

LENZ Y HÖLDERLIN: GENIO ARTÍSTICO Y LOCURA EN LA ALEMANIA DEL SIGLO XIX

UN RETRATO DESDE LOS TEXTOS DE GEORG BÜCHNER Y WILHELM WAIBLINGER

*Lenz and Hölderlin: The Artistic Genius and Insanity in the
19th-century German. A portrait based on the texts of
Georg Büchner and Wilhelm Waiblinger*

Camila RAMOS LAVIN

Universidad Nacional de Cuyo
kamy-214@hotmail.com

Resumen

A pesar de no conocerse y de llevarse ocho años de diferencia, los autores alemanes Georg Büchner y Wilhelm Waiblinger compartieron un mismo objeto de interés: la genialidad asociada a la locura. Tanto Büchner como Waiblinger se vieron seducidos cada uno por el caso de un escritor genio y germánico que padeció esquizofrenia: el dramaturgo Jakob Michael Lenz llamó la atención del primero y el poeta Friedrich Hölderlin la del segundo. De este modo, ambos autores decidieron crear su propia versión de los artistas enfermos. Georg Büchner escribió su novela corta Lenz (1839) y Wilhelm Waiblinger la biografía novelada Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin (1831). El presente trabajo analiza dichas ficciones para determinar si ciertas conductas similares de los protagonistas son manifestaciones de la esquizofrenia; si la genialidad tiene patrones que se repiten y en caso de que así sea, cuáles se observan en Lenz y Hölderlin; y por último, qué elementos son parte de la creación artística y personal de Büchner y Waiblinger. Además, a través de estos casos, se verá qué puede aportar la Psiquiatría al ámbito de la literatura.

Palabras clave: genio, locura, esquizofrenia, literatura alemana

Abstract

Without knowing each other, and despite the age difference between them, German authors Georg Büchner and Wilhelm Waiblinger shared the same interest in one topic: geniality related to insanity. Both, Büchner and Waiblinger, found themselves seduced by the cases of two German writers who suffered schizophrenia: dramatist Jakob Michael Lenz and poet Friedrich Hölderlin respectively. As a result, Büchner as well as Waiblinger decided to create their own versions of the above mentioned mentally ill artists. The first wrote a short novel called *Lenz* (1839) while the second, a fictionalized biography called *Vida, poesía y locura de Fried Hölderlin* (1831). This investigation analyses these fictions in order to identify: if certain similar behaviors are consequences of the schizophrenia illness; if there are patterns which are often repeated between genius people, and in such case, which of these are seen in Lenz and Hölderlin's characters; and finally, which elements are from Büchner and Waiblinger's artistic and personal creations. In addition, through the analysis of these cases, we get to know the ways in which Psychiatry may be help to the field of literature.

Keywords: genius, insanity, schizophrenia, German literature

“La alquimia del genio es secreta; no es posible penetrarla. Aun cuando comprendiéramos mejor algunos de los procesos que intervienen en la creación o en la excepcionalidad [...]”
Philippe Brenot

Introducción

Uno de los interrogantes que circula de manera histórica en el ámbito literario es si los grandes genios que han existido y que existen en la actualidad tienen ciertos rasgos de locura, o incluso, si son enfermos mentales. Su capacidad de ver más allá de lo que el resto de los individuos percibe y de encontrar en un simple objeto o acción una gran historia que contar los convierte en sujetos extraños, cuyo comportamiento entra en conflicto con la “normalidad”. Son individuos que constantemente cuestionan lo naturalizado. Por ello, en la mayoría de los casos suelen ser marginados y tildados de locos.

Sin embargo, no todos los grandes genios son enfermos mentales en el sentido médico de la palabra, aunque en algunos efectivamente la genialidad ha convivido con cierto desorden mental. Tales fueron los casos del dramaturgo Jakob Michael Reinhold Lenz y del poeta Johann Christian Friedrich Hölderlin, objetos de la presente investigación.

Ambos son alemanes y ambos fueron escogidos como personajes centrales por otros dos autores alemanes, Georg Büchner y Wilhelm Waiblinger, para ser recreados a través de su pluma. Para estos dos últimos escritores, el atractivo de dichas figuras residía en el desequilibrio mental que padecieron: la esquizofrenia –aunque en aquel entonces el diagnóstico no era preciso debido al incipiente conocimiento psiquiátrico–. Esta enfermedad originó en Lenz y Hölderlin determinados comportamientos que convivieron con aquellas conductas provocadas por su genialidad innata, otro elemento que incrementó el interés de los autores por el dramaturgo y el poeta enfermos.

El actual trabajo de investigación analiza la novela corta Lenz de Georg Büchner y la biografía Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin de Wilhelm Waiblinger para hallar en ellas las características y actitudes propias de la esquizofrenia y de la genialidad que se manifiestan en los personajes principales. Además, con el fin de interpretar y descifrar el comportamiento de los protagonistas se tendrá en cuenta sus datos biográficos, la visión personal de Büchner y Waiblinger y los correspondientes contextos en los cuales fueron creados los textos. Se desea comprobar a través de dicho estudio que las composiciones realizadas por Büchner y Waiblinger no son mero resultado de la imaginación, sino que, existe detrás de los textos un trabajo de investigación y observación.

Panorama histórico de la figura del genio artístico en relación con la locura

La relación entre genialidad artística y locura es un concepto que, como tantos otros, atraviesa la historia de la cultura y que ha ido resignificándose a lo largo del tiempo de acuerdo con cada época. La figura del genio artístico desequilibrado puede hallarse ya en el mundo

antiguo. En Grecia, es Heródoto uno de los primeros en establecer la división entre locura sobrenatural [que es buscada por el sujeto para comunicarse con los dioses] y aquella producida por causas naturales [que el individuo está enfermo] [Dodds: 72]. Luego, Sócrates profundiza en la noción de la locura asociada a los dioses y expone la idea del daimon: una voz interna de esta clase de “dementes” que los dota de talento. Además, el filósofo diferencia cuatro subgrupos: “1. La locura profética, cuyo dios patrono es Apolo. 2. La locura teléstica, o ritual, cuyo patrono es Dioniso. 3. La locura poética, inspirada en las Musas. 4. La locura erótica, inspirada en Afrodita y Eros” [Dodds: 71]. En relación a la locura poética, plantea que el poeta es el portador de la palabra verdadera debido a su conocimiento supranormal otorgado por las Musas. Ellas son las que le dan acceso a los hechos del pasado pero sin que el poeta caiga en un estado de éxtasis o posesión.

En cuanto a los enfermos mentales por causas naturales, se sabe que las personas los rehuían al creerlos víctimas de una maldición divina. Se solía escupirles para alejarlos y evitar el contagio pero, al mismo tiempo, se los respetaba ya que estaban en comunicación con el mundo sobrenatural y podían tomar represalias contra los humanos comunes [Dodds: 74-75].

El filósofo Demócrito es quien introduce en la teoría literaria el concepto de “poeta como hombre separado de la humanidad común por una experiencia interna anormal” [Dodds: 87] y Platón lo reafirma en sus textos Fedro y Teeteto. Luego, Aristóteles inmortaliza la idea en su escrito Problema XXX utilizando el término *perittoi andres*, es decir “hombres excepcionales”. Además, para el discípulo de Platón de acuerdo con la teoría hipocrática, la locura se corresponde con la “melancolía”: un estado anímico generado por la presencia de bilis negra en mayor cantidad que los otros humores [Brenot: 37-38].

En cuanto a Roma, el genio artístico será el *genius*, categoría a la cual solo podían acceder los poetas. En el Renacimiento, época caracterizada por el florecimiento de las artes y de los inventos y por la búsqueda de la fama, el *genius* latino da lugar al *ingenium*, término que expresa en su carga semántica una mayor relación con la era de la técnica en la que se estaba ingresando. El *ingenium* era un don de Dios que no debía confundirse con la simple habilidad artesanal [Brenot:

15-18]. En esta etapa de la historia, el genio es el individuo en quien se manifiesta “la suprema sublimación de la razón” [Cassirer: 298].

A fines del siglo XVII, el jesuita y temprano crítico Dominique Bouhours propone una nueva teoría estética: el principio de la delicadeza. Según su postura: “La idea ‘genial’ [...] es la que abandona los carriles de lo cotidiano y habitual, que nos lleva a una nueva visión sorprendente de las cosas y que se complace en expresiones ‘inadecuadas’, en lo metafórico y figurado” [Cassirer: 298-299]. Sin embargo, como sostiene Cassirer, dicha noción se aplicaba únicamente al ámbito espiritual. Fue el filósofo inglés Anthony Ashley Cooper —conocido como Shaftesbury— quien introduce el concepto de Bouhours en el campo de la creación artística. Para él: “[Lo bello] es autónomo y original, congénito y necesario, [...] no es un mero accidente sino que pertenece a la sustancia misma del espíritu y expresa a éste en manera totalmente peculiar” [Cassirer: 301]. Por ello, según Shaftesbury “la magia de la poesía no necesita de la mediación racional ni siquiera la tolera [...]” [Cassirer: 303]. De allí, que rechazara “todos los intentos de reducir lo bello a reglas rigurosas y fijadas para siempre” [Cassirer: 303] y que le reconociera al genio “el derecho y la fuerza de romper con todas estas leyes y de establecer nuevas por su propia soberanía” [Cassirer: 303]. Es decir, la noción de genio artístico ya no descansa sobre la exaltación de la racionalidad sino que lo inexplicable y lo instintivo comienzan a adquirir nuevamente fuerza.

Paralelamente, el filósofo inglés Edmund Burke propone la teoría de lo sublime. Él defendía que:

[...] también lo informe, posee su valor y derecho estéticos; no solo gusta lo regulado sino también lo irregular, no solo lo captable en medida cierta, sino también lo inconmensurable. [...] Lo sublime se ríe de la exigencia estética de proporción, pues precisamente el trascender toda proporción constituye su carácter. [...] Nunca nos sentimos más conmovidos que cuando nos afecta este inaprehensible; nunca experimentamos el poder de la naturaleza y del arte en tal grado como cuando nos hallamos ante lo enorme [Cassirer: 308].

Sin embargo, la búsqueda de lo trascendente no liberaba únicamente al hombre de las ataduras de lo racional, lo regulado y lo armónico,

sino que también despojaba “al individuo de los vínculos miles a que se halla sujeto en su calidad de miembro de la comunidad, del orden civil social” [Cassirer: 309]. Por ello, alcanzar lo sublime implicaba para Burke quedar aislado. Conquistar la genialidad conllevaba como precio la enajenación. Se trata entonces de una propuesta que acerca una vez más la figura del genio a la locura.

Las ideas de Shaftesbury, quien era considerado un filósofo de segunda fila en Inglaterra, arraigan sorprendentemente en Alemania debido a la fascinación que había en esa época por lo irracional. A mediados de siglo XVIII, surge en el país germánico el movimiento literario Sturm und Drang, el cual consideraba al mundo “algo fundamentalmente incomprensible, misterioso y, desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado” [Hauser: 820]. Para los integrantes del movimiento, el concepto de genio artístico se hallaba en el centro de sus creencias y se asociaba a lo subjetivo, a lo irracional, a la libertad absoluta de creación y a lo original. Por ello: “la creación artística [...] se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega, y una incalculable disposición de ánimo” [Hauser: 820-821].

En el Clasicismo –movimiento que en Alemania vendrá después del Sturm und Drang pero que en el resto de los países europeos ya se había desarrollado– se retoma la idea del genio asociada a la razón. Sin embargo, una nueva ideología romperá a nivel europeo con el imperio de lo racional.

Luego del impacto de la Revolución Francesa, hubo en los pueblos europeos un sentimiento general de soledad y falta de patria. Ante un estado anímico de profunda desolación por una realidad que no mostraba su mejor faceta, el hombre comienza a buscar elementos que le permitan evadirse de ella. De este modo, surgirá el Romanticismo, movimiento del siglo XIX que se caracterizaba por: “La fuga hacia la utopía y los cuentos, hacia lo inconsciente y lo fantástico, hacia lo lúgubre y lo secreto, hacia la niñez y la naturaleza, hacia el sueño y la locura [...]” [Hauser: 892]. Los sentimientos adquirieron un carácter central y se festejaba la expresión de la individualidad creadora, así como su espontaneidad. La inspiración del escritor era de

origen divino e imprevisible. Sin embargo, el Romanticismo propuso una figura de “loco” que no se relacionaba con un sujeto realmente enfermo mentalmente; sino que, el artista romántico idealizó al demente para destacar su lado original en contraposición al resto de los humanos comunes [Pereña: IV].

El interés por el “arte de los locos” comienza recién a principios del siglo XIX con el nacimiento de la Psiquiatría. Ciertos médicos analizan la figura del genio en relación con el arte dentro de su campo de estudio. Uno de los primeros en hablar de la creación artística de sus pacientes fue el doctor francés Philippe Pinel. Luego, Louis Lélut y Jacques-Joseph Moreau realizaron análisis psicopatológicos y Francis Galton propuso su noción hereditaria del genio [Brenot: 22]. El norteamericano Pinel Benjamin Rush estudió la aparición de cierto dote artístico en pacientes que no lo tenían previo a su enfermedad y explicó que el fenómeno se debía a la exaltación que sufría la parte no enferma del cerebro [Pereña: IV]. Por último, en Italia, Cesare Lombroso intentó investigar con mayor profundidad la figura del genio desde el punto de vista clínico. Publicó dos libros importantes, *Genio e follia* (1864) y *L'uomo di genio* (1877), a través de los cuales expuso su tesis sobre el genio degenerativo. Para él, el individuo pagaba su genialidad mediante la “degeneración” física o la pérdida de alguna de sus otras capacidades [Lombroso: 80].

En 1922, se publicó en Berlín el libro de Hans Prinzhorn denominado *Expresiones de la locura* que contenía la descripción de cinco mil obras artísticas realizadas por cuatrocientos cincuenta enfermos. En 1924, apareció el primer Manifiesto del surrealismo que criticaba los métodos psiquiátricos empleados en instituciones mentales y en 1946, Jean Dubuffet presentó su colección *art brut*, conformada por obras pictóricas de individuos marginados dentro de los cuales se hallaban algunos enfermos mentales [Brenot: 186].

En la actualidad, la noción del genio artístico asociada a la locura no ha perdido su carga de interés para los estudiosos. Aquellos personajes de comportamientos extravagantes siguen llamando la atención a la hora de la investigación. Incluso, el enigma del “genio loco” ha traspasado la barrera del ámbito académico para pasar a ser un tema cautivador entre el público general.

¿Por qué resulta atractiva la figura del “genio loco”?

Una de las primeras preguntas que surge cuando se habla del “genio loco” es por qué resulta atrayente trabajar su figura. En el caso de la literatura, el interrogante es por qué muchos escritores crean personajes genios y enfermos mentalmente o recrean individuos de la historia en dichas condiciones y por qué los lectores se sienten cautivados por las páginas que los presentan. Las respuestas podrían ser varias de acuerdo a quien contestara y el enfoque desde el cual lo hiciera. Sin embargo, existen dos justificaciones recurrentes.

La primera es que el genio se anticipa a su época. Según el escritor Fernando Pessoa, son sujetos que surgen en momentos de transición en los cuales conviven elementos decadentes y a la vez de renovación. Dicha combinación se refleja en la naturaleza misma del genio que está conformada por una parte de locura y una de lucidez [67]. Es por ello que: “[el genio] siente, primero que otros, la dirección de la evolución social” [49]. David Gascoyne, poeta inglés asociado al surrealismo y al existencialismo, reafirma la idea de que existen en la historia determinadas épocas que cambian la dirección de la sociedad. En ella, se observa una “oleada de lirismo y de pensamiento inconsciente” [213] cuyo mecanismo de manifestación es oscuro. El genio, entonces, es parte de esa oleada misteriosa que anticipa los cambios futuros en contraposición a sus pares ciegos.

Sin embargo, su lucidez no es reconocida de manera contemporánea, sino que por el contrario, se lo aísla. La sociedad no desea que se le evidencie su ignorancia o su incapacidad de salirse de las estructuras, por lo que margina al que la enfrenta. El médico Oscar Espinosa afirma: “La locura es una visión del medio social, que considera loco todo rompimiento de sus moldes tradicionales, de sus hormas estrechas, de sus costumbres convertidas en leyes. [...] el genio es portador de una lucidez y de una anticipación, que la sociedad no soporta en su seno, la expulsa de sí y la sitúa en espacio de la locura” [51]. Sin embargo, luego de su muerte y con el pasar del tiempo, se reconoce su capacidad de anticipación e incluso existe una exaltación de su habilidad.

La segunda idea, relacionada con la primera, es la originalidad que el genio encarna al ser desterrado de la estructura a la cual pertenece. Una vez expulsado de ella queda desprendido del organismo que lo absorbía para fusionarlo con el resto de los miembros de la comunidad y moldearlo de acuerdo a un patrón. Es decir, separado de la estructura es capaz de expresar sin límites su individualidad. Sin embargo, el precio a pagar es la soledad y la incompreensión. Como se expuso con la teoría de lo sublime, alcanzar lo inconmensurable implica aceptar la enajenación, lograr la originalidad conlleva una ruptura de los lazos sociales sobre los cuales se asienta el funcionamiento del mundo. Esta tensión irreconciliable entre dos polos resulta atractiva para explorar y es una de las razones por las cuales los escritores eligen a las “genialidades dementes” como protagonistas de sus creaciones.

Más allá de que a nivel general la capacidad de anticipación y la marginalidad sean los dos elementos del “genio loco” que seducen, también existen razones particulares por las cuales dicho personaje puede resultar interesante a cada autor. En este caso, se presentarán las posturas de Thomas Mann y Stefan Zweig que han justificado su atracción a través de dos conceptos claves que se repetirán en la historia literaria.

En primer lugar, Thomas Mann propone la teoría de los grandes artistas mentalmente enfermos como portadores de la verdadera salud. Influidos por el Romanticismo, T. Mann invierte el paradigma aceptado convencionalmente y defiende que los grandes logros no pueden realizarse sin una dosis de lo que la sociedad llama enfermedad [Espinosa: 51]. F. Pessoa comparte ese pensamiento: “[...] la naturaleza del genio es un gran poder en la debilidad; en cierto sentido, una gran cantidad de mala calidad” [27-28]. Desde este punto de vista, la locura pierde su carga totalmente negativa y se la considera necesaria para lograr alcanzar algo más grande que supera al individuo mismo. Se llega a la genialidad sacrificando la normalidad, aunque dicha normalidad es la verdadera enfermedad.

En segundo lugar, Stefan Zweig plantea el concepto de lo demoníaco. Según él, en todo hombre existe una especie de inquietud —una porción del caos primitivo— que arrastra al sujeto hacia lo elemental

en búsqueda de la unión con lo infinito, separándolo de sí mismo. Por ello: “El demonio es, en nosotros, ese fenómeno atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta la anulación de sí mismo” [8]. Si el hombre domina el impulso puede lograr grandes cosas con su ímpetu pero si no es así se transforma en un torbellino arrasador que busca terminar con lo terrenal y finito. Todo sujeto relacionado con las artes debe enfrentarse, en algún momento, a ese demonio en una lucha épica y ardorosa, ya que la inspiración de la cual se vale el artista proviene de un más allá misterioso. Sin embargo, no todos los que lo enfrentan salen victoriosos. A los que sucumben S. Zweig los llama posesos [8-10]. Es el caso de los genios con enfermedades mentales. El filósofo Karl Jaspers –siguiendo la idea de lo demoníaco– comparó a los artistas desgraciados con meteoros, ya que: “antes de que el entorno asombrado tome conciencia de lo ocurrido, esta existencia demoníaca ya habrá dejado de ser [...]” [173]. Sin embargo, aunque el auge de los posesos sea breve, una vez que su obra se hace conocida el entorno queda maravillado por ella. El misterio de lo demoníaco atrapa finalmente la atención del público que busca comprender el funcionamiento mental de dichos enfermos geniales.

Sin embargo, hasta ahora nadie ha dado con la interpretación exacta que permita explicar la naturaleza del “genio loco” y ese enigma es lo que hoy lo sigue convirtiendo en una figura interesante sobre la cual reflexionar.

Lenz (1839) de Georg Büchner y Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin (1831) de Wilhelm Waiblinger

I. Jakob Michael Reinhold Lenz

I. A. Su biografía

Jakob Michael Reinhold Lenz nació el 12 de enero de 1751 en la ciudad de Livona. Su padre fue un pastor protestante que lo envió a estudiar Teología a Königsberg con la esperanza de que se convirtiera en su sucesor. Sin embargo, el hijo rechazó aquel destino impuesto.

A los 20 años, decidido a independizarse económicamente de su familia, Lenz comenzó a ejercer la profesión de preceptor. En Estrasburgo, transmitió sus conocimientos a los hermanos Kleist [Georg y Erns] y fue allí donde conoció a J. W. Goethe. Entre ambos nació una profunda amistad que incentivó a Lenz a trasladarse en 1776 a Weimar. La relación con el creador del desventurado Werther le facilitó el trato con algunas de las familias más importantes del lugar. Sin embargo, esta amistad también trajo consigo la caída en desgracia del joven Lenz, quien pasó a ser considerado persona non grata y expulsado de la ciudad. El hecho que provocó la ruptura entre el ya consolidado escritor y su admirador fue un escrito publicado por Lenz, en el cual exponía la relación secreta que Goethe mantenía con Charlotte von Stein. Goethe, ya molesto con su amigo porque este se había fijado en una mujer que él había amado antes, Frederike Brion, no pudo olvidar la segunda ofensa y cortó el vínculo que lo unía con el que era su protegido. La ruptura supuso para Lenz no solo la pérdida de una amistad, sino también del círculo cultural en el cual se movía.

La etapa de Weimar fue el momento literario más productivo de Lenz. Allí conoció el movimiento denominado Sturm und Drang que buscaba, por sobre todas las cosas, el retorno a lo natural. Por ello, el autor no solo debía retratar la belleza de la vida, sino también, su lado oscuro. Lenz se convirtió en un importante exponente del movimiento y escribió en este período sus obras más reconocidas: El preceptor (1774), Observaciones sobre el teatro (1774) y Los soldados (1776). Su actividad literaria se centró principalmente en la dramaturgia.

Luego de ser expulsado de la ciudad, el joven se hospedó en casa de diferentes amigos y viajó por distintas ciudades. Uno de esos refugios fue el hogar de la hermana de Goethe, Cornelia, en quien encontró el apoyo emocional que su hermano le había retirado. A esta altura, su temperamento exaltado [que ya había dado ciertas muestras de extravagancia] comenzó a ser más inestable. Sin embargo, el golpe que acrecentó gravemente su estado fue la repentina muerte de Cornelia, en el verano de 1777. Al enterarse de la noticia, Lenz sufrió en casa de su amigo Christoph Kaufmann un ataque nervioso -su primer brote de esquizofrenia-.

Kaufmann, buscando una solución, lo envió a la zona de los Vosgos (Alsacia) para que fuera ayudado por el pastor Oberlin. Allí permaneció alrededor de tres semanas a comienzos del año 1778. En un principio respondió favorablemente al nuevo entorno pero luego sus ataques empeoraron y se convirtieron en intentos de suicidio. Por ello, Oberlin decidió trasladarlo a Estrasburgo donde amigos del enfermo se hicieron cargo de él. Esta breve etapa en los Vosgos es la que recrea Büchner en su novela Lenz.

Su familia tomó la responsabilidad de su persona recién en 1779, cuando su hermano menor lo reclamó en la ciudad de Riga. Gracias a la ayuda económica de Goethe, Lenz volvió a su patria donde lo esperaba su padre. Durante un tiempo, se desempeñó como preceptor en el seno de familias ricas y nobles. Finalmente, se radicó en Moscú, donde intentó ser profesor de idiomas y su vida pareció mejorar, pero el idilio no duró demasiado ya que el 23 de mayo de 1792 se lo encontró muerto en una de las calles de la ciudad [Encyclopedia Britannica; González Herrera y López Andrade; Modern].

I. B. Problemas de la novela corta Lenz de Georg Büchner: ¿un texto inconcluso?

A diferencia de otros escritores, Georg Büchner no dedicó su vida exclusivamente a la actividad literaria ni persiguió como sueño el poder vivir de su pluma, sino que a través de la escritura logró dar forma a ciertas preocupaciones existenciales y sociales que lo aquejaban. No sorprende que haya decidido seguir sus estudios universitarios en medicina ya que su familia se había orientado hacia esta formación por generaciones. Sin embargo, el interés por las humanidades lo llevó no solo a escribir textos literarios, sino también, a estudiar filosofía de manera autodidacta.

Las principales obras literarias de Büchner son piezas teatrales y debido a su temprana muerte se las puede nombrar a todas: El mensajero de Hesse, La muerte de Danton, Leonce y Lena, Woyzeck. El único texto en forma de novela es Lenz.

La primera mención que realiza Büchner de Lenz se halla en una carta que le dirige a su familia en octubre de 1835, en la cual relata: “[...] He

estado tomando aquí una serie de notas interesantes sobre un amigo de Goethe, un desgraciado poeta llamado Lenz, que vivió aquí al mismo tiempo que Goethe y que se volvió medio loco” [Büchner 1992: 254]. Es decir, como sostiene el germanista e investigador Marcelo Burello en su artículo “Un estudio patológico en forma épica”, se podría deducir que el primer contacto de Büchner con el personaje de su futura novela se da a través de la obra de Goethe, a quien admiraba [88]. Además, Estrasburgo fue la ciudad donde se había gestado el comienzo del movimiento literario Sturm und Drang –al cual pertenecía Lenz– y que Büchner pudo conocer cuando estudió allí. Años después, el joven médico contó con las fuentes primarias del caso para informarse ya que, por un lado, el diario del pastor Oberlin y algunas cartas del enfermo –no conservadas hoy en día– estaban en manos de su amigo August Stöber, quien en 1831 ya había publicado un artículo sobre Lenz. Por otro lado, el padre de su novia Minna, Johann Jakob Jaeglé, había tenido contacto con Oberlin y podía proporcionarle los detalles necesarios [Forssmann; Jané: 36]. De este modo, idear un texto sobre el dramaturgo enfermo implicaba usar la técnica del documentalismo, pero también le permitía a Büchner crear partiendo desde la realidad. Una de esas creaciones fue el paisaje de los Vosgos, lugar que lo deslumbró por su belleza cuando lo conoció en uno de sus viajes. El hablar sobre un exponente del Sturm und Drang le brindaba además la posibilidad de describir episodios donde la naturaleza, que tanto amaba, cumpliera un rol fundamental. Por último, la figura de Lenz combinaba perfectamente los dos intereses del escritor: la medicina y la literatura [Burello: 94-97].

En un primer momento, el texto iba a ser solo un artículo informativo, según las propias palabras del autor en la carta ya mencionada: “Pienso publicar un artículo sobre él en la Deutsche Revue” [Büchner 1994 a: 254]. Pero se convirtió en una pequeña novela inconclusa. Su publicación tuvo que sortear varias dificultades. Primero, a fines de 1835, Büchner abandonó la idea de publicar su escrito en la Deutsche Revue por una prohibición preventiva. Luego, el autor falleció y el texto permaneció inédito hasta que su prometida “Minna” le hizo llegar al editor Karl Gutzkow una copia de él. Este intentó publicarlo como libro pero solo consiguió que el escrito apareciera en un

periódico hamburgués –Telegraph für Deutschland– de forma seriada a lo largo del año 1839.

Gutzkow fue quien nombró al texto inédito Lenz. Eine Reliquie von Georg Büchner. Además, fue el primero en catalogarlo como inacabado. A los meses, August Stöber reafirmó la idea del escrito inconcluso y cuando el hermano del autor fallecido, Ludwig Büchner, logró publicarlo en forma de libro mantuvo el título original dado por Gutzkow, aclarando que se trataba de un fragmento de novela [Burello: 89-90]. De este modo, el texto siempre fue considerado inacabado.

Sin embargo, Burello reflexiona sobre el hecho en su artículo y da una nueva perspectiva:

Lo cierto es que si lo confrontamos objetivamente, el relato muestra una intensa cohesión, y de ningún modo puede asumirse que su estilo conciso y paratáctico no sea deliberado. Su tempo por momentos frenético [...] acaso pretende representar [?]y lo logra! la degradada condición mental del protagonista, cuya percepción hiperestésica le impide abstraer y conceptualizar, dejándolo presa de sus impresiones directas y sus emociones espontáneas, que se suceden rapsódicamente, sin orden. Recién en la última carilla podemos percibir [...] un quiebre en el texto. Pues más allá del artificio tipográfico que se escoja (raya, línea punteada, asterisco, mero espacio en blanco), es evidente que algo falta entre la aparición de la “lívida niñera” y el viaje en coche, lo que no significa que esa carencia no consolide su efecto de lectura. [...] De modo que si bien el estado incompleto del texto es prácticamente irbatible a la luz de algunos quiebres internos, es igualmente cuestionable que este final, abierto ma non troppo, no fuera el definitivo. En suma: puede que el texto esté inconcluso, pero solo por algunas minucias, y no porque le falte precisamente una digna conclusión [92-93].

Es decir, la lectura del investigador germanista propone una nueva manera de interpretar el cierre de la novela: no como un episodio de transición para otro final que nunca fue escrito, sino como la conclusión a la que Büchner deseaba arribar para exponer en ella sus preocupaciones sobre la condición humana y sobre el vacío que pesaba en el hombre de la época.

I. C. Lenz según Georg Büchner

I. C. 1. La esquizofrenia

La esquizofrenia fue la enfermedad que aquejó a Lenz y a Hölderlin por igual pero en diferentes épocas. Se trata de “[...] una enfermedad mental grave que afecta algunas funciones cerebrales tales como el pensamiento, la percepción, las emociones y la conducta. [...] se engloba dentro de los trastornos psicóticos, aquellos en los que los pacientes pierden el contacto con la realidad” [Janssen-Cilag S.A]. En la mayoría de los casos, “[...] esta enfermedad se inicia en etapas precoces del ciclo vital y tiene una evolución prologada o crónica [...]” [Figueroa; Galgani Muñoz: 223].

El término “esquizofrenia” se populariza recién cuando el psiquiatra suizo Paul Eugen Bleuler lo emplea para hacer referencia a lo que antes se denominaba *dementia praecox*, en el año 1911 [Pereña: VI]. Algunos médicos han propuesto como teoría que el surgimiento de esta enfermedad se relaciona con nuevos factores que emergen en la época de transición hacia la Modernidad y que producen en el sujeto una gran herida. Estos son: “[...] la escisión entre la vida pública y la privada, la hegemonía del cientificismo, la crisis de los ideales religiosos o la autorreflexividad y la búsqueda de la verdad interior” [González Herrera; López Andrade: 12].

Según los conocimientos actuales, los síntomas de la esquizofrenia pueden dividirse en positivos o negativos. Los positivos son las experiencias anormales y los negativos son la ausencia de conductas normales [CAT-Barcelona].

En Lenz, Büchner recrea la parte enferma del escritor en ciertos episodios donde se observan los síntomas positivos y negativos propios de este desequilibrio mental. Por un lado, los de índole positiva son: las alucinaciones, las ideas delirantes, los trastornos del pensamiento y el trastorno de la autopercepción.

En cuanto a las alucinaciones, en Lenz se dan principalmente durante la noche. Un vacío enorme que amenaza con devorarlo y destruirlo se apodera de él durante la ausencia de luz. Como afirma Rodolfo

Modern: “Los espacios nocturnos suelen ser adversarios para Lenz. Las cosas, oscuras e indiferenciadas, adquieren una movilidad peligrosa que lo llenan de miedo porque se les escapa” [Modern 1968: 31]. De hecho, recién llegado a la casa del pastor Oberlin en la primera noche ya sufre un ataque de angustia. El narrador cuenta: “Se levantó de un salto, corrió por la habitación, escalera abajo, fuera de la casa; pero en vano, todo oscuro, nada... él mismo era un sueño de sí. Pensamientos aislados se deslizaban con rapidez, él los retenía” [Büchner 1976: 88]. Es propio de sus momentos de ansiedad la imposibilidad de dar un orden a sus cavilaciones que surgen una tras otra, mucho más rápido de lo que Lenz puede interpretarlas. Es por ello, que el protagonista pierde la noción de sí mismo al quedar enredado en ideas sueltas que se acumulan unas sobre otras, en vez de conectarse entre sí y conformar una red mediante la lógica. El único medio con la que cuenta el enfermo para serenarse es zambullirse en el agua de la fuente del patio. Como sostiene el narrador:

Se arrojó en el pilón de la fuente, pero el agua no era profunda. Chapoteó allí dentro.

Vino gente, habían oído, lo llamaban. Oberlin llegó corriendo... Lenz había vuelto en sí, toda la conciencia de su situación estaba presente ante él, se sentía de nuevo aliviado. Ahora se avergonzaba [...] [88].

El agua es uno de los elementos que logra apaciguar a Lenz y devolverlo al mundo terrenal. Al introducirse en la fuente, el protagonista quita de su cuerpo la energía que lo conduce hacia las alucinaciones y lava los pensamientos sedimentados unos sobre otros que le impiden el avance hacia el razonamiento lógico. R. Modern plantea al respecto: “Es significativo que esta virtud purificadora del agua, ‘refrescante’, ‘cambiante’, que ‘lava’ religiosamente, la asocie Lenz a uno de sus raros estados de tranquila lucidez. [...] El agua traspasa aquí sus límites físicos y se convierte en un objeto sobrenatural, en un ente de propiedades misteriosas” [1968: 105]. Sin embargo, hacia el final, cuando Lenz ha sido absorbido completamente por el vacío y la desesperanza gobierna su existencia ni siquiera el agua tendrá en él un afecto tranquilizador. Los caminos hacia la lucidez comienzan a ser bloqueados por la enfermedad que se afianza en el sujeto.

En ese desenlace desesperanzador de las últimas páginas, Büchner introduce la alucinación auditiva, es decir, el enfermo escucha voces. En su caso, la voz es la de la fatalidad que le recuerda la imposibilidad de salir de su condición. Como afirman José María Álvarez y Fernando Colina en su artículo “Las voces y su historia: sobre el nacimiento de la esquizofrenia”:

Las voces de los esquizofrénicos no son otra cosa que las respuestas del sujeto a lo imposible, respuestas al fin y al cabo ante la presencia de ese real que se ha vuelto peligroso y amenazador. Surgen del cortocircuito establecido entre una persona fundida con las cosas y la urgencia del lenguaje que acude a sofocar como puede, es decir, con el delirio, la herida que se ha abierto en el mundo y en la división del hombre [6].

La escisión entre sujeto y mundo ya se ha producido y Lenz se ha desprendido del resto de la humanidad. Él lo sabe pero no logra traducir en palabras concretas lo que le ocurre. El puente entre la percepción de la realidad y la interiorización de lo que percibe ha sido destruido. La red sobre la cual se asientan los pensamientos y que los mantiene conectados ha perdido algunos enlaces que comunican a las ideas entre sí y por ello, el pensamiento del enfermo se ha fraccionado. El lenguaje, en un intento por rescatar las funciones mentales que todavía sobreviven, llena el vacío entre idea e idea mediante las alucinaciones auditivas. Ellas son la manifestación del empeoramiento de la salud del desdichado, quien comprendiendo intuitivamente el deterioro que lo acecha, intenta explicárselo a Oberlin en busca de ayuda: “¿Es que no oye usted nada? ¿No oye usted la voz espantosa que grita detrás del horizonte y a la que llama comúnmente silencio? Desde que estoy en este valle silencioso, la oigo, la oigo permanentemente, no me deja dormir. Sí, señor pastor, ¡si pudiera dormir alguna vez!” [Büchner 1976: 121]. No es casualidad que Büchner haya denominado a la voz que lo tortura “silencio”, ya que según J. M. Álvarez y F. Colina: “Las voces psicóticas [...] son probablemente mudas [...]. Los alucinados no oyen cosas inexistentes, sino que más bien oyen aquello que para nosotros ha enmudecido. [...] Del lenguaje es imposible salir si no es bajo la condición de delirar, es más allá del lenguaje donde reside el silencio sepulcral que oye el psicótico [...]” [10].

En relación con las ideas delirantes –creencias falsas y persistentes que el enfermo considera verdaderas–, se halla en la narración un pasaje en el cual Lenz piensa que es un asesino y pide ser maniatado por su naturaleza peligrosa. El episodio ocurre luego de visitar la tumba de una muchacha en Fouday, a la cual anteriormente ha intentado resucitar sin éxito. Lenz se siente responsable de aquella muerte y se convence a sí mismo de que es un asesino. La acusación que levanta contra su persona resulta tan vehemente que un joven, ignorando quién es, lo ata y lo inmoviliza a pedido del “criminal” hasta que amigos del enfermo van en busca de él. De este modo, se observa en un pequeño ejemplo la fuerza que puede adquirir una idea delirante para un esquizofrénico en sus momentos de trance.

En cuanto a los trastornos del pensamiento, Lenz posee una gran capacidad de abstracción que lo lleva a unir dos conceptos que para otros seres humanos no tendrían conexión o cuyo vínculo sería difícil develar. A medida que la abstracción adquiere un mayor nivel, se acrecienta el aislamiento del enfermo con respecto al mundo material que lo rodea y genera una situación de peligro para sí mismo. En una de las charlas que mantiene con Oberlin, el pastor debe interrumpirle el monólogo porque: “Lenz se apartaba demasiado de sus maneras sencillas” [Büchner 1976: 96]. Al avanzar el relato y empeorar su estado, el dramaturgo le confiesa a su protector: “Mire, ahora se me ocurre algo, si sólo pudiera distinguir si sueño o estoy despierto. Esto es muy importante, debemos investigarlo” [Büchner 1976: 114]. Es decir, la distancia entre lo que es real y ficticio comienza a difuminarse en la mente afectada del sujeto.

Finalmente, su mundo interior se separa del mundo externo. El protagonista queda solo frente al vacío. Ya no puede construir un puente que lo conecte nuevamente con la humanidad. El narrador cuenta: “El mundo que había querido aprovechar tenía una grieta espantosa; él no guardaba ya odio, ni amor, ni esperanza, sino un vacío aterrador, y, no obstante, un torturante desasosiego por llenarlo” [Büchner 1976: 116]. Lenz es prisionero de una paradoja: la esquizofrenia lo ha apartado del mundo circundante pero como ser humano que es necesita del contacto con los otros. Por ello, la tragedia a la cual está sometido el dramaturgo es la imposibilidad de alcanzar

alguno de estos dos estados de manera plena: el absoluto aislamiento o la integración al mundo social. Él está condenado a permanecer a medio camino y ese es el fatalismo de su existencia.

Sobre el trastorno de la autopercepción, se rescatan dos cuestiones. La primera es la pérdida de la dimensión que padece Lenz. Como sostiene R. Modern: “Se disuelven en su percepción los límites del mundo circundante, y la noción física de la distancia adquiere una extraña elasticidad” [Modern 1976: 76]. Por ejemplo, al iniciar la narración, dicha sensación ya se encuentra presente: “Todo le parecía tan pequeño, tan próximo, tan mojado; hubiera deseado poner a secar el planeta detrás de la estufa. No comprendía por qué tardaba tanto tiempo en descender por una ladera, en alcanzar un punto lejano [...]” [Büchner 1976: 84]. Es decir, el mundo que lo rodea puede convertirse súbitamente en un entorno peligroso al perder su dimensión establecida, ya sea porque empequeñece a Lenz o porque lo limita cerrándose sobre él. Las fronteras de lo conocido comienzan a depender del estado anímico del protagonista y de sus niveles de ansiedad. Incluso lo concreto adquiere plasticidad, moldeándose de acuerdo a lo que los sentidos exaltados le transmiten al cerebro del enfermo.

La segunda cuestión es la pérdida del límite entre el yo y el otro, es decir, la conciencia de que uno es uno y no alguien más. Sobre el final de la novela, el narrador dice: “Cuando estaba solo, o mientras leía, era incluso peor: toda su actividad mental quedaba a veces suspendida de un solo pensamiento. Si pensaba en una persona ajena o se la representaba vivamente, le parecía como si él mismo fuera aquella; entonces se confundía del todo [...]” [Büchner 1976: 117]. La gran capacidad de abstracción no solo afecta la facultad de hilvanar pensamientos bajo un criterio de orden y lógica, sino también, a la construcción de la individualidad. El enfermo ya no se reconoce a sí mismo. En la novela, el punto máximo de la pérdida de identidad se produce cuando Lenz pelea con el gato de la familia Oberlin olvidando su condición de ser humano.

Por otro lado, los síntomas negativos de la esquizofrenia son: la falta de energía y motivación, los trastornos emocionales y el retraimiento social [CAT-Barcelona]. En relación con los trastornos emocionales, se

manifiestan en el protagonista continuos cambios de humor que van de la serenidad, a la exaltación e incluso episodios de violencia. Al inicio del texto, las alteraciones anímicas oscilan entre la calma y la angustia, teniendo como punto de quiebre las dicotomías día/noche, luz/oscuridad, compañía/soledad. Por ejemplo, luego de haber disfrutado un día agradable con Oberlin, el narrador cuenta: “Pero las cosas le eran soportables sólo mientras hubiera luz en el valle; hacia el atardecer lo invadía una extraña angustia, hubiera querido correr tras el sol. [...] Le sobrevinía el miedo, como a los niños que duermen en la oscuridad; le parecía estar ciego” [Büchner 1976: 90].

Sin embargo, luego de algunas situaciones que quiebran el alma del protagonista, sus cambios de humor empeoran y aparece en ellos la violencia. La visita de Kaufmann a la casa del pastor representa el primer quiebre en el ánimo del dramaturgo. Su amigo le trae a la memoria su vida pasada y las penurias que hubo en ella. El segundo quiebre, que profundiza su angustia, es el encuentro con la niña que posee el mismo nombre de la mujer a quien amó. Luego de pasar la noche en casa de la joven y retornar a su hogar, Lenz experimenta un sentimiento de desazón que concluye en una importante crisis nerviosa: “Sentía que lo arrastraba una fuerza inexorable. Ahora revolvió todo dentro de sí. Comía poco; la mitad de la noche la pasaba en rezos y sueños febriles. Una violenta agitación, y luego, como rechazado, quedaba sin fuerzas. Lloraba en medio de lágrimas ardientes. Y de pronto recibía un ímpetu nuevo: se levantaba frío e indiferente [...]” [Büchner 1976: 105-106]. El tercer quiebre que acaba con toda su posibilidad de lucha es la muerte de la niña. Su intento fallido de resurrección representa su último acto de fe y su giro hacia el ateísmo. La religión ya no es una salvación para él, así como tampoco el amor. El narrador dice en este momento: “Sentía como si pudiera agitar un puño enorme contra el cielo y arrancar a Dios y arrastrarlo entre sus nubes; como si pudiera triturar el mundo con los dientes y escupírselo al Creador en el rostro. [...] Lenz tuvo que reírse. Con la risa, el ateísmo se hizo dueño de él” [Büchner 1976: 109-110]. La risa y el “infernical canto de triunfo” que oye antes del ataque nervioso que le sobreviene, marcan el comienzo de la vida atea y de la pérdida de la esperanza en las oraciones brindadas al Creador. A su vez, este canto también manifiesta el agravamiento de la condición nerviosa del

personaje, ya que como sostiene P. Brenot: “Las alucinaciones auditivas son casi siempre voces, aunque en ocasiones lo que se oye son sonidos más o menos agudos o intensos, como campanas o silbidos, o incluso melodías musicales más elaboradas” [130]. El canto es una variación de la alucinación auditiva que luego se expresará plenamente en la voz llamada “silencio”.

A partir de allí, Lenz comienza a perder toda facultad de sentir, volviéndose cada vez más insensible a los estímulos del mundo exterior a medida que transcurre el relato. Finalmente, la novela concluye con un cuadro desgarrador: “Lenz miraba fijamente hacia afuera, con tranquilidad, sin pensamientos ni anhelos: una sorda angustia crecía en él mientras los objetos se perdían en la densa niebla” [Büchner 1976: 123].

Además de los cambios de humor, dentro de los trastornos emocionales, se puede destacar el hecho de que a pesar de ser un hombre ya adulto, el protagonista tiene algunas actitudes infantiles. Su fisonomía es descrita con ciertos rasgos añejados y tanto su miedo a la oscuridad como la negativa exaltada que le da a Kaufmann cuando este se lo quiere llevar reafirman el lado infantil del protagonista.

En cuanto al retraimiento social –en contraste con Friedrich Hölderlin– Lenz no desea aislarse. Por el contrario, la soledad empeora su estado anímico y él lo sabe. Por ello, busca la compañía de Oberlin cada vez que puede. Sin embargo, la amistad tampoco logra salvar al enfermo. La grieta que se extiende frente a sí, imposibilitando su conexión con el mundo humano, ya no puede repararse.

I. C. 2. La genialidad

La genialidad como propone P. Brenot: “[...] es, sin duda alguna, esa mezcla de infinitas potencialidades y milagros del azar” [211-212]. Es decir, no existe una fórmula exacta que le permita a una persona convertirse en genio simplemente deseándolo. Además, las condiciones necesarias para que un individuo sea considerado de esta manera varían de acuerdo a quien proponga su definición. Sin embargo, existen ciertas constantes señaladas por diferentes autores.

Una de ellas es la gran sensibilidad de espíritu que suelen poseer. Son criaturas susceptibles que se sienten heridas con facilidad. La desconfianza ante otros puede estar relacionada con el profundo afán de reconocimiento que persiguen para su obra, con una crianza en un seno familiar demasiado exigente o con algún hecho traumático que repercute luego en sus vidas. Algunas genialidades también son sensibles desde el nacimiento, es decir, la llevan en sus genes desde antes que el sujeto sea consciente de la misma.

Una postura interesante es la de F. Pessoa cuando plantea: “El hombre de genio, lejos de ser el hipercomplejo, es tan sólo aquel que coloca simplicidad en su complejidad, que ve claro en su complejidad, que no se pierde por causa de ella. [...] Está en su habitación, por ejemplo, y mira el tirador de la puerta. Donde otras personas verían un tirador, él ve un misterio” [46-47]. Lo que propone F. Pessoa como simplicidad, podría ser interpretado como una sensibilidad hiperdesarrollada que le permite al genio crear grandes historias a partir de pequeños detalles que observa en la vida cotidiana. Sin embargo, la contracara de dicha hipersensibilidad es que los hechos dolorosos de la vida son percibidos por los genios con mayor intensidad. Es lo que ocurre cuando el narrador de la novela nos cuenta: “El universo se le aparecía en llagas, un profundo e indecible sufrimiento cubría su sensibilidad” [Büchner 1976: 94].

En el caso de Lenz, la figura del padre podría explicar su sensibilidad de espíritu. Los psiquiatras A. González Herrera y L. López Andrade sostienen al respecto: “Su modo de ser quedó marcado por la fuerte moral que su padre le impuso desde pequeño. Aunque físicamente consiguió alejarse de él y de su destino como pastor, tanto su carácter como su creación literaria se formaron en torno al temor de ser juzgado” [19]. Por ello, más allá de que el dramaturgo tuviera un carácter susceptible, las expectativas que el progenitor colocó sobre él representaron un gran peso a lo largo de su vida. De allí, se explica la reacción exaltada que el protagonista manifiesta cuando Kaufmann le comenta que su padre lo reclama de vuelta. Lenz responde: “Ahora la vida me es soportable y quiero seguir aquí. ¿Por qué? ¿Por qué? Pues porque estoy bien. ¿Qué quiere mi padre? ¿Puede dar más? ¡Imposible! ¡Dejadme en paz!” [Büchner 1976: 101].

Otra de las constantes relacionadas con la genialidad es la búsqueda del reconocimiento, por parte del autor, de su obra. F. Pessoa reflexiona sobre esta idea: “El fenómeno denominado fama es un hecho necesariamente vinculado al genio; pero no es necesario que la fama sea contemporánea del hombre de genio” [127]. El individuo genial necesita que su obra sea admirada, que el público vea en ella su singularidad. La consagración de él como hombre de letras depende de ello y a su vez, él depende de aquella consagración.

El reconocimiento literario no es un hecho que atormente a Lenz en la novela. Solo se hace referencia a este aspecto al comienzo del relato, en un pequeño pasaje. El protagonista ha llegado recientemente a la casa del pastor y se presenta con su nombre, a lo que Oberlin responde: “¿¡Ah!, ¡Ah!, ¿no anda ese nombre impreso? ¿No he leído yo algunos dramas que se atribuyen a un señor de ese nombre?” [Büchner 1976: 86-87]. Lenz contesta: “¿Sí, pero hágame el favor de no juzgarme por ellos” [87]. De este modo, contrariamente a lo que se esperaría del genio, el dramaturgo no siente orgullo al ser reconocido inmediatamente, sino que se excusa por ser dichos textos su carta de presentación. De acuerdo a A. González Herrera y L. López Andrade su actitud podría deberse a que:

En Observaciones sobre el teatro, Lenz realiza una dura crítica al modo de creación que rige la poética de Aristóteles y al racionalismo germanizado heredado de Lessing y Wieland. Afirmaba que «el genio es un don innato que no se somete a reglas y que crea con toda libertad, obedeciendo exclusivamente a las exigencias de la propia inspiración». Su obra aspiraba a «la penetración y en la recreación de lo que existe», es decir, a aquello que dirigía hacia la genialidad. Pero Lenz quedaba demasiado lejos de la realidad penetrable [16-17].

Quizás la falta de entusiasmo en su respuesta, se relacione con el hecho de que el hombre que creó aquellos escritos está lejos de ser el sujeto que se halla frente a Oberlin. Consciente de la condición deteriorada en la que está, Lenz no se siente capaz de responsabilizarse por la creación de sus textos anteriores. O quizás, la elección de dichas palabras proviene de la creencia de que esos escritos no son lo mejor que él podría dar. Büchner no vuelve a profundizar en el tema del reconocimiento literario a lo largo de la

obra. Por lo que, no puede afirmarse con seguridad cuál es el motivo por el cual Lenz no desea ser vinculado con los textos que Oberlin ha leído.

I. C. 3. Momentos traumáticos en la vida de Lenz

Como ya se expuso, existen en la narración tres puntos de quiebre anímico que direccionan la caída del protagonista. Büchner construye estos tres episodios sobre un material netamente biográfico, teniendo en cuenta los hechos que fueron traumáticos en la vida del Lenz histórico.

El primer quiebre que se produce en el protagonista sucede cuando su amigo Kaufmann llega a Alsacia. El narrador cuenta:

Por aquel tiempo, Kaufmann y su novia llegaron a Steintal. Para Lenz el encuentro había resultado al principio desagradable; se había arreglado un lugarcito, el poco de tranquilidad que lograra le era tan precioso... y ahora llegaba hasta él alguien que le recordaba tantas cosas, alguien con quien debía hablar, comunicarse, y que conocía sus circunstancias [Büchner 1976: 96].

El amigo se presenta entonces como un fantasma de su vida pasada mediante el cual rememora las situaciones dolorosas que debió enfrentar. La lucha con su padre por no ser lo que este esperaba de él, el destierro de Weimar por parte del que consideraba su protector y, finalmente, la muerte de Cornelia quien había sido su soporte emocional luego de que Goethe lo hubiera rechazado, son recuerdos que, probablemente, se agolpan sin piedad en la mente del enfermo al reencontrarse con su viejo colega. Los traumas de tiempos anteriores le recuerdan quién es él y le advierten que sigue habiendo un mundo allí fuera al que debe enfrentarse. Lenz toma conciencia por primera vez de que la presencia de Oberlin en su vida no será eterna y que, en cualquier momento, puede perder a su protector como ya ocurrió en el pasado. Por ello, su corazón se llena de angustia ante el primer impacto y, a pesar de que luego recupera su buen humor, su actitud sombría vuelve cuando ve partir a Oberlin hacia Suiza.

El segundo y tercer quiebre se generan por la aparición y muerte de una niña llamada Friederike, quien posee el mismo nombre de una

mujer a la que Lenz amó. En sus datos biográficos, se descubre que Friederike Brion es la hija de un párroco de Sessenhaim, de la cual Goethe había estado enamorado antes que él. Lenz cortejó a la muchacha cuando fue abandonada por el gran escritor pero no fue correspondido. Luego, el dramaturgo desilusionado partió para Weimar prosiguiendo con su vida, aunque en la novela no se olvidará de aquel amor. El encuentro con la niña del mismo nombre remueve los recuerdos que tiene con ella y exaltan el espíritu del protagonista, quien se pregunta dónde estará ahora su amada. La introspección que sufre al dejarse llevar por los momentos vividos con ella da origen a una descripción idílica de la joven:

[...] cuando ella iba así por el cuarto y cantaba como para sí misma, y cada paso era música, había en su aspecto tal beatitud que el máximo bien se derramaba sobre mí. Yo estaba siempre, quieto cuando la mirada, o cuando ella apoyaba de aquel modo en mí su cabeza... Una niña cabal; era como si todo el mundo fuera demasiado vasto para ella. Se replegaba en sí misma, buscaba el rinconcito más pequeño de toda la casa, y allí se quedaba sentada, como si toda su felicidad se concentrara en un solo punto, y luego yo sentía lo mismo; hubiera podido jugar como un niño [Büchner 1976: 107].

En contraposición al cuadro perfecto que Lenz imagina junto a Friederike en el pasado, se halla el presente marcado por la ausencia de la amada y la presencia de una angustia atroz. Él mismo reconoce: “¡Ahora me siento que todo es tan estrecho, tan estrecho! Mire, a veces me parece que mis manos chocan contra el cielo; oh, ¡me ahogo!” [Büchner 1976: 107]. Además, la representación de Friederike no solo le recuerda lo dichoso que era junto a ella, sino también, un tiempo en el cual su enfermedad aún no se había manifestado.

Finalmente, su dolor se vuelve más profundo y sin retorno con la muerte de la muchacha. El enfermo no puede diferenciar que se trata de dos sujetos diferentes con igual nombre y se culpabiliza por haber matado a su amor. Los delirios sufridos por la esquizofrenia, que en este momento comienza a agravarse, le hacen pensar que él es un asesino por lo ocurrido y así se lo confiesa a Oberlin: “¡Ay!, ¿ha muerto? ¿Vive todavía? ¡El ángel! Me amaba... Yo la amaba, ella lo merecía... Oh, ¡el ángel! ¡Malditos celos!, yo la sacrificué... Ella amaba también a otro... [...] ¡Ay, mi buena madre!, también ella me amaba...

¡Soy vuestro asesino!” [Büchner 1976: 111]. En su declaración surge la figura de Goethe como el otro al que Friederike amaba, haciéndose explícito el cariño que la muchacha le tenía al gran poeta. Pero, a diferencia de la realidad, Lenz cree en su delirio que ella ama a los dos y que debido a los celos, él la termina sacrificando. Es decir, asocia la muerte real de la niña con la muerte ficcional de la amada. Justamente, una de las características de los enfermos esquizofrénicos es que: “[...] el lenguaje pierde su suficiencia, la identidad se fragmenta y la culpa solo se presenta para desconstruir por completo el vínculo con los demás [...]” [González Herrera; López Andrade: 21. El destacado es mío].

I. C. 4. Apreciación final y personal de Georg Büchner sobre Lenz

Si bien el protagonista de la novela analizada es Lenz, es inevitable que Büchner, desde su papel de escritor, plasme en el texto sus propias valoraciones y pensamientos. Tanto el contexto espacio-temporal en el que se posiciona el autor, así como su visión personal influirán en la composición de la narración.

En relación con el contexto histórico en el que vivió Büchner, R. Modern rescata:

Esta generación está desprovista de esa fe, está ciega y sorda, y esa falta de adhesión a una escala de certidumbre se transfiere a un conjunto de hombres desilusionados y desencantados.

Hay un aire de vejez, una invitación al suicidio, única solución posible frente a una vida insoportable [...]. El gesto del desencanto se extiende por doquier, y la desposesión del hombre [...] se traduce en cansancio, aburrimiento, melancolía, pesimismo, dolor del ser [1976: 29-30].

El médico-escritor pertenece a una generación decepcionada y pesimista de inicio de siglo. Los jóvenes se han dado cuenta de que no pueden depositar sus esperanzas en un idealismo guiado por la razón y que el hombre muchas veces es una marioneta manipulada por fuerzas superiores que deciden su destino. De allí, que Büchner en una carta a su novia le diga: “El individuo no es sino espuma de las olas, la

grandeza, mero azar, la preponderancia del genio, un teatro de marionetas, una lucha irrisoria contra una ley de hierro, conocerla es lo más que se puede alcanzar, dominarla es imposible” [Büchner 1992: 235]. El hombre es entonces una pieza de un juego que lo incluye pero sobre el cual no siempre puede incidir ni cambiar el rumbo de las acciones. Por el contrario, una mano invisible se divierte con los intentos del ser humano de cambiar un destino ya establecido. Probablemente, la desilusión de Büchner provenga de sus acciones revolucionarias fallidas y de un idealismo juvenil que al crecer conoció el complejo funcionamiento del mundo.

En la novela, el hastío toma fuerza en la última parte de la narración, cuando ya han ocurrido los tres quiebres y la enfermedad avanza sin posibilidad de hacerle frente. Lenz vencido le confiesa a Oberlin: “¿Sí, si yo fuera tan dichoso como usted y encontrara un pasatiempo tan cómodo, entonces sí podría llenar las horas. Todo a causa del ocio. Porque la mayoría de la gente reza por aburrimiento, algunos son virtuosos, otros son viciosos, y yo, yo soy nada, absolutamente nada. ¡Ni siquiera puedo suicidarme, me parece demasiado aburrido!” [Büchner 1976: 113]. El vacío se ha apoderado del protagonista y no hay elemento con el cual logre combatirlo. Todas sus estrategias anteriores que le proporcionaban una tranquilidad momentánea, ahora no surgen efecto. Como sostiene el narrador: “Se hallaba ante un abismo, y un deseo loco lo impulsaba a volver a mirar en su fondo y a repetir sin cesar la tortura” [Büchner 1976: 110].

De este contexto histórico y del desencanto que conoce Büchner en carne propia, se desprende justamente su rechazo hacia los escritores idealistas. Para él, el dramaturgo:

[...] no es otra cosa que un historiador, pero superior a éste por cuanto recrea otra vez la historia para nosotros [...]. Su tarea principal consiste en acercarse lo más posible a la historia tal y como fue en realidad. Su libro no puede ser ni más moral ni más inmoral que la historia misma [...]. El escritor no es un profesor de moral; él inventa, él crea personajes y hace renacer tiempos pasados [...]. En cuanto a los escritores idealistas, opino que casi no ofrecen otra cosa que marionetas con narices azul-cielo y un patetismo afectado, pero no personas de carne y hueso, cuyo dolor y cuya alegría me contagian y cuya forma de obrar me inspira repugnancia o

admiraación. En una palabra, tengo en mucho a Goethe y a Shakespeare, pero en muy poco a Schiller [Büchner 1992: 249-250].

Su postura coincide con la del Lenz histórico que en su texto *Observaciones sobre el teatro* dice: “[...] valoro diez veces más al pintor de caracteres, incluso al caricaturista, que al idealista [...]. Porque es diez veces más difícil representar una figura con la exactitud y veracidad con que la reconoce el genio, que laborar diez años en un ideal de belleza que al final sólo es tal en el cerebro del artista que lo ha elaborado” [Lenz: 163]. Es decir, ambos rechazan a los autores idealistas que no pintaban caracteres presentes en la realidad, sino una proyección de lo que se esperaba de los hombres.

Büchner, aprovechando el encuentro con Kaufmann, hace que Lenz exponga su opinión -o mejor dicho, la de los dos- con respecto al idealismo:

Kaufmann era uno de los partidarios, Lenz se oponía vivamente. Decía: los autores de quienes se dice que reproducen la realidad, tampoco tienen idea acerca de ella; no obstante, son más soportable que quienes la transfiguran. Decía: Dios ha hecho al mundo tal como debe ser, y nosotros, en verdad, no podemos mejorarlo con nuestros borrones; nuestro único empeño debe ser imitarlo lo mejor posible. Yo reclamo la vida [...] no debemos preguntar si es bella o es fea [Büchner 1976: 97. El destacado es mío].

Como se puede observar, el narrador comienza siendo una tercera persona que se transforma en una primera. El pasaje de una a otra podría deberse a que se introduce lo que piensa Lenz con el verbo “decía” en un estilo indirecto y a continuación se transforma en un estilo directo para darle fuerza al mensaje que se enuncia. Sin embargo, también podría creerse que la elección del “yo” cumple una función específica: es la voz de Büchner que mediante Lenz expresa su creencia personal. Además, si se compara las palabras que emplea Lenz con las que Büchner usó en la carta vista anteriormente para describir a los escritores idealistas, el contenido y la forma de expresar el rechazo por el idealismo son similares.

Otro elemento importante en la obra de Büchner, relacionado con sus valores, es la naturaleza. Él era un gran amante de ella debido a que la

consideraba la materialización de lo bello y lo perfecto. La naturaleza representa en sus textos lo puro, lo virginal y lo sano que existe por sí mismo, independientemente de la actividad humana. Ella es la manifestación más elevada de una unidad que abarca a todos los seres vivos y que encierra también lo maligno, lo feo y lo animal. Por ello, no posee límites, sino que ella todo lo comprende. En contraposición, el hombre personifica lo limitado y no logra la integración total con el entorno que lo rodea. Vive escindido de la unidad y es consciente de la falta que le produce aquella división [Modern 1968: 15-22]. Dicha idea es expuesta por el narrador a través de Lenz cuando le expresa a Oberlin el poder tranquilizador que tiene el agua sobre él:

Y prosiguió: la más sencilla, la más pura naturaleza es la que se halla más estrechamente vinculada con la naturaleza elemental; cuando más espiritualmente siente y vive el hombre, tanto más se embota en este sentido elemental. [...] juzgaba que debía constituir una infinita sensación de delicia ser tocado así por la vida específica de cada forma, poseer un alma para las rocas, los metales, el agua y las plantas, recibir dentro de sí, como en sueños, a todo ser de la naturaleza [...] [Büchner 1976: 95].

El hombre en su carácter limitado no es libre como la naturaleza y es manejado por fuerzas superiores. Por ello, los personajes de Büchner son presentados como marionetas de un destino que los conduce, en la mayoría de los casos, hacia la fatalidad.

Posiblemente, su fascinación por el mundo natural también explique el hecho de que encontrara atractivo el Sturm und Drang. El movimiento de la segunda mitad del siglo XVIII proponía que el hombre debía dejar de ser un sujeto racional para pasar a ser un sujeto natural, adquiriendo de esta manera cierta infinitud propia de la naturaleza. Sin embargo, lo natural no siempre tenía un carácter idílico. En ocasiones, asumía una actitud violenta exaltando en el individuo sus pasiones. Además, se festejaba lo espontáneo y las emociones que fluían sin los límites, llegando en situaciones extremas a la destrucción o la autodestrucción [Modern 1968: 62-70]. Fue un tipo de literatura que reflejó el espíritu de la época y que adelantó características del futuro Romanticismo.

En la novela Lenz, la influencia del Sturm und Drang se detecta desde el principio del relato con la descripción de los Vosgos. Como sostienen K. Forssmann y J. Jané: “Los Vosgos, en realidad unas montañas de paisajes suaves, se convierten aquí en formas abruptas, dinámicas y vertiginosas” [36-37]. Lenz se siente diminuto e indefenso frente a un paisaje que cambia continuamente de forma y de dimensiones. La tormenta que se desata exteriormente amenaza con devorarlo físicamente. Pero a la vez, ella es una expresión de la tempestad que se desencadena en el interior del joven angustiado. Es decir, la amenaza de destrucción es doble. Las emociones del protagonista son llevadas al extremo y la infinitud que anida en el hombre por ser un sujeto natural comienza a desgarrarlo al chocar con los límites corpóreos de la humanidad: “[...] entonces se estiraba y caía sobre la tierra, cavando dentro del universo y era un goce que le dolía [...]” [Büchner 1976: 85]. Luego de la exaltación, la naturaleza adquiere un carácter sereno al igual que el ánimo de Lenz. Sin embargo, el enfermo percibe en ese momento la soledad en la que se halla y una nueva sensación de vacío se cierra sobre él. Es decir, en la novela se combinan episodios donde la naturaleza se yergue omnipotente y aterradora con otros donde presenta su lado tranquilizador.

Los episodios en los cuales la naturaleza posee un efecto apaciguador se hallan al inicio de la historia hasta el segundo quiebre –cuando conoce a la muchacha de nombre Friederike– y se relacionan con la compañía de Oberlin. Por ejemplo, cuando el pastor le cuenta los milagros de Dios, Lenz reflexiona: “¡Qué manera tenía la naturaleza de acercarse a la gente, siempre a través de misterios divinos, pero no con grandiosidad majestuosa, sino de un modo familiar!” [Büchner 1976: 91]. Por otro lado, la naturaleza se muestra amenazante en las situaciones de angustia y soledad que sufre el protagonista, las cuales se acrecientan al empeorar su salud luego de la segunda inflexión anímica. Es decir, los cambios que experimenta el mundo natural están fuertemente ligados a las alteraciones emocionales del protagonista. Por ello, no todos los cuadros del relato serán idílicos, algunos también reflejarán el sufrimiento de Lenz.

II. Johann Christian Friedrich Hölderlin

II. A. Su biografía

Johann Christian Friedrich Hölderlin nació el 20 de marzo de 1770 en Lauffen, Württemberg. Su padre fue Heinrich Friedrich Hölderlin y su madre fue Johanna Christiana Heyn. Ambos progenitores procedían de la Ehrbarkeit suaba, una especie de grupo social con formación pietista. Por ello, el elemento religioso siempre pesó fuertemente en la familia Hölderlin. De dicha unión, además de Friedrich, nació una niña menor llamada Rike.

En 1772, teniendo Friedrich apenas dos años de vida, murió su padre y dos años después su madre volvió a contraer matrimonio. Su hermanastro Karl fue producto del segundo enlace. Sin embargo, cuando Friedrich tenía nueve años, su padre adoptivo también falleció, lo que le provocó un gran dolor.

En 1784, Hölderlin fue enviado a estudiar Teología al seminario de Denkendorf, lugar donde escribirá sus primeros poemas. Dos años después, prosiguió sus estudios en Maulbronn. Allí se enamoró de la hija del director de la escuela, Louise Nast. La relación duró cuatro años hasta que el joven se trasladó a Tübingen para continuar sus estudios teológicos. En aquel seminario, se enamoró de Elisa Leuret, hija de un profesor, y fundó la "Liga de los Poetas" con sus amigos Magenau y Nauffer. Dos años después de su llegada, conoció a Georg W. F. Hegel, con quien compartió habitación, y a Friedrich Schelling. Los tres entablaron una gran amistad.

En 1793, Hölderlin salió del Stift con la posibilidad de ejercer como pastor en el futuro pero decidió dilatar aquel destino y ser preceptor. Hegel lo recomendó a Friedrich Schiller, quien a su vez lo puso en contacto con Charlotte von Kalb, madre de su futuro aprendiz en Walterhausen. Al principio, la relación con su discípulo fue buena pero con el tiempo empeoró, hasta que Hölderlin decidió abandonar el cargo.

Se instaló con una contribución económica de Charlotte en Jena, lugar donde entabló relación con los intelectuales más importantes del

momento como Goethe, J. G. Herder y especialmente Schiller. Publicó parte de su texto Hiperión con ayuda de Schiller y su futuro pareció prometedor durante aquel período. Pero, en 1795 regresó a la casa materna en Nürtingen de forma abrupta. La razón puede haber sido la falta de recursos económicos, aunque existe una teoría que plantea la posibilidad de que Hölderlin se haya enterado de su futura paternidad con la dama de compañía de Charlotte y haya huido. Su estado de salud tampoco era bueno.

A fines de 1795, partió para Frankfurt donde fue contratado como preceptor en la casa del banquero Gontard. Allí permaneció dos años hasta fines de 1798, cuando fue despedido debido a que Hölderlin se había enamorado de la esposa del banquero, Susette Gontard, con quien mantenía una relación secreta. La situación se hizo evidente a los ojos del marido y no pudo tolerarlo más. De este modo, Hölderlin abandonó Frankfurt y se instaló en Hamburgo con su amigo Isaac von Sinclair, a quien había conocido en Jena. Durante dicho período escribió La muerte de Empédocles e intentó lanzar una revista filosófico-literaria llamada "Iduna" con el objetivo de lograr finalmente su independencia económica. Sin embargo, el proyecto no prosperó.

Sin otras posibilidades de ingreso económico, a fines de enero de 1801, se empleó nuevamente como preceptor en la casa de un comerciante llamado Anton von Gozenbach, en Suiza. Sin embargo, duró tan solo unos meses en el cargo, debido a que alegando excusas familiares Gozenbach lo despidió al notar en él ciertas crisis nerviosas. Hölderlin volvió al hogar materno. En 1802, obtuvo una plaza en la casa del cónsul de Burdeos para ejercer como preceptor. Esta será la última vez que se dedique a la enseñanza. No duró mucho allí y se vio obligado a retornar a Nürtingen junto a su madre. Allí su amigo Sinclair le comunicó la muerte de su amada Susette, suceso que terminó por desestabilizar su mente ya dañada.

En un intento por restablecer su salud, Sinclair se hizo cargo de Hölderlin y lo acompañó en un viaje de descanso por Regensburg y Ulm. En 1804, obtuvo el empleo de bibliotecario en Hamburgo gracias a Sinclair, quien en realidad era el que le pagaba su salario. Su estado anímico mejoró pero al verse envuelto su amigo en investigaciones por

alta traición no pudo responsabilizarse más de Hölderlin, quien al ser investigado también, cayó nuevamente en una crisis anímica.

El 11 de septiembre de 1806, Hölderlin fue trasladado contra su voluntad, por aprobación de la madre y por recomendación de Sinclair, al Clinicum del Doctor Authenrieth, en Tübingen. Se trataba de una especie de clínica universitaria donde se estaban dando los primeros pasos relacionados con la psiquiatría. Allí Hölderlin fue uno de los primeros conejillos de India. Con los conocimientos del director traídos de Norteamérica, la clínica obtuvo cierta fama de modernidad, que en la práctica resultó ser totalmente falsa. Hölderlin fue confinado a una celda donde se lo vigiló las veinticuatro horas. Además, como parte del tratamiento, se lo sometió al uso de la camisa de fuerza y, quizás, a otras prácticas igualmente invasivas. Sin embargo, se lo declaró incurable y le diagnosticaron tan solo tres años de vida.

Un carpintero y artesano de apellido Zimmer, que trabajaba en la clínica y que admiraba a Hölderlin por sus escritos, pidió hacerse responsable del enfermo y lo condujo a su casa donde él y su familia cuidaron del poeta hasta su muerte, el 7 de junio de 1843. Allí le otorgaron como habitación la ubicada en la famosa torre junto al río Neckar que hoy en día visitan los admiradores del escritor. La madre y sus hermanos jamás fueron a visitarlo. A veces, ciertos desconocidos que habían leído su obra pasaban por allí a saludarlo. Sin embargo, Hölderlin ya no estaba en condiciones de mantener largas charlas [Eguizábal; Ferrer y Polo; Repáraz; Hölderlin 1994].

II. B. Problemas del texto Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin de Wilhelm Waiblinger: ¿patografía, biografía o novela?

Wilhelm Waiblinger fue un escritor alemán que murió prontamente en Roma a la edad de veinticinco años. Si bien dejó algunos escritos como legado, su producción no es de gran impronta para la historia de la literatura alemana ni para la literatura universal. Incluso el texto Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin vale más por tratarse de los pocos testimonios que se tiene sobre el poeta Hölderlin en el último período que por su maestría narrativa.

Waiblinger redacta dicho escrito entre finales de 1827 y principios de 1828 en Roma pero es publicado póstumamente en el año 1831. Los acontecimientos narrados se basan en las visitas que realizó a la casa del carpintero Zimmer para estar junto a Hölderlin durante dos años [desde julio de 1822 a diciembre de 1824]. En ese entonces, Waiblinger se encontraba estudiando Teología en Tübingen y al enterarse de la presencia de Hölderlin allí, decidió conocerlo.

En cuanto al género en el que se enmarca el relato existen algunas controversias. Algunos sostienen que es la primera patografía del poeta Hölderlin [Ferrer: 100] ya que se realiza una descripción paulatina de cómo el individuo se va sumiendo en la enfermedad mental. Otros, en cambio, lo consideran una biografía debido a que Waiblinger recupera ciertos elementos de la vida del escritor para explicar cómo llegó a dicha situación. Sin embargo, el texto presenta varias imprecisiones e, incluso, algunos errores importantes en los datos biográficos. Por ejemplo, desarrolla primero la estancia de Hölderlin con la familia Gontard, por ende su amor a Susette [Diotima], y luego su presencia en Jena, alegando que el poeta recibe ayuda para instalarse allí de su amor abandonado en Frankfurt, cuando en realidad es Charlotte von Kalb quien lo favorece. Lo mismo ocurre con otros datos menores, por ejemplo, afirma que Hölderlin tocaba la mandolina en lugar de la flauta o el clavicordio. Además, puede cuestionarse la credibilidad de los hechos desde el inicio debido a que el narrador sostiene que visitó al poeta durante cinco años en vez de dos.

De este modo, se puede deducir que se trata de un texto que tiende a lo ficcional, en el cual el narrador crea hipótesis totalmente subjetivas como: “Si entonces, tras esta juventud felizmente vivida, se hubiera llevado al prometedor joven en una dirección que se hubiera ajustado a sus inclinaciones y deseos, a sus sueños y aptitudes, su espíritu habría permanecido siempre lúcido” [Waiblinger: 13]. Además, el escrito comienza con la fórmula “hace ya mucho tiempo” que recuerda al inicio de los cuentos populares para hacer referencia a un pasado indeterminado y que predispone al lector a cierto tipo de lectura. A partir de allí, quien relata la historia explicará que su contacto con el enfermo le da a su discurso una mayor legitimidad, ya que los hechos

presentados fueron vividos por él en carne propia. Sin embargo, luego de unas oraciones, aclarará: “[...] por supuesto que, de vez en cuando, estas notas nos obligarán a especular un poco, pero nos mantendremos siempre dentro de las fronteras de la simple observación [...]” [Waiblinger: 10].

La postura actual frente a dicho texto sostiene que en realidad Waiblinger crea en su relato una leyenda exagerada de un Hölderlin condenado a un destino inexorable por su “mala estrella” . Como propone M. Burello en su libro *Poesía última*:

[...]. Y de hecho fue el joven estudiante de Teología y escritor Wilhelm Waiblinger, el primer biógrafo oficial, quien al titular su fiel informe invocando expresamente la “vida, poesía y locura” del poeta, ligó indisolublemente existencia, creación y enfermedad en el “caso Hölderlin”, acreditando una leyenda que con el tiempo, faute de mieux, se iría consolidando [23-24].

Es decir, hoy Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin sigue funcionando como elemento testimonial de los años en los cuales Hölderlin vivió en Tübingen pero no toda la información que se presenta en el escrito ocurrió exactamente como se la describe. Comparando el texto con la vida de Hölderlin, existe en esta “biografía” de Waiblinger un desorden en la secuencia de los hechos biográficos y especulaciones personales del autor que no pueden comprobarse. Además, como rescata M. Burello, el texto está condicionado por el punto de vista desde el cual fue gestado: para Waiblinger los elementos más importantes en la vida de Hölderlin eran la enfermedad mental que lo aquejó y su creación literaria. Sin lugar a dudas, Waiblinger configuró su concepto del “genio loco” influido por el movimiento romántico de la época en la cual escribió.

II. C. Hölderlin según Wilhelm Waiblinger

II. C. 1. La esquizofrenia

La esquizofrenia, como ya se expuso, es una compleja alteración psíquica que cuenta con distintos grados de afección. En el caso de Hölderlin, no puede precisarse un momento exacto que marque el

pasaje de la cordura a la enfermedad, ya que su deterioro es gradual. Por ende, se han tomado diversos años como puntos de inflexión –de acuerdo con la postura que adopta cada investigador en relación con los sucesos traumáticos ocurridos en la vida del poeta–. Algunos consideran que la noticia de la muerte de Susette es la que dispara la enfermedad en sí misma, otros el encarcelamiento de su amigo Sinclair. Sin embargo, para observar el proceso de degradación anímica, se puede tomar como referencia la propuesta de Wilhelm Lange que es rescatada por K. Jaspers:

Según dicho libro, queda claro que Hölderlin [...] mostró en 1800 los primeros síntomas de una incipiente esquizofrenia, los cuales se presentaron con toda claridad en 1801. En el verano de 1802, la enfermedad mental ya resultaba evidente para su entorno. En 1806 debió ser ingresado en una clínica debido a la excesiva frecuencia de sus crisis de sobreexcitación. A partir de 1807 fue atendido por una familia [117].

Es decir que en sus dos últimos trabajos como preceptor Hölderlin ya presentaba un estado mental nervioso que explicaría lo poco que duró en sus empleos. Waiblinger recrea la parte enferma de Hölderlin sobre todo hacia el final del texto cuando el desgraciado se halla al cuidado de la familia Zimmer.

Retomando la clasificación ya propuesta de los síntomas positivos y negativos que aquejan a los esquizofrénicos, se recuerda que por un lado, los de índole positiva son: las alucinaciones, las ideas delirantes, los trastornos de pensamiento y el trastorno de la autopercepción [CAT-Barcelona].

En cuanto a las alucinaciones y las ideas delirantes, Waiblinger no narra un hecho específico en el cual Hölderlin observe algo que otros no; tampoco uno en el cual el poeta tenga una creencia falsa y persistente de algo aunque haya pruebas de lo contrario. Lo que se observa en el texto es el reflejo generado por las alucinaciones y las ideas delirantes, las cuales provocan en el individuo alteraciones perceptivas y emocionales. Esto, a su vez, da como resultado el distanciamiento del sujeto con respecto a su realidad social. Hölderlin, según la visión de Waiblinger, desde niño manifestó una separación entre el mundo real y su mundo interno. Al comienzo del relato se dice:

“[...] ya desde su más temprana juventud meciase en sueños poéticos y construía sin cesar un mundo que el adolescente reconocería para su más amargo dolor como creación exclusiva de su mundo interior y en oposición rotunda y grave a lo real [...]” [Waiblinger: 12]. Sin embargo, podría plantearse la posibilidad de que el autor esté bosquejando la figura de un infante solitario para adelantar la creación del Hölderlin cuyo destino es inexorable. Pero al consultar su correspondencia, se descubre en ella al adolescente desilusionado por el mundo real al cual hace alusión Waiblinger en la cita anterior. En una de sus cartas, Hölderlin le confiesa a Nauffer: “Hasta ahora también guardé silencio contigo porque justamente a ti ya te he dado demasiado pie para que supongas que me altera el humor todo lo que no esté bañando en plata u oro y que soy un lamento eterno porque el mundo no sea una arcadia” [Hölderlin 1990: 209. El destacado es mío]. De este modo, puede afirmarse que el poeta poseía una gran sensibilidad de espíritu.

Con el paso del tiempo, dicha susceptibilidad comienza a reforzar en Hölderlin la escisión entre el mundo externo y sus expectativas idílicas de este. Además, la fascinación del poeta por la cultura griega y la filosofía fortalece la división del plano real en contraposición al universo idealizado en la mente del afectado. Por ello, el narrador advierte: “El sublime mundo de las ideas de Platón le colmaba; perdió el sentido de la realidad, se consumió en un presente delicioso y soñador y se preparó un futuro atroz” [Waiblinger: 19]. De este modo, la fantasía en la cual el sensible escritor se refugiaba, como un mecanismo defensivo, empieza a ser peligrosa. Los hilos que mantienen al poeta conectado a la realidad se estiran cada vez más, al punto de poder cortarse. Los amigos del Hölderlin histórico preocupados por su futuro reparan en ello y se lo comunican, a lo que el joven responde: “Tú [Immanuel Niethammer] eres, todavía hoy, mi mentor filosófico, y tu consejo de que me guarde de las abstracciones me es hoy todavía tan caro como me lo fue antaño cuando caí en esa trampa por haber entrado en desacuerdo conmigo mismo” [Hölderlin 1990: 288].

A pesar de las advertencias, el escritor enferma mentalmente y se abre un abismo entre él y la sociedad. Ya no es posible reconstruir el puente que lo comunicaba con el mundo exterior. Waiblinger lo expresa así:

“Hay un abismo inconmensurable entre él y el resto de la humanidad. Se separó decididamente de ella cuando le negó sus fuerzas. Ya no tiene más lazos de unión con la humanidad que los del mero recuerdo, de la mera costumbre, de la necesidad y del instinto, aún no del todo extinguido” [44]. Finalmente, concluye con las palabras: “[...] así ahora en su vida aislada en la que él es yo y no-yo, mundo y hombre, primera y segunda persona” [45. El destacado es mío]. Hölderlin ha quedado solo, retrotraído en su mundo interno donde se yergue una Grecia imposible de alcanzar.

En relación con los trastornos del pensamiento, el enfermo esquizofrénico no es capaz de ordenar y dar a los pensamientos una jerarquía ni una relación lógica que los hilvane a todos. Como bien observa el narrador del texto:

[...] Hölderlin se ha vuelto incapaz de asir una idea, de tenerla clara, desarrollarla, relacionarla con otra análoga y enlazar también de este modo con lo no inmediato a través de una sucesión regular de términos medios. [...] Si se le ocurre algo, sea un recuerdo, una observación que quizá le despierta un objeto del mundo exterior, empieza a pensar; pero le falta la paz necesaria, la firmeza y la fijeza para comprender lo que se le aparece como en una neblina. [...] Quiere afirmar, pero como nada le importa la verdad, pues ésta sólo puede ser producto de un pensamiento sano y ordenado, niega al instante, pues todo el mundo del espíritu es para él niebla y apariencia y todo su ser se ha inmerso en un idealismo decididamente terrible. [...] Si lograba fijar realmente un concepto o una idea, inmediatamente se le iba de la cabeza, se embrollaba más, un movimiento convulsivo le cruzaba la frente [...]. Para deshacerse de esa convulsión que tanto le agitaba, caía casi en seguida en un delirio, decía palabras carentes de sentido y de significado [...] [Waiblinger: 41-42].

Hölderlin no logra desarrollar una idea con profundidad ni establecer conexiones racionales entre sus pensamientos, lo que lo conduce a una inseguridad constante. Por ello, su cerebro necesita volver una y otra vez al mismo pensamiento para poder asirlo. Sin embargo, no siempre lo consigue y esto le genera constantes estados de distracción porque: “[...] siempre está luchando en su interior con sus pensamientos confusos, incompletos, y si se le quiere sacar

bruscamente de estas obtusas meditaciones con una pregunta, hay que darse por satisfecho con lo primero que se le venga a la boca” [Waiblinger: 39]. Se confirma entonces la veracidad de la hipótesis propuesta por Roman Jakobson y rescatada por los germanistas Anacleto Ferrer y Cándido Polo: “[...] la paradoja de Hölderlin (y de otros «esquizofrénicos» [...]) es que las estructuras monológicas del discurso permanecen intactas, mientras que el enfermo pierde la «competencia dialógica»” [395].

Para lograr combatir su desorden mental y calmarse, el enfermo habla consigo mismo constantemente, como cuenta Waiblinger: “[...] me ha convencido de que aquel incesante hablar consigo mismo no era sino una consecuencia de la falta de fijeza de su pensamiento y de la incapacidad de retener un argumento” [32]. Por lo que, quedaría descartada la hipótesis de que el poeta habla solo debido a alucinaciones auditivas.

Otra característica particular que manifiesta el enfermo, relacionada con el pensamiento y la comunicación, es que se dirige a los individuos con títulos nobles y con fórmulas de tratamiento arcaicas. Según S. Zweig, su selección de palabras elevadas se debe a ese pasado glorioso del mundo antiguo que Hölderlin admira [79]. Sin embargo, en una conversación que mantiene el escritor Gustav Kühne con el carpintero Zimmer, el protector le revela: “[...] Usted habrá oído hablar de su hábito de otorgar títulos a todos los extraños que se le acercan. Es su modo de mantener a la gente a distancia” [Hölderlin 1994: 36]. Dicha hipótesis es expresada también por el narrador, ya sea porque Waiblinger la ha tomado del mismo Zimmer o para reforzar la idea del carpintero.

Sobre los trastornos de la autopercepción, deben destacarse dos hechos. En primer lugar, la posible pérdida de la proporción por parte de Hölderlin, como ocurría con Lenz. Si bien el texto no presenta episodios específicos en donde el protagonista siente una desproporción con respecto al mundo –como sí sucedía con el dramaturgo– existe un pasaje en el cual se comenta la necesidad del poeta de quitar todo elemento que no fuera suyo de la habitación. Teniendo en cuenta la novela corta Lenz que se analizó anteriormente, quizás el vaciamiento de objetos del lugar responda a la sensación de

ahogo generada por una dimensión mal percibida. Sin embargo, cuando el enfermo se encuentra irritado o furioso, el narrador comenta que intenta reducir su espacio a uno menor, como si de aquella forma estuviera más contenido y por ende, más seguro. Es decir, existe una necesidad cotidiana de Hölderlin de quitar todo lo que no sea suyo y ampliar la dimensión del sitio, pero en los momentos de crisis nerviosa el mecanismo de defensa actúa de manera totalmente contraria, buscando el aislamiento y la reducción.

En segundo lugar, el trastorno de la autopercepción podría ser el causante de que Hölderlin hacia el final de su vida no se reconozca como Hölderlin, sino que comienza a firmar sus textos bajo el seudónimo de "Scardanelli". Durante los dos años que Waiblinger visita al Hölderlin histórico, el poeta aún conserva su nombre. Sin embargo, existe un pasaje muy breve en el relato de Waiblinger –que pasa casi desapercibido– en el cual el poeta sostiene que a partir de ese momento se llamará Kilalusimeno. Lamentablemente, el narrador no brinda más detalles del episodio, por lo que solo se puede hacer conjeturas del motivo por el cual el enfermo comenzó a negar su nombre.

Volviendo a los síntomas de la esquizofrenia, por otro lado, se recuerda que los de índole negativa son: la falta de energía y motivación, los trastornos emocionales y el retraimiento social.

Dentro de los trastornos emocionales, se hallan los cambios de humor que son continuos en Hölderlin. Tiene días mejores y otros peores, como el resto de las personas, pero la transición de una emoción a otra sucede repentinamente y por el mínimo detalle. En un pasaje, el narrador cuenta: "En una ocasión se le ocurrió súbitamente viajar a Frankfurt. Le escondieron las botas y eso encolerizó al Señor Bibliotecario de tal modo que permaneció cinco días en cama" [Waiblinger: 36]. El enojo y la exasperación suelen ser las respuestas inmediatas a las situaciones en las cuales se desborda, ya que no es capaz de lograr un autocontrol por su debilidad nerviosa. Además, el tiempo que le afectan las contrariedades cotidianas es mucho más prologado que a una persona sana mentalmente. Por ejemplo, el narrador comenta que cuando Hölderlin salía a pasear a veces algunos individuos se burlaban de él y al notarlos, el poeta se encolerizaba, les

lanzaba piedras y continuaba furioso el resto del día. Incluso, las caídas anímicas podían durar varios días en determinadas circunstancias.

Como en el caso de Lenz, dentro de los trastornos emocionales también se detecta un comportamiento infantil. El narrador especifica que para salir es necesario exigirle que se lave las manos y que para lograr cortarle las uñas se debe engañarlo con artimañas como a los niños caprichosos. Se debe controlar su comportamiento y explicarle qué es correcto y que no, debido a que parece desconocer las reglas sociales. Además, el enfermo puede alegrarse con el más mínimo detalle como si se tratara de un niño que se contenta con una simple golosina. Esto ocurre, por ejemplo, cuando le proporcionan un pequeño sofá en su habitación y se lo comunica al narrador con gran entusiasmo. Se deduce entonces, que la grieta entre la sociedad y su mundo interno no solo ha provocado su aislamiento, sino también, el olvido de todas aquellas normas que se aprenden en la transición de la niñez a la adultez.

Finalmente, en relación con el retraimiento social, se observa una tendencia del Hölderlin histórico al aislamiento desde muy joven. Ya en la época de Denkendorf y Maulbronn, el poeta le confiesa a Nathanael Köstlin:

Consideraciones varias, sobre todo desde que he regresado de Nürtingen, me han conducido a meditar sobre cómo es posible combinar la inteligencia en la conducta con la amabilidad y la religión. Nunca fui capaz de conseguirlo [...]. De pronto me asaltaban bondadosos y frecuentes enternecimientos que sin duda procedían de mi natural sentimentalismo, pero que por lo tanto eran aún más inconstantes. [...] pero no podía soportar a nadie a mi alrededor, sólo deseaba estar solo y parecía despreciar a la humanidad [...] [Hölderlin 1990: 35-36].

La sensación de no soportar el entorno que lo rodea y la necesidad de buscar la soledad no desaparecerá del todo con el paso del tiempo. En el año 1787 le escribe a su amigo Immanuel Nast:

[...] Aún tengo que escribirte algo que da risa; imagínate, y riéte de mí con ganas, que hoy iba andando sumido en mis pensamientos cuando de pronto me asaltó mi locura predilecta, se me apareció mi futuro destino ante los ojos, y escucha, ¡pero riéte bien!, se me

ocurrió pensar que después de acabar los estudios universitarios me quería convertir en ermitaño, y el pensamiento me gustó tanto, que creo que durante toda una hora fui de hecho un ermitaño en mi fantasía [Hölderlin 1990: 56].

En Tübingen, el humor del poeta mejorará con el amor que siente por Louise Nast pero se seguirá reconociendo una persona débil a la cual lo aquejan cambios de humor. En Jena, al comienzo de su estancia, volverá a reconocer su vida aislada: “Ciertamente vivo bastante solo, pero encuentro que esto es precisamente lo más apropiado para la formación del espíritu y el corazón” [Hölderlin 1990: 175]. De este modo, a lo largo de su existencia tendrá momentos en los cuales la promesa de una vida anhelada lo impulse a la sociabilización y a la búsqueda de intelectuales destacados de la época –a través de los cuales pueda aprender y acceder al mundo del reconocimiento literario–. Pero, habrá otros momentos en que el fracaso y su naturaleza sensible lo conducirán al retraimiento y a la melancolía. En una de sus cartas, escrita a Christian Landauer, cuando ya sufría algunas crisis nerviosas previas al colapso, Hölderlin se pregunta: “[...] ¿es bendición o maldición esta soledad a la que me veo destinado por mi naturaleza?” [535. El destacado es mío].

Waiblinger recrea en algunos pasajes de su texto el aislamiento buscado por el poeta en la vida real. Por ejemplo, hace referencia a la estancia de Hölderlin en Suiza, época en la cual su estado mental ya se encontraba deteriorado, y reflexiona:

Pero ya se había apoderado de él una profunda melancolía, de tal modo que rehuía a las personas, se encerraba en sí mismo, se abandonaba a la tristeza, acercándose por así decirlo, a propósito y con empeño a aquel estado que no podía por menos que presentarse con tan sólo añadir una cosa más: me refiero a la empresa desesperada de olvidarse de sí mismo entregándose a la ebriedad de los sentidos, a los placeres desordenados y desenfrenados, a aquellos excesos que aturden [22].

Si bien la búsqueda de la soledad puede comprobarse y de hecho es uno de los síntomas de la enfermedad que padece el poeta, no sucede lo mismo con la necesidad de Hölderlin de perderse en los placeres de la vida. No hay documentos que confirmen la ebriedad de la cual se habla –el enfermo tampoco contaba con recursos económicos que lo

habilitaran a una vida libertina² y la actitud desenfrenada del protagonista, expresada por el narrador, probablemente responda al carácter ficcional que se presenta de vez en cuando en la biografía.

El aislamiento vuelve a aparecer en el escrito cuando Hölderlin se halla con la familia Zimmer y ha perdido los lazos que lo unen al mundo terrenal. El enfermo rehúye el contacto humano y ya no es posible que se sienta con sus admiradores para recibir los halagos que por tantos años persiguió.

II. C. 2. La genialidad

En el Hölderlin descrito por Waiblinger también se manifiestan constantes propias de los individuos geniales. Una de ellas es la gran sensibilidad de espíritu. En el caso del poeta, su capacidad de percibir pequeños detalles o sensaciones y verse afectado por ello está en su naturaleza, es decir, nació con esa cualidad. Sus cartas lo corroboran. En el año 1787, Hölderlin le escribe a Immanuel Nast: “¡Oh hermano, hermano! ¡Soy tan débil!, pero no se lo confieso a nadie excepto a ti [...]” [54]. La idea de debilidad vuelve a aparecer años después en una carta a Louise Nast: “[...] ¡Mira Louise!, te quiero confesar mi debilidad. La invencible melancolía que me domina —pero no te rías de mí— no es, si no siempre, al menos casi siempre... más que vanidad insatisfecha” [96]. De este modo, la fragilidad de espíritu será un “leitmotiv” que resurgirá en sus momentos de fracaso o cuando no sea capaz de encontrar una luz que lo guíe en su camino. A su hermano Karl, le confesará en 1796:

[...] además soy como una vieja maceta que ya ha caído una vez a la calle y se ha hecho pedazos y ha perdido sus brotes y herido sus raíces y que, aunque ha vuelto a ser plantada con dificultad en nueva tierra y la han salvado a duras penas de marchitar por medio de delicados cuidados, con todo está y permanece aquí y allá algo mustia y raquítica [298].

A la sensibilidad que Hölderlin ya trae consigo, se le suma la provocada por los golpes significativos de la vida que poco a poco fueron debilitándolo anímica y mentalmente. Uno de ellos —y que coincide con una constante de la genialidad— es la búsqueda del

reconocimiento literario. Para Hölderlin su obra era su vida. Él tenía una fe absoluta en la poesía y creía, como en la Antigua Grecia, que el escritor era transmisor de un conocimiento divino. El poeta era un vidente y como tal, era un privilegiado que podía acceder al mundo secreto de los dioses para recibir sus revelaciones. Según D. Gascoyne, para Hölderlin escribir un poema significaba la posibilidad de alcanzar un nuevo estado de conciencia que trasgredía los límites de lo humano. Sin embargo, llegar a ese estado llamado Paraíso –donde la existencia dejaba de estar sujeta a la necesidad– conllevaba pagar un precio: volverse loco [219].

Además, la vanidad del poeta también necesitaba del reconocimiento a su genialidad y se lo expresa ya desde joven a Louise Nast. Luego, se lo repetirá a su hermano Karl, en su carta de 1798: “¿Sabes cuál es la raíz de todo mi mal? Que deseo vivir entregado al arte al que está apegado mi corazón, pero tengo que buscar tan trabajosamente mi sustento entre la gente, que a menudo estoy profundamente cansado de la vida. Y esto ¿por qué? Porque el arte tal vez alimente a sus maestros, pero no a sus discípulos” [358].

Sin embargo, como sostiene M. Burello, el gran reconocimiento jamás llegó:

[...] la existencia del “pobre Hölderlin” [...] transcurrió casi completamente inadvertida, y más allá de un par de publicaciones y alguna anécdota que circuló sobre él, el mundo no reparó en ese fenómeno literario sino hasta muchas décadas después de su muerte. [...] De forma que el poeta ascendió al panteón literario germánico recién en el contexto del moderno nacionalismo alemán [...] [20].

A pesar del apoyo momentáneo que tuvo de Schiller y de la promesa literaria que pareció ser de joven, el poeta no logró vivir de su pluma. Aquello fue un gran dolor para él ya que hacer poemas significaba para Hölderlin cantar lo divino y transmitir un conocimiento sagrado. Por ello, el fracaso implicaba mucho más que un intento de oficio fallido.

Waiblinger recrea esta búsqueda del reconocimiento en su juventud con las palabras: “Hölderlin no estaba falto de sed de gloria y tenía la cabeza llena de proyectos para hacer que su nombre fuera conocido e inmortal [...]” [16]. Pero, con el paso tiempo, los planes del poeta se

irán frustrando y el punto de quiebre en el texto será el rechazo de Goethe:

Se dice que Göthe no fue benévolo. Parece que esto es cierto, pues en cuanto yo empezaba a hablar de Göthe con él aparentaba no conocerle, lo que en él es siempre expresión de un ánimo adverso.

Esto fue un golpe decisivo para Hölderlin. Vio sus mejores esperanzas frustradas, sintió su orgullo y autoestima heridos, su talento y sus conocimientos relegados, sus pretensiones insuficientemente consideradas, y de nuevo se volvió a encontrar arrojado del sueño de un futuro feliz en su trabajo [...] [21-22].

Sin embargo, Goethe no fue quien produjo el fracaso literario del Hölderlin histórico. Si bien lo conoció durante su estancia en Jena, el gran escritor no mostró signos de simpatía ni de enemistad hacia la joven promesa. Por ello, el atribuirle a Goethe la decepción que sufre el enfermo puede deberse a un error de Waiblinger o al carácter ficticio que por momentos adopta el texto, especulando con el hecho de que la figura de referencia literaria del momento era Goethe y, por lo tanto, su aprobación o desaprobación era crucial para alcanzar el éxito. En esa línea de interpretación, si Hölderlin no había logrado entrar al círculo distinguido de los escritores afamados, probablemente se debiera a que el gran escritor de la época no había dado su aprobación.

A pesar de que el reconocimiento finalmente no es posible, Hölderlin **como otros genios** encuentra en su obra un pequeño espacio en el cual refugiarse cuando la enfermedad mental lo domina. El narrador dice al respecto: “Solamente lo habitual le permitía estar en paz: el Hiperión y sus polvorientos poetas antiguos” [Waiblinger: 37]. Trabajar en su obra, por más que lo haga una y otra vez, lo mantiene en un estado de tranquilidad, lo salva mentalmente del abismo. Como propone P. Brenot: “[...] en la articulación tan sensible entre el genio y la locura, el creador y el ser excepcional enfrentado al conflicto interior sólo tiene una alternativa: o bien la creación de la obra reparadora, o bien la angustia, la locura, la depresión y el suicidio” [121]. El poeta al borde del precipicio escoge secretamente la vida y se refugia en su creación literaria para evitar su autodestrucción.

Por último, otra constante de la genialidad rescatada por P. Brenot e interesante de analizar es la idea del genio huérfano. La teoría aparece por primera vez en 1953, en un artículo de Marc Kanzer, y es retomada en 1975 por Georges Pollok. Según esta postura, todos los grandes genios han perdido tempranamente a su madre o a su padre, suceso que de alguna manera contribuye a desarrollar en ellos su carácter excepcional. La necesidad de compensar la temprana pérdida incentiva en los artistas y en los escritores su capacidad creadora. Además, la muerte del padre es un tema que se halla frecuentemente ligado a la figura del genio literario [Brenot: 98-100]. Este ha desaparecido y el lazo del infante con su madre se vuelve sumamente estrecho. P. Brenot sostiene al respecto: “El niño predestinado forma una pareja con su madre, llena de sueños y de esperanzas respecto de él. [...] A los hermanos y hermanas, cuando los hay, se les olvida. [...]” [105]. En ocasiones, el padre no ha muerto de forma literal, sino que se encuentra eclipsado por la madre o ha sido suplantado. Además, la progenitora mantiene con su hijo una especie de relación simbiótica, en la cual proyectará determinadas ambiciones que no siempre coincidirán con las aspiraciones del niño cuando crezca.

En el caso de Hölderlin, el poeta no perdió a un padre, sino dos y le confiesa a su madre el gran dolor que representó la muerte del segundo en una de sus cartas de 1799:

Cuando se me murió mi segundo padre, cuyo cariño me resulta tan inolvidable, cuando me sentí huérfano con un dolor inconcebible y cuando vi su pena y sus lágrimas diarias, mi alma adoptó por primera vez ese tono grave que nunca volvió a abandonarme por completo y que como es natural sólo podía crecer con los años [437].

Hölderlin se reconoce huérfano y conoce la carencia que lo aqueja. Por ello, sea de manera consciente o inconsciente, buscará otro modelo que pueda cumplir el rol del padre ausente. En Schiller parece encontrar esa ala protectora que comienza con una admiración literaria pero que, durante el tiempo que comparten en Jena, se transforma en una amistad. El poeta está entusiasmado con aquella relación y cree haber hallado la figura paterna ausente. En el texto de Waiblinger, el narrador cuenta: “El noble Schiller le había cobrado un extremo afecto, se preocupaba extraordinariamente de sus afanes y

decía que era, con mucho, el compatriota de mayor talento. Preocuraba ayudarlo y conseguirle un puesto de profesor” [21]. Sin embargo, al partir Hölderlin de Jena la relación se enfría y Schiller toma distancia. El poeta intentará seguir manteniendo un trato cercano pero su mentor deja de contestar algunas cartas e incluso rechaza el participar en la revista que su discípulo tanto anhelaba concretar. Ese es el punto de quiebre. Hölderlin se da por vencido y se resigna a la idea de perder a un posible tercer padre.

En cuanto a su madre, la influencia que tenía sobre el hijo se fortalece al convertirse en la figura de autoridad del hogar. Aunque el joven no poseía interés en convertirse en pastor es enviado a estudiar Teología y arrancado de la naturaleza preciada de su infancia para ser confinado a un seminario con reglas estrictas. El texto de Waiblinger relata: “Tal como él mismo contaba en años posteriores [...] no fue decisión suya, se le obligó a dedicarse a la teología. Esto contradecía totalmente sus inclinaciones. Él hubiera querido entregarse en exclusiva al estudio de la literatura antigua, a las bellas artes [...] y también a la filosofía y la estética” [14]. Hölderlin aún es muy joven para alzarse contra su madre pero, con el pasar del tiempo, el destino elegido por su progenitora jamás será llevado a cabo por el poeta. El muchacho convertido en hombre le confiesa a su madre su deseo de ser escritor y su imposibilidad de estar encerrado en una parroquia. Sin embargo, siempre existirá un problema que lo condicionará para poder alcanzar su deseo: el dinero. A pesar de que su padre biológico le había dejado una herencia económica importante que le hubiera permitido dedicarse solamente a la escritura, su madre nunca le dio ese monto de forma completa [Eguizábal: 18], sino que diariamente debía pedirle pequeñas sumas y darle explicaciones sobre su uso. Esto hizo que Hölderlin nunca pudiera tener una vida realmente independiente. Sus trabajos de preceptor cubrían sus gastos por temporada y hacia el final de su existencia se vio obligado a vivir en condiciones de frío y hambre para evitar pedir más dinero, lo que empeoró su estado de salud.

Durante su estancia en la casa del carpintero Zimmer, la madre nunca fue a visitarlo y si el enfermo le escribió algunas cartas fue porque su protector le insistió. Waiblinger menciona dicha situación pero sin profundizar en la relación de los protagonistas: “Escribía a su anciana

madre, aunque siempre había que recordarle que lo hiciera. Estas cartas no carecían de sentido; se esforzaba y lograba incluso ser claro, pero de un modo y con un estilo semejante al de un niño que aún no sabe pensar ni escribir con soltura” [37].

El vínculo entre ellos no mejoró pero, al menos, Hölderlin contó con la protección de la familia Zimmer. Según H. Cortés y A. Leyte, quienes realizan una introducción a la correspondencia de Hölderlin, la imposibilidad de contentar a la madre influyó en el ánimo y en el desarrollo de la enfermedad mental del poeta:

Si a algo o a alguien concreto se le puede atribuir la primera raíz del mal del poeta es, en nuestra opinión, precisamente a esta madre superprotectora, de una estricta y muy estrecha moral pietista y de afecto tiránico con la que Hölderlin mantuvo toda su vida una dolorosa relación de tira y afloja, dividido entre su sincero amor y respeto por ella y la dolorosa comprobación de la imposibilidad de un entendimiento profundo [...]; en lugar de ser a ojos de ella el hijo modelo que él hubiera deseado, resulta ser por el contrario el marginal, la oveja que anda descarriada de un lado a otro [...] [15].

Por ello, al inicio del relato de Waiblinger cuando el narrador hace la presentación del poeta y emplea las palabras “la dulzura con la que le trataron sus padres” [12] vuelve dudosa la credibilidad de algunos datos biográficos y adquiere mayor fuerza la posibilidad de que ciertos pasajes sean ficcionales.

II. C. 3. Momentos traumáticos en la vida de Hölderlin

En la vida de Hölderlin, también existen puntos de quiebre que debilitan paulatinamente el estado anímico del poeta hasta su deterioro final. Waiblinger recupera de los datos biográficos los más importantes y dispone en su relato cuatro momentos de inflexión.

El primero es el inicio de los estudios de Teología en el Stift. Como se dijo anteriormente, Hölderlin no deseaba ser pastor pero se lo obliga a estudiar dicha carrera y se lo condena a permanecer en una institución con reglas estrictas que no tiene en cuenta la individualidad de cada alumno. De este modo, se lo arranca de su pequeño pueblo a las orillas del Neckar y atrás queda la infancia idílica marcada por la

fuerte presencia de la naturaleza, la música y la falta de exigentes reglas impartidas por un padre [Zweig: 24]. Sin embargo, Hölderlin jamás podrá desprenderse de su amor por el mundo natural ya que, como sostiene Waiblinger en los diarios que escribe mientras visita al enfermo, ella es su divinidad [71]. La naturaleza es para el poeta la manifestación de lo sagrado y la forma mediante la cual los dioses se muestran. Por ello, tiene un efecto tranquilizador sobre él, además de provocarle una gran admiración. Incluso cuando la enfermedad lo vence, ella es una de las vías a través de la cual canaliza su caótica energía mental. El narrador del texto cuenta al respecto: “La visión de la Naturaleza le es todavía sumamente clara. [...] Esto lo prueba su comportamiento al aire libre, la impresión, el efecto bienhechor y tranquilizante que tiene sobre él, y sobre todo algunas hermosas imágenes que extrajo sin vacilación de la Naturaleza, viendo desde su ventana el ir y venir de la primavera” [Waiblinger: 40]. Es decir, como Hölderlin le comentó a Hegel en una de sus cartas: “[...] la gran Naturaleza nos fortalece y ennoblece de modo irresistible” [199].

El segundo punto de quiebre es la pérdida de Diotima, es decir, de Susette Gontard. En el texto de Waiblinger no se hace referencia a su muerte, sino que, la ausencia de ella en la vida de Hölderlin comienza cuando el poeta debe abandonar Frankfurt. Existe en el texto un problema con el orden de los hechos biográficos y debido a esto, la ruptura amorosa sucede antes de lo que ocurrió en la vida real. Sin embargo, el sentimiento de carencia se encuentra presente y se expresa con las siguientes palabras: “Pero Hölderlin tenía un desgarramiento interior que cada vez se hacía más peligroso; su estado de ánimo a partir de este momento era más exaltado que nunca, sus quejas más amargas y frecuentes cuanto más verdadero era el motivo de su dolor [...]” [Waiblinger: 20]. La descripción del sufrimiento del poeta podría asemejarse a aquella que sintió el Hölderlin histórico cuando conoció la noticia de la muerte de su amada a través de Sinclair. Además, su deteriorado estado nervioso empeoró cuando, luego del comunicado, su madre descubrió las cartas que se enviaban y la relación clandestina que mantenía su hijo con una mujer casada. Se sabe que el reproche de la progenitora, quien ignoraba la tragedia, provocó que el poeta la echara del hogar familiar [Eguizábal: 31].

El tercer quiebre es la imposibilidad de obtener el reconocimiento literario tan anhelado por el poeta. En realidad, el Hölderlin histórico no sufrió solamente una decepción, sino que fueron varias y cada una representó un nuevo golpe a su vanidad literaria y a su posibilidad de lograr la independencia económica. El intento fallido de crear una revista fue su último disgusto.

Finalmente, el último punto de inflexión es la internación en la clínica del doctor Authenrieth. Waiblinger en su texto relata que permaneció allí dos años aunque, en verdad, solo fue uno y este bastó para cortar los pocos hilos que ataban a Hölderlin a lo terrenal. El narrador afirma que allí acabó por convertirse en el hombre de la torre al cual él conoció.

II. C. 4. Apreciación final y personal de Wilhelm Waiblinger sobre Hölderlin

Al igual que sucede con el Lenz ficcional de Büchner, en la imagen que edifica Waiblinger sobre Hölderlin se puede identificar la mirada personal del autor que estructura la historia del poeta.

La fascinación de Waiblinger por la idea de la caída trágica del héroe se transparenta desde el inicio de la narración con una elección de frases cargadas de fatalidad: “almas desventuradas”, “lamentable decadencia de espíritu” y “triste imagen del solitario”. Además, se asocia la enfermedad mental de Hölderlin a un “poder desconocido” con el que el poeta ha debido luchar durante toda su vida. Según la perspectiva de S. Zweig, dicha fuerza que no se sabe de dónde proviene sería lo demoníaco. Sin embargo, en el texto de Waiblinger no se especifica cuál es el origen de aquel “poder desconocido” que tortura al enfermo. Por el contrario, se remarca el carácter misterioso de aquella fuerza al emplear el término “enigma”.

En los diarios de Waiblinger, material previo a Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin, desde el primer encuentro descrito con el enfermo se observa una gran admiración por parte del autor que roza lo exagerado, debido a que, hasta ese momento Waiblinger conocía de Hölderlin solo un poema. Por ello, se podría pensar que dicha fascinación no es causada por la genialidad de Hölderlin como escritor,

sino que a Waiblinger le interesa la enfermedad que había quebrantado la mente del gran poeta. De hecho, la expresión del autor luego de conocer al enfermo es la siguiente: “¡Oh!, ver ante mí al más genial, al más agudo de los hombres, a la naturaleza más grande y más rica en su más espantosa decadencia [...]” [68]. Además, en el resto de sus anotaciones existen continuas referencias hacia el estado de salud del poeta que no contienen una visión negativa del desequilibrado mental, sino que se asemejan a la postura de Thomas Mann en la que el enfermo es un visionario.

Además, antes de conocer a Hölderlin, Waiblinger ya tenía planeado realizar una descripción de algún “demente”. En primera instancia, iba a ser Franz von der Trenck —un soldado célebre que desde pequeño había mostrado un carácter indomable—. Sin embargo, al conocer al poeta quedó fascinado por su persona y resolvió que era un “loco” más interesante para su texto. Su admiración por el tema fue tal que llegó a preguntarse si él podría enfermar mentalmente debido a los golpes de la vida. Él veía en Hölderlin un individuo superior, debido a que de cierta manera se había sacrificado y en ese hecho radicaba su carácter sublime. Waiblinger, inmerso en su fascinación, declara: “Ni con Göthe ni con Schiller ni con ningún otro poeta, pequeño o grande, siento afinidad; únicamente con Hölderlin” [68].

A pesar de su “mala estrella”, el enfermo es presentado en *Vida, poesía y locura* de Friedrich Hölderlin como una figura digna de compasión y víctima de una hipersensibilidad que lo vuelve más vulnerable a los golpes de la vida. Además, existe una especie de crítica hacia la sociedad del momento que no sabía proteger ni valorar a sus genios. El propio sistema educativo excluía al diferente debido a que su función era la de crear sujetos repetidos que respondieran a un molde preestablecido. El narrador comenta al respecto: “[...] no se hace distinción alguna, sino que se les maneja mecánicamente de un solo modo y para un solo trabajo, como si no fueran más que relojes contruidos todos igual cuyos resortes pudiera el maestro hacer marchar a voluntad” [15].

Por último, sin lugar a dudas, Waiblinger estuvo influido por el Romanticismo de su época, movimiento que celebraba y creía en lo marginal, en lo extraño y en lo que estaba fuera del orden común de

la sociedad. Por ello, la locura era un tema tan importante para él y Hölderlin, el “héroe” ideal para su texto, el Faetón en el que veía personificado el lado trágico de la vida.

Conclusión

La idea del genio artístico relacionado con la locura ya se encuentra presente en el mundo antiguo de Grecia y Roma, por lo que se trata de un concepto que viene de antaño. A pesar de las mutaciones que ha sufrido, la figura del “genio loco” siempre conserva un lado enigmático y su naturaleza no puede desentrañarse de forma total. Además del misterio que lo engloba, el “genio loco” presenta dos particularidades que lo destacan de los otros seres humanos: su capacidad de anticipación y su originalidad. Estos rasgos provocan que dicho sujeto se transforme en una figura atractiva para ser analizada y recreada. Es lo que ocurrió con los escritores Lenz y Hölderlin cuando atrajeron la atención de sus pares Georg Büchner y Wilhelm Waiblinger quienes, respectivamente, a través de la novela corta Lenz y la biografía Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin inmortalizaron la imagen de “genios locos” que se habían formado de ellos. En su valoración no pudo estar ajeno el contexto alemán del Sturm und Drang y el Romanticismo en los cuales se movieron.

El retrato que Büchner y Waiblinger conforman de Lenz y Hölderlin aporta ciertas características y comportamientos que son propios de la esquizofrenia. Se trata de: la gran capacidad de abstracción que culmina en una escisión entre el individuo y el mundo en el cual se inserta; la dificultad de darles un orden lógico a sus pensamientos y mantener asida una idea de manera continua; la pérdida real de la dimensión y en ocasiones, de su propia identidad; así como los trastornos emocionales en los cuales se incluyen los cambios de humor bruscos y los comportamientos infantiles. Además, en el caso de Lenz las alucinaciones se manifiestan de forma explícita mientras que en Hölderlin se describen los efectos de estas. Otra variación de la enfermedad en ambos es que el dramaturgo Lenz busca la compañía de los miembros de la familia Oberlin para superar sus crisis, a diferencia de Hölderlin para quien la solución es el aislamiento. Sin

embargo, ambos se hallan en un estado avanzado de la enfermedad, por lo que no hay posibilidad de una gran mejoría.

Desde el punto de vista de la genialidad, las dos figuras comparten una profunda sensibilidad de espíritu que se acrecienta con los golpes de la vida. Con cada crisis que deben afrontar, sus estados anímicos empeoran y se acercan al límite del caos mental. Sus relaciones familiares tampoco contribuyen a la búsqueda de calma, debido a que Lenz siempre sintió que nunca podía cumplir con las expectativas de su padre y Hölderlin, luego del dolor producido por la pérdida sucesiva de dos padres, tuvo que enfrentarse a los deseos de su madre que no pudo ni quiso cumplir. En el caso específico de Hölderlin, la imposibilidad de alcanzar el reconocimiento como poeta fue en enorme golpe que aumentó la debilidad de su mente. Su fracaso no solo representó la victoria de su madre sobre él, sino también la pérdida de la meta de su vida. Él había nacido para escribir pero con su pluma era incapaz de subsistir y su entorno ignoraba la importancia de sus textos. En cuanto a Lenz, Büchner en su novela no se centra en la cuestión del reconocimiento literario. Sin embargo, a pesar de las diferencias entre ambos autores, se observa que las personalidades geniales son individuos que han tenido vidas dolorosas y que si bien su sensibilidad les ha permitido captar aspectos inaccesibles para otros, esta también ha sido su condena a la hora de enfrentarse con problemas importantes.

De acuerdo con el material biográfico existente, ambos escritores poseían una elevada admiración por la naturaleza. La pureza y el estado prístino en el cual se encuentran los elementos que la componen eran para ellos la manifestación de la perfección. En el caso del Lenz de Büchner, la naturaleza adquiere en ocasiones un carácter violento y amenazador que responde a las ideas estéticas del Sturm und Drang. Otro dato biográfico que comparten estos escritores es la presencia del factor amoroso. Para Lenz su debilidad es Friederike Brion y para Hölderlin, Diotima, quien representa a Susette Gontard. La pérdida de sus mujeres deja a los amantes sin rumbo y el dolor se apodera de ellos. Sin amor, las posibilidades de mantener el equilibrio se agotan.

Por último, en cuanto a la postura que Büchner y Waiblinger adoptaron frente a estos dos autores enfermos, es importante destacar el motivo que los condujo a elegirlos como protagonistas de sus textos. En el caso de Büchner, su interés médico pudo congeniar con el literario en la construcción del Lenz esquizofrénico mientras que para Waiblinger, el atractivo estaba en la caída trágica del héroe. Al elegir a estos “genios”, Büchner y Waiblinger rinden homenaje al hombre guiado por lo irracional y por los sentimientos, ideas centrales para el Romanticismo del cual participan.

Analizar los textos de Büchner y Waiblinger contando con conocimientos básicos sobre la esquizofrenia y también sobre el genio ha posibilitado una nueva lectura de los escritos en la que se aprecia la capacidad sintetizadora, creativa y expresiva de los autores. En el caso de Büchner, probablemente sus conocimientos en medicina guiaron la selección y construcción de los episodios más importantes vividos por el enfermo Lenz durante su estancia en los Vosgos. Las palabras elegidas para expresar la manifestación de la esquizofrenia no responden al mero azar, sino que condensan de manera exacta el caos mental del protagonista de la novela. Por ello, la retroalimentación de la literatura con otras disciplinas [la psiquiatría] puede iluminar nuevas interpretaciones que permanecen sesgadas si se limita el estudio de los textos literarios al campo de la ficción. A su vez, las creaciones artísticas realizadas por escritores “genios y locos” podrían llegar a ampliar la visión del campo de la psiquiatría que probablemente hallaría en la ficción una variación personal y concreta de los comportamientos y sentimientos del esquizofrénico u otro tipo de enfermo mental. Además, la idea del autor genial posibilitaría pensar una investigación médica sobre las condiciones mentales características de estas genialidades. Sin lugar a dudas, el vínculo entre literatura y medicina es más estrecho de lo que se vislumbra: solo se deben hallar los puntos que conecten ambas disciplinas.

Bibliografía

ÁLVAREZ, JOSÉ MARÍA; COLINA, FERNANDO. 2007. “Las voces y su historia: sobre el nacimiento de la esquizofrenia”. *Atopos*, 6, España, abr., 4-12. En línea: <http://www.atopos.es/pdf_06/Las%20voces%20y%20su%20historia.pdf>.

- BRENOT, PHILIPPE. 1998. *El genio y la locura*. Trad. Teresa Clavel. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta.
- BÜCHNER, GEORG. 1976. *Lenz*. Trad. Rodolfo Modern. Buenos Aires: Corregidor.
- . 1992. "Cartas". Büchner, Georg. *Obras completas*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Trotta. 219-268.
- . 2004. *Lenz*. Transl. Richard Sieburth. Bilingual edition. New York: Archipelago Books.
- BURELLO, MARCELO. 2011. "Un estudio patológico con forma épica; Lenz de Georg Büchner". VEDDA, MIGUEL, comp. *El realismo en la Literatura Alemana. Nuevas interpretaciones*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. 87-110.
- ; LUPETTE, LÉONCE. 2016. "Estudio preliminar". Hölderlin, Friedrich. *Poesía última*. Trad. Marcelo Burello y Léonce Lupette. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna. 13-50.
- CASSIRER, ERNST. 1943. "La estética de la intuición y el problema del genio". Cassirer, Ernst. *Filosofía de la Ilustración*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica. 293-310.
- CAT-BARCELONA. 2008. "¿Qué síntomas produce la esquizofrenia?" En línea: <<https://www.cat-barcelona.com/faqs/view/que-sintomas-produce-la-esquizofrenia>>.
- DODDS, E.R. 1997. "Capítulo III. Las bendiciones de la locura". Dodds, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Trad. María Araujo. Madrid: Alianza Universidad. 71-102.
- EGUIZÁBAL, JOSÉ IGNACIO. 2013. *Hölderlin no estaba loco*. Sevilla: La Isla de Siltolá.
- ESPINOSA RESTREPO, OSCAR. 2000. "Enfermedad y creatividad en la obra de Thomas Mann y en el psicoanálisis". *Revista Colombiana de psicología*, 9, Bogotá, ene.: 44-55.
- FERRER, ANACLETO; POLO, CÁNDIDO. 2003. "Genio y locura. Una revisión histórica del caso Hölderlin". FUENTENEBO DE DIEGO, FILIBERTO; HUERTAS GARCÍA-ALEJO, RAFAEL; VALIENTE OTS, CARMEN, eds. *Historia de la psiquiatría en Europa: temas y tendencias*. Madrid: Frenia. 385-406.
- . 2003. "Epílogo". Waiblinger, Wilhelm. *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*. Trad. Txaro Santoro y Anacleto Ferrer. 2. Madrid: Hiperón. 97-103.
- FORSSMANN, KNUIT; JANÉ JORDI. 1992. "Introducción". Büchner, Georg. *Obras completas*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Editorial Trotta. 9-38.
- GA SCOYNE, DAVID. 1943. "La locura de Hölderlin". Trad. A.J. Battistessa. *Logos*, 4, Buenos Aires: 213-221.
- GONZÁLEZ HERRERA, ANTONIO; LÓPEZ ANDRADE, LAURA. 2010. "Lenz, G. Büchner: desesperanza y fragmentación". *Cuadernos de psiquiatría comunitaria*, 10, 2, Asturias: 9-24. En línea: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3983169>>.
- HAUSER, ARNOLD. 1957. "4. Alemania y la Ilustración". Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas Reyes. Madrid: Guadarrama, II, 797-836.

- , 1957. "6. El romanticismo alemán y el europeo occidental". Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas Reyes. Madrid: Guadarrama. II, 878-959.
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH. 1990. *Correspondencia completa*. Trad. e introd. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Hiperión.
- , 1994. *Poemas de la locura*. Trad. y notas Txaro Santoro y José María Álvarez. 7 ed. bilingüe. Madrid: Hiperión.
- JANSSEN-CILAG S.A. 2017. "Acerca de la esquizofrenia". En línea: <<https://www.esquizofrenia24x7.com/sobre-esquizofrenia>>.
- JASPERS, KARL. 2001. *Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh*. Trad. Adan Kovacsics. Barcelona: Acantilado.
- LENZ, JAKOB MICHAEL. 1976. "Observaciones sobre el teatro". DE BRUGGER, ILSE T. M., comp. *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII*. Pról., trad. y notas Ilse T. M. de Brugger. Buenos Aires: editorial Nova. 151-175.
- LOMBROSO, CESARE. 2009. "Arte, genio y locura". Trad. Inés Bértolo. Minerva. *Revista del Círculo de Bellas Artes*, 11, Madrid: 80-83. En línea: <<https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=337>>.
- MODERN, RODOLFO. 1976. "Estudio preliminar". *Büchner, Georg. Lenz*. Trad. Rodolfo Modern. Buenos Aires: Corregidor. 7-79.
- , 1968. *La naturaleza en la obra de Georg Büchner*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- PEREÑA, HELENA. 2007. "Arte y locura. Una reflexión histórica sobre el mito de la autenticidad en el arte de los enfermos mentales". *Atopos*, 6, España, abr: II-XVI. En línea: <http://www.atopos.es/pdf_06/Arte%20y%20locura.pdf>.
- PESSOA, FERNANDO. 2013. *Escritos sobre genio y locura*. Trad. e introd. Jerónimo Pizarro. Barcelona: Acantilado.
- REPÁRAZ, ÁNGEL. 2014. *Friedrich Hölderlin: una vida, una obra*. Estados Unidos: Editorial Lulu. En línea: <<http://www.reparaz.net/angel/holderlin/holderlin.pdf>>.
- THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. 2017. *Jakob Michael Rainhold Lenz*. En línea: <<https://www.britannica.com/biography/Jakob-Michael-Reinhold-Lenz>>.
- WAIBLINGER, WILHELM. 2003. *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*. Trad. Txaro Santoro y Anacleto Ferrer. 2. Madrid: Hiperón. Esta edición contiene asimismo los diarios de Wilhelm Waiblinger que acompañan al texto principal.
- ZWEIG, STEFAN. 2016. *La lucha contra el demonio*. Edición digital: Greenbooks editore.