría del arte propiamente tal, sino una antropología de la experiencia estética que relaciona la experiencia autónoma y reflexiva del juicio con el gusto subjetivo del individuo. El juicio del gusto implica la idea de la finalidad sin fin, es decir, la ausencia de propósito alguno que lo dirija. Idea ésta que permanece y se prolonga en el desarrollo posterior de la teoría romántica del arte. Apunta el autor que, en el objeto bello, se produce una concordancia entre las facultades de la sensibilidad, la imaginación y el entendimiento, lo cual sugiere la potencial experiencia de la comunicación estética.

Por otro lado, en el juicio estético —que no contiene una finalidad determinada en relación con un concepto— se diferencian cuatro ejes cardinales. El primero es la cualidad, que tiene que ver con el desinterés y con la libertad de las inclinaciones personales o morales al emitir un juicio de gusto. Dentro de esta clasificación se contraponen dos formas de sensibilidad crítica: la idea de forma y materia, es decir, la división radical entre la cosa en sí y el fenómeno. En el juicio de gusto se expresan opiniones e impresiones sobre las propiedades formales del objeto, no sobre su materia de sensación. En el terreno de la exterioridad, el sujeto tiene una participación activa respecto al objeto que se presenta ante sí, ya que, desde su particular visión del mundo, puede dar forma e imagen a la materia. El segundo rasgo del juicio de gusto es la cantidad que, opuesto al juicio de conocimiento, se aleja de toda formulación conceptual. Su carácter universal toma en cuenta la consideración de que un juicio propio puede ser compartido por otros sujetos. Así pues, el juicio estético mientras es valorativo y proviene del sentimiento, el juicio de conocimiento está mediado por la razón. El tercer aspecto es la relación, y se refiere al sentimiento subjetivo implicado en la idea de no finalidad. La modalidad, el cuarto aspecto de este recorrido, excluye del juicio estético la existencia de una ley ética que lo determine. Este último rasgo, está vinculado a la regla universal que escapa de todo concepto (Schaeffer: 7-16).

En torno al gusto aparece la distinción entre belleza artística y natural. La primera se refiere a los productos del arte mediados por la norma. La belleza artística suele conscientemente mostrarse como si hubiera sido originada de forma espontánea. Es realizada técnicamente por el hombre, por tanto, posee una finalidad en sí misma al regirse por la intencionalidad. Cuando la intención desaparece y logra ocultarse de la forma, surge el juicio estético puro y, entonces, arte y estética coinciden en la figura de la obra genial. Lo bello natural supone la primacía de la naturaleza, cuya aparición conlleva en su interior una intención moral desprovista de finalidad. Por otro lado, la obra genial kantiana es entendida como la manifestación autónoma de la intuición y, al mismo tiempo, requiere de una intencionalidad que conduzca su elaboración práctica. Las coordenadas donde se expresa la obra de arte se constituye por su carácter mecánico y por la simulación de pertenencia a la naturaleza. En su ensayo, Schaeffer define esta cualidad en el siguiente pasaje: «La teoría del genio pretende mostrar que el arte puede abrirse al juicio estético puro combinando dos características contradictorias: ser un objeto producido intencionalmente pero en el cual la intencionalidad desaparece». (1999: 42).

*Sensaciones ante una marina de Friedrich*, es la reescritura de Kleist de un texto de Clemens Brentano, cuyo título original es *Sensaciones diversas ante una marina de Friedrich, en la cual hay un capuchino*. Por motivos de espacio para su publicación (*Hojas Vespertinas de Berlín*, 1810), Kleist decide intervenirlo. Sobre la base del cuadro del pintor romántico Caspar David Friedrich, *Monje junto al mar* (1809), la pintura muestra un paisaje natural deshabitado donde la única figura humana es la de un monje que, a lo lejos y casi de espaldas, permanece en la orilla de la playa ante la inmensidad del océano. La imagen se compone de tres zonas trazadas en dirección horizontal, y relacionadas entre sí, a través de la desproporción compartida en su espacio desolado. La región correspondiente al cielo, ocupa la mayor parte, mientras que el mar y la duna, una mínima del cuadro. Se distinguen, además, tres tonalidades luminosas y diferenciadas: la uniformidad neutral del color de la arena, la oscuridad de las aguas, y la claridad degradada del blanco en el cielo. En la pintura se expresa el ideario de trascendencia que impera en la mentalidad de la época y, en el texto, se refleja la capacidad ilimitada de la naturaleza que traspasa a la experiencia artística.

La modificación que inflige Kleist en el discurso se ejecuta en el nivel lingüístico y semántico. En primer lugar, implica una estructuración de la sintaxis, su ordenamiento preciso y concentrado en el transcurso rítmico y entrecortado de las ideas, que se inicia con el título y prosigue con la anulación y alteración de los diálogos del texto original. La otra instancia, corresponde a cambios de sentido provocados por conectores, como «sin embargo» y «no obstante», que tensionan y desajustan la capacidad reflexionante del propio pensamiento. Mientras para Brentano, la trascendencia se produce en la mediación entre espectador y cuadro, y concibe que lo sublime se enfrenta en los límites de obra de arte respecto a lo inconmensurable del fenómeno natural, Kleist insiste en la impotencia de dicha operación y en la crisis

comunicativa del sujeto. Más adelante, éste último propone que es en la materialidad inmanente del objeto donde se expone la idea de su irrepresentabilidad. Lo ilimitado, entonces, ya no se encuentra en el contenido temático de la escena, sino que se desplaza hacia su aspecto físico: el marco. Kleist deja de encuadrar desde la imagen, descomponen y destruye el régimen pictórico, y considera el marco como primer plano de la obra. Hacia el final del ensayo, una desublimación opera gradualmente disolviendo la idea de materialidad y, entonces, el pensamiento retrocede hacia lo irreductible de sus elementos pictóricos —la tiza y el agua—. De este modo, la idea del artificio ingresa en esta nueva forma de percepción, momento en el cual en el texto se imagina la aparición de animales que aúllan ante la nada insondable del paisaje. Señala Oyarzún que esta presencia metafórica expulsa todo rastro de conciencia del relato; se sustrae y suprime la condición de lo humano a favor de la intervención de un *sublime animal*. Su significado radica en el impedimento e interrupción de la experiencia sublime, la cual es sustituida por la ejecución de un experimento que radicaliza las relaciones entre arte, naturaleza y sujeto. (Oyarzún: 2007). Así, pues, en la alteración del texto de Brentano, Kleist cartografía una crítica de la modernidad, y propone otra perspectiva que extrema los principios estéticos de la filosofía del arte del siglo XIX.

### 3. Poética de lo siniestro

El vocablo latino *sinister*, definido como ‘lo izquierdo’, ‘lo torpe’, y sus combinaciones posibles: *mores sinistri*, ‘costumbres viciosas’, *sinister rumor*, ‘rumor adverso’, ‘aciago’, nos permite entramar su definición con la noción de desacierto e imposibilidad de prever un acontecimiento desfavorable o dificultoso. De la RAE, nos interesa la acepción quinta que lo define como «propensión o inclinación a lo malo; resabio, vicio o dañada costumbre que tiene el hombre o la bestia». Aparece aquí la idea del desagrado o el displacer moral donde se interrumpen y acercan los extremos entre lo humano y lo animal.

Ahora bien, Freud comprende lo siniestro como un elemento extraño que, desde tiempo antiguo, afecta al sujeto. Advierte Oyarzún, en una reflexión lingüística sobre esta categoría, que la palabra *Heimlich* remite a lo hogareño y que, a pesar de estar latente, permanece oculto. El término opuesto, *Unheimlich*, vendría a significar aquello que se actualiza y expresa indebidamente en la realidad. Lo siniestro consiste, así, en el retorno de un estado psíquico reprimido del pasado que se renueva bajo la forma de la repetición compulsiva y autónoma. En la meditación que el autor dedica a esta categoría freudiana, distingue el siniestro vivencial, que alude a la experiencia emocional del sujeto, del siniestro imaginario, que proviene del universo de lo fantástico o ficticio. Para el autor, los alcances y rendimientos de *lo siniestro*, radican en la problematización del vínculo entre ficción y realidad, es decir, en las traslaciones de sentido de lo siniestro incorporado e integrado, tanto

en la literatura como en el plano de la experiencia. Finalmente, plantea la interrogante donde se interrelacionan y complementan estas variaciones, es decir, si acaso podría pensarse que el siniestro vivencial no estaría marcado por procedimientos de la imaginación y si, inversamente, el producto ficticio e imaginario no supondría un matiz vivencial. (Oyarzún, 2003: 92-94).

En otra aproximación sobre el tema, el autor concibe lo siniestro como una escisión en el origen de la constitución del sujeto. (2002: 11). Asunto que vendría a significar una experiencia de la pérdida y de lo inmemorial. En este ensayo, los modos de aparecer lo siniestro se determinan alrededor de cuatro instancias descritas como «desfondamiento de la subjetividad», «extrañamiento del mundo», «retorno fantasmal del ente» —que se trata del regreso de la Cosa como huella de su extravío—, y «dislocación humorística de la conciencia» (2002: 18), referida a la no coincidencia del sujeto con su propia identidad. Elementos éstos que ingresan en la forma y el contenido de la estructura dramática kleistiana, alterando el movimiento interno de su escritura. Cuestión de la que daremos noticia atendiendo a los procedimientos literarios y al encadenamiento de las imágenes en el lenguaje.

Desde el ángulo de lo monstruoso, y regresando a *Crítica de la facultad de juzgar*, Jacob Rogozinski nos ofrece una lectura que indaga en el devenir de esta categoría dentro de la teoría de lo sublime. Kant define lo sublime por cuanto expulsa de su reflexión el carácter de lo *Ungeheure* (lo monstruoso). Mientras lo sublime presenta la inadecuación de la idea, lo *Ungeheure* es aquello que sobrepasa todo límite y refleja una magnitud excesiva. Pertenece a aquello que suprime todo intento de representación figurativa, y se relaciona con el aspecto intraducible, a lo que no se deja transportar o transformar (lo cual, señala el autor, se halla en el tránsito de la metáfora a la idea). En su estudio, Rogozinski propone un modo de comprensión que amplía el horizonte interpretativo de los conceptos de lo sublime y lo monstruoso, los cuales operan y convergen en los márgenes imbricados de un mismo territorio fronterizo: «si hay que definir lo sublime será a través de este otro límite, a través de la línea de demarcación de lo bello que pasa por el límite de la forma y de lo sin forma, de la limitación y de lo ilimitado, de manera que lo sublime se ubica sobre el umbral (un *limen*) entre el límite de lo bello y aquél de lo *Ungeheure*». (Rogozinski, 2003: 127).

Por otra parte, una aproximación crítica que ahonda en la vinculación entre estética kantiana y siniestro freudiano, es el estudio de Juan Garrido que pone a dialogar, comparativamente, aspectos de estas dos teorías al establecer un contrapunto entre categorías matrices como imaginación y asco. Lo *Unheimliche* significa en Freud, como anteriormente hemos visto, el sentimiento que se genera cuando regresa un estado de lo reprimido. Esta categoría puede interpretarse en el ámbito estético porque entiende que «aquello que nos toca no es la Cosa sino la formación informable de la forma». (Garrido, 2002: 172). Experimentamos el límite de lo des-formado, no de la imagen sino de aquello que corresponde a su condición inimaginable.

Un rasgo que se desplaza al interior de la *Crítica*, subrepticia y periféricamente, es el tema del asco (*der Ekel*), concebido como límite de lo bello que mantiene estrecha correspondencia con las propiedades visibles de un objeto, no con el sentimiento subjetivo. En este sentido, lo asqueroso lleva en sí la potencialidad de entorpecer y paralizar, de improviso, el proceso sublimador de lo bello. Una de las interrogantes formuladas por Garrido, que resulta clave para visibilizar la armazón que une estos conceptos, es la consideración de que los pares opuestos, lo atractivo y lo repulsivo, el placer y el displacer, la belleza natural y la belleza artística, tengan la capacidad de coincidir en el proceso configurador del sentimiento. Por esa razón, el poder sublimador de lo bello en la estética kantiana —y en esta zona limítrofe compartida por elementos contradictorios— es comprendida por el autor como «la capacidad de transformar la fuerza de lo repulsivo en fuerza de lo atractivo», y concluye que «La sublimación consiste en elevar un objeto nocivo, un mal, una furia, etcétera, re-invirtiéndolo, reasignándolo o desviando su poder repulsivo en poder atractivo». (Garrido, 2002: 129-130). El lugar común entre asco y sublime, entonces, consiste en cierto rasgo de contención que ambos demuestran. El asco se resiste, en la exterioridad de sus formas, a la fuerza constrictora de la imaginación. En el plano de lo sensible, nos recuerda el sentimiento de nuestra pertenencia a la materia. En lo sublime, en cambio, el sujeto puede sobreponerse a la violencia de la naturaleza al tensionar su relación entre ilimitación y totalidad.

Una vez expuestas las constelaciones temáticas que sostienen esta sección, y en función de las ideas expuestas, revisemos algunos textos de Kleist donde circulan estos conceptos, y pongamos a prueba sus modos de proceder. En primer lugar, *Sobre el teatro de marionetas* es un texto que narra el encuentro del personaje narrador y un bailarín de la Ópera en un teatro de marionetas público. La conversación entre ellos se inicia cuando la voz narradora, construida en el relato como gesto de un personaje autoral, escucha al bailarín hablarle de su atracción y deleite hacia los movimientos de las figuras mecánicas. En los movimientos de la danza, el bailarín encuentra el concepto de lo bello. Y en su dinámica de elevación y caída, descubre que el arte de las fuerzas mecánicas posee la ventaja de la desafección, es decir, la no intervención o alojamiento del alma en un punto de gravedad arbitrario de alguna zona del cuerpo humano; asunto que supondría un caso espantoso. En esta noción se exilia cualquier vislumbre del espíritu. El títere se moviliza por el automatismo, y posee mayor virtud que el cuerpo del hombre porque está despojado de conocimiento. Este estado de posesión del saber y de conciencia equivale a un estado de des-gracia y pérdida de la inocencia. Si bien el bailarín señala que los movimientos de los títeres actúan y operan según leyes de gravedad e inercia, afirma también que existen casos en los que, paradójicamente, a través de los dedos del maquinista se traspaesa e imprime un grado de emocionalidad en el movimiento de sus miembros artificiales. Justamente, en este aspecto sensible al interior de la dinámica mecánica, reside la condición siniestra que el texto despliega.

Del lado de la maquinaria persuasiva del lenguaje, el diálogo es narrado a partir de desplazamientos entre preguntas y respuestas que hacen progresar a la historia hacia una serie de variaciones sobre la crisis de la mimesis artística. En la dialéctica matriz de este texto confluye la idea de la dualidad, de pares opuestos que no establecen una relación binaria, ni funcionan independientemente, sino de manera simultánea<sup>4</sup>. Se trata de los trasposos mediales que ocurren en la dimensión estética mediante la apertura entre lo mecánico y lo espiritual, lo artístico y lo artificial, lo inerte y lo viviente. Un recorrido de sustituciones simbólicas entre instancias como Dios, hombre, animal y muñeco se establece en *Sobre el teatro de marionetas*. Es bajo la estrategia pedagógica del ejemplo que el bailarín comprueba sus hipótesis. El primero, es el que corresponde al joven que simula el gesto de la estatua del muchacho que se saca del pie una espina. Éste, al no lograr imitar la pose en su totalidad, pone en evidencia la imposibilidad mimética de la reproducción, y evoca el mito de Narciso. Lo siniestro se presenta en dos momentos. Primero, en el motivo del desdoblamiento del yo, en la figura espectral del doble. Segundo, en la repetición como ejercicio de retorno fantasmal: la imagen intenta proyectar, sin éxito alguno, la belleza y la perfección sobre la superficie especular del espejo.

La condición siniestra emerge como experiencia de vaciamiento del sujeto, como imposibilidad de ingresar a su propia identidad. Leemos, en el siguiente pasaje, cómo se trasluce el rasgo perturbador de lo desconocido: «Un invisible e incomprensible poder pareció tenderse, como una red de hierro, alrededor del libre juego de sus ademanes, y cuando había transcurrido un año ya no se podría descubrir en él rastro alguno del encanto que antaño había deleitado a los ojos de las personas que lo rodeaban». El segundo ejemplo, es el del oso que ejecuta el arte de la esgrima. Un animal que se desenvuelve mejor que el hombre es una imagen que ironiza sobre la crisis entre formación y técnica. Se trata, pues, de una circunstancia insólita, en cuya lógica discursiva se percibe el absurdo como algo natural y factible. Abruptamente, un giro incongruente brota cuando el bailarín le pregunta al personaje narrador si cree lo que acaba de contarle, a lo que éste responde: «¡absolutamente! [...] de puro verídica que es». (Kleist, Borrador 2). En esta respuesta notamos cómo el fingir se adopta y se convierte en una estrategia que incorpora el relato.

Finalmente, *Sobre el teatro de marionetas*, no es propiamente un ensayo formal de filosofía, aunque tampoco constituye una ficción propiamente tal. Es un producto híbrido donde se parodia una teoría del arte, por medio de una escritura literaria que bordea las interrelaciones entre arte, artificio y naturaleza. Paul de Man acentúa el carácter heterogéneo del texto de Kleist, al advertir la mixtura de narrativa estética y de argumento epistemológico. Insiste, además, en la presencia de la mimesis

---

<sup>4</sup> En relación con este aspecto, traducimos aquí un fragmento de Bernd Fischer de su introducción en la obra citada anteriormente: «Kleist conduce sus héroes, sus narradores, y su público en antitéticas y paradójicas emociones y reflexiones que cuestionan las convicciones populares, así como metafísicas ocultas y órdenes políticos». (Fischer, 2003: 2).

a través de la constante idea de escenario y escenificación. En el eje nuclear de su lectura, de Man interpreta la imitación como el ocultamiento de un concepto. Para él, dicha técnica supone el encubrimiento de alguna idealización al interior del acto preformativo de la simulación. A esta operación la define como «una hermenéutica de la significación». (2007: 370). La tesis general sería, entonces, la impotencia del arte al concebirse a sí mismo como defectuosa e incompleta manifestación, como índice expresivo de lo inexpresable; su condición intermedia, insuficiente, restante. El arte como lugar donde, radicalmente, algo falta.

Ahora bien, en el plano de la narrativa, conviene articular y traer a la memoria algunos casos donde se explora el acaecer de lo siniestro. *El adoptado* aborda temáticas sobre la familia, la perversión de la justicia y la ética, y cierto asunto sobre el mal. Piachi, un comerciante italiano, realiza un viaje en compañía de su hijo Paolo, quien, en la ciudad que visitan, es contagiado de peste y muere. Antes de regresar, este personaje conoce a un niño huérfano al que, debido al parecido con su hijo, decide adoptar. Ya en el recorrido de vuelta percibimos un elemento inquietante al interior del niño: padece un ausentismo del mundo; su inmutable rostro contempla abstraída y melancólicamente el paisaje. En torno a esta instancia del relato, surge el motivo del otro yo de la poética romántica. Arnold Hauser nos recuerda que la introspección y la auto-observación son procesos que conducen a considerarse a sí mismo como un extraño, acción que implica una apertura hacia los sueños y lo velado del inconsciente —elementos fundacionales del psicoanálisis—. (Hauser, 2004: 196).

A propósito del romanticismo, Hauser también señala que el motivo de la enfermedad significa una huida y negación de los aspectos ordinarios y razonables de la realidad, lo cual suscita una disyuntiva entre naturaleza y no naturaleza, entre continuación y disolución. En el caso de *La marquesa de O*, advertimos la ambivalencia en la drástica oposición entre contrarios que atraviesa toda la narrativa de Kleist. La vacilación entre lo sagrado y lo repugnante se presenta en el par de la violación y la concepción de evocaciones religiosas, así como en los calificativos hacia la marquesa por parte de su familia como «perra» y «criatura celestial». Por otro lado, esta oscilación se construye en el desajuste y separación de las máximas del individuo en pugna con los principios morales del poder. En la narración, el personaje del conde resulta herido en un enfrentamiento, y lo que a raíz de este acontecimiento sucede, se describe en el siguiente fragmento que reúne el motivo de la enfermedad y el de los opuestos.

Con tal motivo narró varios detalles de interés sobre su pasión por la marquesa; cómo había estado permanentemente sentada junto a su cabecera durante la enfermedad; cómo en los delirios de la fiebre siempre había confundido su imagen con la de un cisne que viera de muchacho en la finca de su tío; que en un recuerdo en especial le había resultado conmovedor, pues cierta vez había arrojado estiércol a dicho cisne, tras lo cual éste se había sumergido en silencio y vuelto a surgir puro de las aguas. (Kleist, 1999: 129).

Retomemos la lectura de *El adoptado*. La primera vez que el tema del doble aparece en este relato es a través de la sustitución de los muchachos. Posteriormente, el padre le hace entrega a su hijo adoptivo de todas sus propiedades y fortuna y, años más tarde, debido a un confuso y complejo episodio causado por un retrato, Nicolo decide vengarse de su joven madre adoptiva, Elvira, lo cual terminará con el enfrentamiento entre padre e hijo. Éste último, basándose en los documentos que le fueran entregados, expulsa a su padre de la casa quien, en un arrebato de ira desmedida ante el giro que toman los acontecimientos, lo asesina violentamente, siendo por ello condenado a prisión. La paradoja del relato reside, pues, en la impotencia de Piachi por no ser castigado con la muerte. Suceso que le permitiría continuar con su absurda venganza en el infierno. Estamos, pues, frente a la limitación de la ley moral y el fracasado anhelo de trascendencia del hombre. En este relato de Kleist, la cuestión del doble y del retorno, encuentra su punto neurálgico en la evocación que Elvira experimenta al ver a Nicolo disfrazado. Recordemos que ella es salvada por un caballero genovés del que se enamora y quien finalmente muere. Para honrar su memoria, en un nicho en la pared y detrás de una cortina en su habitación, esconde un retrato de este personaje en tamaño natural, enmarcado en una luz especial. Ahora bien, ciertas reminiscencias de la estética barroca reaparecen en la sugerencia del collage y de la apariencia alegórica entendida como sentido oblicuo y lateral de lo verdadero. Por una falsa ilusión que se fabrica en el interior de Nicolo, a través del engaño de sus sentidos, se equivoca al juzgar y creer que es él quien aparece en el retrato descubierto al espiar por el ojo de la cerradura. Este carácter de lo oculto, de lo que no se ve constituye, también, el carácter de lo aterrador en *La marquesa de O*. Frente a las imágenes que hablan de la desproporción y de la excesiva afección en el actuar de los personajes, se abre una grieta por donde lo siniestro se manifiesta en cuanto oclusión de la visión, como huella disonante de la ambigüedad. Cuestión que se refleja en la reconciliación entre padre e hija, percibida por la madre a través del ojo de la cerradura.

Ahora bien, en *El adoptado*, Nicolo juega con los caracteres de un juego de palabras «mientras rumiaba lúgubres pensamientos» (1999: 217), yuxtaponiendo su nombre y el de Colino —nombre que había escuchado pronunciar a Elvira ante el retrato—. La simulación se pone en marcha nuevamente al disfrazarse éste como el personaje del retrato que oculta Elvira. «Vergüenza, lasciva y venganza se aunaron entonces para urdir el acto abyecto jamás cometido», y el cual le permitirá entonces «llevar a cabo el satánico plan que había ideado». (Kleist, 1999: 219). Dentro de esta esfera, la narración pone en crisis el tema del parecer y el ser, de la copia y el original, del deseo y el desagravio. En estos términos, la sustitución recorre y ocurre desde que los niños son reemplazados por su semejanza, pasando por la transposición de palabras que incurre en la sospecha, por una carta fingida que es interceptada, hasta detenerse en la identidad falseada por medio de la vestimenta carnavalesca. Constatamos, de este modo, que la escritura de Kleist está atravesada por una poética de la conversión del pensamiento y la emoción; por una poética de la transfiguración

radical del orden racional y moral que sufre la mutación hacia una dimensión de lo maligno del ser humano. Del mal como origen al cual también pertenece.

En las narraciones y ensayos de Kleist se entrecruzan constelaciones diversas como la contingencia entre lenguaje y pensamiento, la ambivalencia entre nociones opuestas que sostienen su estrategia discursiva, y los modos de tensionar órdenes filosófico-estéticos en su ficción. Se configura y propone, en consecuencia, una crisis radical de la representación artística. Creemos haber comprobado, además, cómo su escritura construye una poética sobre la impotencia en torno a la experiencia de lo sublime y de lo siniestro, que trastoca, fractura y descompone la vinculación entre sujeto y mundo.

## Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio (2002): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)* tr. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia. Pre-textos.

(2001): *Diccionario Ilustrado Latín. Latino-Español. Español-Latino*. Barcelona. SPES.

GARRIDO, Juan (2002): «Estudio sobre lo bello, lo sublime y lo siniestro en la estética de Kant», en *Revista Teoría del Arte*, n. 8, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

FISCHER, Bernd (2003): «Introduction: Heinrich von Kleists Life and Work», en *A companion to the works of Heinrich von Kleist*. Editor Bernd Fischer. Camden House.

[En línea: <<http://library.nu/docs/Q74H0RUID/A%20Companion%20to%20the%20Works%20of%20Heinrich%20von%20Kleist%20%28Studies%20in%20German%20Literature%20Linguistics%20and%20Culture%29>>]. (10/10/2011).

HAUSER, Arnold (2004): «El romanticismo alemán y el de Europa occidental», en *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona. Random House Mondadori.

KANT, Immanuel (1983): «Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime», en *Textos estéticos* tr. Pablo Oyarzún R. Santiago de Chile. Andrés Bello.

(2005): *Sobre la causa de los terremotos* tr. Maximiliano Hernández Marcos. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, Cuaderno dieciocho, n. 6.

KLEIST, Heinrich von (1999): *Narraciones* tr. Yolanda Mateos. Madrid. Cátedra.

(2011): *Sobre la paulatina elaboración de los pensamientos al hablar* [1801] tr. Pablo Oyarzún R. *Revista Lecturas*. Madrid-Santiago, enero, n. 3, 2011. [En línea: <<http://www.revistalecturas.cl/paulatina-elaboracion-pensamientos-heinrich-von-kleist>>. (10/09/2011).

*Sensaciones ante una marina de Friedrich* (Borrador 1) tr. Pablo Oyarzún R. (Inédito).

*Sobre el teatro de marionetas* (Borrador 2) tr. Pablo Oyarzún R. (Inédito).

*Dos cartas de Kleist. Una secuela y una apostilla* (Borrador 3) tr. Pablo Oyarzún R.

MAN, Paul de (2007): «La estructura intencional de la imagen romántica» y «Formalización estética en *Über das Marionettentheater* de Kleist», en *La retórica del romanticismo*. Madrid. Akal.

OYARZÚN, Pablo (2002): «Hipótesis sobre lo siniestro», en *Revista Teoría del Arte*, n. 8, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

(2003): «La cuestión de lo siniestro en Freud», en *Revista Teoría del Arte*, n. 8, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

(2007): «Brentano, Kleist y una marina de Friedrich», en *Revista Teoría del Arte*, n. 8, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

(2010): *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago de Chile. Universitaria.

ROGOZINSKI, Jacob (2003): «Al límite de lo *Ungeheure*. Sublime y monstruoso en la crítica de la facultad de juzgar», en *Revista Teoría del Arte*, n. 8, Santiago de Chile, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1999): «Capítulo I. Prolegómenos kantianos a una estética analítica», en *El arte de la edad moderna*. Caracas. Monte Ávila.