

VIVIR ELEGÍACAMENTE: LA TEMPORALIDAD DE LO TRÁGICO EN FRIEDRICH HÖLDERLIN

Por: **Manfred Kerkhoff**
Universidad de Puerto Rico

Estas *Lecciones de Medellín* están dedicadas a los estudiantes del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia

I

Introducción

*Ein Zeichen sind wir
deutungslos...*

La ocasión es entonces la muerte; *nuestra* ocasión: *su* muerte; *su* muerte, hace quince décadas: nuestra *celebración*, recordatorio de un centenario y medio de olvido y recuerdo (¿de dónde, en ocasión de celebraciones, la extraña atracción de tales números redondos?). Verdad es que no celebramos en realidad su muerte más bien 'ocasional'; es al revés: el entierro de su cuerpo, hace 150 años, nos vale como el re-nacimiento de su espíritu, manifiesto en el *Corpus* de su escritura 'inmortal', y particularmente accesible hoy, en esta ocasión, en esta nuestra re-celebración de su inscripción sepulcral.

Trasladémonos entonces, un momento por lo menos, hacia aquella ocasión; hagamos un peregrinaje temporal hacia el 10 de junio de 1843, día del entierro, un sábado en la mañana, allá en el cementerio de Tubinga. Según nos cuentan,¹ está lloviendo a cántaros; de

1 Los datos sobre los hechos a mencionar fueron tomados de HORNBERG, H. *Tübinger Dichterhäuser*. Tübingen.

hecho, irrumpe un *Gewitter*, una tormenta con truenos y relámpagos, azotando el cortejo fúnebre (compuesto mayormente por un centenar de estudiantes); pero en el preciso instante cuando se baja el cadáver en la tumba, rompe de repente, por un momento fulgurante, el sol a través del muro de nubes, ¡vaya escena simbólica, apta para leyendas transfiguradoras!

Que no se trata, sin embargo, solamente de una leyenda queda confirmado cuando unos meses más tarde, Carl, el hermanastro de Hölderlin, hace colocar una lápida sobre la tumba y, en el lado oriental de ese pilar sepulcral, hace esculpir cuatro versos de un himno juvenil del fenecido; se trata de unos versos que, invocando *El Destino*, hablan de (en traducción literal) “la más sagrada de las tormentas” en la cual el poeta desea(ba) “que se derrumbe la pared de mi cárcel”, para que así “mi espíritu, más grandioso y más libre, peregrine hacia el país ignoto”. ¿Qué le da el derecho a Carl de sellar la memoria de Friedrich con estas rimas de inspiración platónico-pitagorizante (el ‘saludo’ órfico del $\sigma\omega\mu\alpha\text{-}\sigma\tilde{\eta}\mu\alpha$ se sugiere penetrantemente), como si este epitafio fuera el verdadero ‘testamento’ del quien por decenios negaba ser Friedrich Hölderlin (por lo menos como ‘signatario’ de poemas)? Pero, de otro lado, esa muerte concebida en dicha inscripción, como un ‘tránsito’ —un *Untergang* que es un *Übergang*— ¿acaso no es la cita más apta para tal ocasión, ocasión en la cual también fijan en la piedra, además de la obligatoria corona de laurel, una cruz de hierro? ¿O no hay, por el contrario, algo más funesto o fatal que este gesto sin duda bien intencionado, pero tan lleno de simbolismo barato?

Pero hay gestos peores ...

Saltemos a otro simbolismo más ‘funesto’, el de los sucesos de 1943, primer centenario de la muerte evocada: entre las coronas colocadas en la lápida del poeta ‘órfico’, sobresale la que lleva en sus cintas negras el nombre, justamente innombrable, de un tal *Führer und Reichskanzler*. El primer presidente de la recién fundada *Iduna* (el primer nombre de lo que hoy día se llama la *Hölderlin-Gesellschaft*, pero también el nombre de su primer anuario, según el nombre de una revista que, a su vez, Hölderlin mismo había pensado fundar, un poco antes de su funesto “derrumbe”), impuesto por el ministro de propaganda, J. Goebbels, declara que sólo ahora, cuando, por fin, la patria soñada por Hölderlin (piénsese en el himno *Germania*) se está logrando, en medio ya de la lucha heroica por su ser o no ser, sólo ahora empieza la comprensión completa del legado del difunto. Verdad es que 1943 es también el año de la publicación del primer volumen de la edición-base de las obras, la famosa e imprescindible *Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe* dirigida por F. Beissner; y el año en el cual

1992, pp. 65s. El poema *Das Schicksal* se encuentra en HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke, Kleine Stuttgarter Ausgabe* (= KSA), vol. I, 1965, pp. 190-193 (traducción castellana en HÖLDERLIN, F. *Los himnos de Tubinga*, trad. introd. C. Durán y D. Innerarity, Madrid (poesía Hiperión 167, 1991, pp. 134-141).

Martin Heidegger no solamente escribe, para la *Gedenkschrift* ("Escrito conmemorativo") del centenario, su propia conmemoración, la del himno tardío *Andenken* ("Recuerdo"; o mejor: "Conmemoración"); sino que habla, en el aula de la Universidad de Friburgo, en el discurso celebratorio de la muerte de Hölderlin, sobre el tipo de *Heimat* que nos sugiere la elegía *Heimkunft* ("Retorno al hogar"). Y no obstante, pensando que ésta no es sino una de las más de doscientas celebraciones de propaganda nacional-socialista, y recordando que el partido hace imprimir cien mil ejemplares de una edición de guerra de textos selectos de Hölderlin, ¿cómo no apreciar esa contribución quizás singular?²

Pero dejemos ahora en paz al muerto de ese 7 de junio de 1843; conmemoremos mejor su 'verdadera' muerte, su muerte en vida, unos cuarenta años antes, cuando unas experiencias nunca aclaradas en Francia y, sobre todo, el *shock* por la muerte de su amada *Diotima* (Susette Gontard) —muerte también ocurrida a principios de un mes de junio— empezaron a derrumbar al "golpeado por Apolón". Esa su lenta 'pre-muerte' ocurre entre 1802 y 1806, y es una "muerte" en la "mitad de la vida" (título de un poema vaticinador que originalmente se titulaba *La última hora*³); hay que imaginarse esta situación funesta: la mitad de la vida coincidiendo con la última hora, la tragedia de una existencia cortada en dos en el mismo momento de su máximo florecimiento. Fijémonos entonces en el desconcertante efecto de simultaneidad entre estas dos muertes separadas por una 'media vida': ¿acaso no murió demasiado tarde, con un atraso de casi cuatro décadas, unas décadas, además pasadas entre una especie de 'paredes de mi cárcel' (su famosa 'torre' a las orillas del Neckar), ese "muerto" aún tan joven de 1803 (treinta y tres años tenía cuando compuso lo que tan anacrónicamente llaman sus himnos "tardíos", los 'pindarizantes'; cuando, justamente, tradujo a Píndaro, pero también y sobre todo, a Sófocles), ese "romántico" que tanto deseaba "morir bellamente", es decir: en el momento justo (como veremos) y que en vano trató de proporcionarle esa 'muerte bella' a su héroe Empédocles (...)?

Mejor hagamos un salto más, diez años más hacia atrás, saltamos al año 1793, celebremos, recordándolo ahora, este año hace exactamente dos siglos en el cual el joven Friedrich empieza su vuelo de Icaro, justamente el año cuando compuso el ya mencionado himno dirigido al destino, un himno de despedida (Hölderlin sale del *Stift*, presentado como un *Magister in Philosophie*), despedida también de la forma estudiantil de poetizar a la manera de un Schiller; y, a la vez, una evocación del futuro, un futuro que le brindará, en una sola década, su *Hiperión*, sus odas y elegías, su *Empédocles*, y, por fin, en el "momento

2 Las interpretaciones heideggerianas están contenidas en su *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt, 1963, pp. 9-30 y 75-143 respectivamente (véase *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, 1983, pp. 29-52 y 97-162).

3 Sobre este poema, véase ahora SCHMIDT, J. *Sobria ebrietas. Hölderlins 'Hälfte des Lebens'*, en *Hölderlin Jahrbuch* (= *HJ*) 23, 1982/83, pp. 182-190.

fertil⁴ de Homburg, en el mismo tránsito al nuevo siglo, sus 'himnos patrios'. Imaginémosnos ese año de 1793, un año-umbral y, por extraña coincidencia, el año Uno del nuevo calendario instituido por la Revolución Francesa, óptimo augurio para el cripto-jacobino que era, entonces por lo menos, el poeta-filósofo de veintitres años de edad. Hemos evocado este año y, junto a él, la década que con él se inaugura, porque de esa década, de sus grandes momentos y peripecias, de esa 'carrera' tan abundante en poesía y reflexión, trataremos luego en más detalle.

Por el momento, sin embargo, a nadie le sorprenderá si anticipamos el hecho de que dicha década terminará como empezó, a saber con una exaltación del destino, mejor dicho: de aquel "tiempo" llamado "largo" en el cual "se acontece lo verdadero"; y esto precisamente en el último himno de Hölderlin que se ha conservado completo, el titulado *Mnemosine*; con él, Hölderlin sella, por así decirlo, su extraña pre-muerte poética, su entrada prematura en la llamada *Umnachtung* (el "en-nochecimiento", si se permite el neologismo), el período de la gradual fragmentación de su espíritu "titánico" (*Los Titanes* se titula precisamente el fragmento de un himno inconcluso que empieza misteriosamente constatando que "no es, sin embargo", —¿ya no?/¿aún no?— "el tiempo"...). Pues *Mnemosine* —nombre de la diosa titánica del recuerdo, de la mirada retrospectiva— empieza con la famosa línea que debería servirnos de guía en nuestra retrospectiva, la de "Un signo somos/ininterpretable (...)";⁵ ¡sea entonces el comienzo tan 'semiótico' de este himno la consigna de un intento hermeneútico de rastrear la temporalidad peculiar de lo trágico, aquel rasgo de la lógica poético-poetosófica que luego llamaremos su "kairo-logicidad".

Reiteramos entonces que, sobre la pista de dicho "tiempo largo", celebramos en esta precisa ocasión, en vez de los ciento cincuenta años de la muerte del poeta-filósofo, el segundo centenario de su comienzo prometedor, el del año 1793. Dejemos que nuestra ocasión de celebración no sea la de una cuestionable puesta del sol, sino la de una indudable aurora. De hecho, ¿qué es lo que escribe, en agosto/septiembre de 1793 el estudiante saliente? Pues bien, él escribe, precisamente a su hermanastro,⁶ que su "meta más sagrada" consiste en lograr "despertar en este siglo las semillas de lo que madurará en uno próximo"; y antes de terminar ese año de 1793, habrá terminado su poema, el ya citado himno al *Schicksal* ("Destino"); y ahí, en las últimas cuatro líneas —y muy característicamente, las cuatro líneas ya mencionadas que su hermanastro pondrá en la lápida sepulcral le preceden como penúltimas, no siendo entonces su 'última palabra'—, el poeta escribe, finalizando con el

4 Alusión al título del tercer capítulo de LAPLANCHE, J. *Hölderlin und die Suche nach dem Vater*. Stuttgart-Bad Cannstadt, 1975, pp. 100-145.

5 Esta es la traducción del epígrafe del texto de esta sesión; el himno en cuestión se encuentra en *KSA*, vol. II, p. 204 (el fragmento sobre *Los titanes*, *Ibidem*, p. 226).

6 Carta No. 65. *KSA*, vol. VI, p. 102.

brío de un Ícaro, que por más que “aquí” esté “sangrando muchas veces el ala de las águilas”, “allá (les) espere” entonces aún más “lucha y dolor”, y que “este corazón, nutrido de la victoria” avance, “peleando”, hacia “el último de los soles”.⁷ Sigamos entonces a este corazón de aguililla en su vuelo, corazón inflamado ya por el “genio de la audacia” y, más aún, por la reciente ‘concepción’ de su novela elegíaca *Hiperión* (...)

*

Hemos hablado, hasta ahora, del **tiempo** de esta nuestra ocasión, pero ¿no estamos aquí también ‘fuera de lugar’? ¿O qué hacer de la situación extraña de encontrarnos aquí en un rincón remoto, muy alejado —también espiritualmente— de la Alemania o Europa que Hölderlin visualizó como su mundo, celebrando la memoria de un poeta en un idioma que no es el de él, en una región cuyos confines ni figuraban en el margen de su cosmovisión? ¿Cómo entender lo inaudito de esta fama mundial de lo que era, en su momento (el de su muerte), nada más que un loco local, un ex-bardo provincial quien, firmando como “Scardanelli”, fechaba su último poema con el año de 1748, 22 años antes de su nacimiento? Verdad es que, un poco como en el caso posterior de Nietzsche, esa “locura” fue interpretada como “divina” por unos escritores románticos que crearon esta imagen estilizada del poeta-víctima, del “pobre Hölderlin”⁸ ofuscado por sus visiones icáricas; pero este rumor de alcance muy limitado no explicaría en particular la fama de **este** poeta enloquecido (porque hubo muchos más que caen en este renglón, casos todos ellos del conocido patrón sociocultural de ‘genio y comunidad veneradora’).

No hay duda de que esta inexplicable fama mundial (limitada, naturalmente, al ambiente académico) se debe a la fama mundial de su máximo divulgador, Martin Heidegger. Hoy sabemos que este pensador, a su vez, debe el famoso “viraje” de su pensamiento,

7 KSA, vol. I, p. 193. En la traducción mencionada arriba (nota 1, p. 141), la estrofa final de *El destino* se lee:

Que en lo más sagrado de la tempestad
caigan los muros de mi mazmorra,
ennoblecido y libre pregrine
mi espíritu hacia la tierra desconocida.
Aquí sangra a menudo el esfuerzo del águila,
también más allá esperan la lucha y el dolor.
Que este corazón, fortalecido por la victoria,
se abra camino hacia el último de los astros.

8 Véase KASPER, K. *Der arme Hölderlin. Die stilisierte Dichterfigur in der Rezeption der Romantik*, *HJ* 27, 1990/91, pp. 159-181.

especialmente la vuelta hacia este tipo de pensar poético o mítico que caracteriza las recién publicadas *Contribuciones a la Filosofía. (Del Evento)*,⁹ a la lectura e interpretación (desde 1934, el año de su dimisión como rector nacionalsocialista) de los himnos tardíos de Hölderlin a quien nombró, todos lo hemos leído, el “poeta de la poesía”. Y debemos preguntarnos si las impactantes interpretaciones que el portavoz del ser mismo hiciera de la obra hölderliniana —que son, en última instancia, responsables de la fama actual del poeta—, no “falsifican” el llamado mensaje de este último. Aquí tropezamos con la eventual inevitabilidad —también en el caso nuestro— del llamado círculo hermeneúutico; mejor no juzguemos prematuramente (...)

Heidegger, quién sabe, no habría podido recurrir a Hölderlin sin el re-descubrimiento previo del “genio olvidado” por parte de los seguidores del poeta Stefan George, uno de los cuales, Norbert von Hellingrath, empezó a preparar la primera edición completa que incluyera los himnos tardíos (antes bajo sospecha de síntomas de locura). Pero resulta que el círculo de personas que, a comienzos del siglo, propuso las primeras monografías sobre Hölderlin estaba fuertemente influenciado por Nietzsche (y esto incluye a W. Dilthey quien, en 1906, fue el primero en exaltar a Hölderlin).¹⁰ Y también en el caso de Heidegger resulta obvio que la perspectiva abierta por Nietzsche opera como el marco dentro del cual se mueve la empresa soteriológica que circulaba bajo la consigna de una ‘resurrección del mundo mítico’. Así que tenemos, adicional a la fama de Heidegger, la de Nietzsche que ha propulsado el reconocimiento tardío del Hölderlin tardío.

De Nietzsche mismo, alguien ha sugerido¹¹ que él es como una prolongación de Hölderlin, como si el espíritu de éste hubiese pasado, entre 1843 y 1844 (nacimiento de Nietzsche), del cadáver enterrado en Tübinga al cuerpo del niño de Röcken. Pero aún sin creer en la transmigración de las almas, no hay duda de que el culto temprano que este otro “golpeado” (esta vez no por Apolón, sino por Dioniso) le ha rendido a Hölderlin —hasta el grado de querer escribir otra *Muerte de Empédocles*, proyecto que luego lleva al *Zaratustra*— ha contribuido muchísimo al re-descubrimiento de éste.

Y nos falta mencionar a otro pensador con cuyo nombre famoso, y esto también en el curso de un re-descubrimiento tardío (esta vez más bien entre especialistas), se ha asociado

9 Véase KERKHOFF, M. *Del Evento. Diálogos* 62, 1993, pp. 177-191.

10 Véase MARKUS, G. *Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches. Stationen der Aneignung eines Dichters. HJ* 23, 1982/83, pp. 54-78.

11 HELEVY, D. *Nietzsche*. Paris, 1954, p. 34.

el nombre de Hölderlin; se trata de Hegel, y hoy día nos consta que Hegel como filósofo no habría sido posible sin el filósofo Hölderlin; de esa temprana colaboración filosófica habrá que hablar más tarde, cuando se trata de reconstruir el surgimiento, alrededor de 1796/97, de la visión trágica del mundo que compartían estos dos jóvenes, amigos ya desde sus cinco años juntos en el *Stift* de Tubinga, pero reunidos de nuevo en Frankfurt entre 1796 y 1799 donde concibieron su conjunta "filosofía de la unificación" (que era también una filosofía de la revolución).

Así que si hoy día, en esta ocasión aquí en Colombia, celebramos con este seminario intensivo la memoria del poeta-filósofo de Tubinga, se debe en gran parte a la dinámica de la turbulenta *Wirkungsgeschichte* de Hegel, Nietzsche y Heidegger. Las bibliografías internacionales de estos tres han contribuido al crecimiento continuo de la bibliografía internacional de Hölderlin. Pero, ¿para qué referimos a estos hechos bien conocidos? El hecho es que nuestra propia perspectiva, aquella que adoptaremos luego, ha sido formada, en nuestra experiencia pasada con Hölderlin, a través del filtro del pensamiento de estos tres pensadores mencionados; permítasenos entonces lanzar una breve mirada a esta experiencia pasada, pues ella es la que nos ha forjado la imagen que de Hölderlin tenemos. Se trata de un proceso de familiarización en tres etapas:

Después de haber descubierto —y devorado— a Nietzsche (allá en 1955), nos topamos, estando aún en la escuela superior, con Hölderlin, y dimos un informe en la clase de Literatura Alemana sobre su *Hiperión*; la lectura de ambos autores nos indujo luego a estudiar (imitando a Nietzsche) la filología clásica, y esto en Tubinga (pensando en Hölderlin), la universidad escogida donde también enseñaba el gran filólogo W. Schadewaldt cuya traducción "hölderlinizante" del *Edipo Rey* ya nos había impresionado antes.¹² De ahí que, en 1957/58, participamos también en dos coloquios nocturnos que este mismo profesor organizara acerca de Hölderlin, uno sobre el concepto de lo trágico en el *Empédocles* y otro sobre las traducciones hölderlinianas de Píndaro. Este era naturalmente un período preponderantemente receptivo, pero recordamos que nuestro informe sobre la intrincada dialéctica del *Fundamento de Empédocles* fue muy elogiado por Schadewaldt. En nuestra tesis doctoral sobre Nietzsche y los presocráticos (escrita en 1961) incluimos, de hecho, un capítulo sobre la recuperación de la antigüedad clásica en Hölderlin y Schiller.¹³

La segunda etapa de nuestro trato con Hölderlin estaba marcada por el estudio de Hegel; planificamos entonces, entre 1968 y 1972, un libro sobre el concepto del tiempo en

12 *Sophokles König Ödipus*, deutsch von W. Schadewaldt, Frankfurt, 1955.

13 KERKHOFF, M. *Physis und Metaphysik*. Munich, 1963, pp. 211-227.

Hegel, proyecto que sólo en parte se cumplió (le dedicamos varios cursos, entre ellos uno en la Universidad de Munich; y varios artículos publicados en *Diálogos*).¹⁴ Es en el contexto de estos esfuerzos en torno al concepto hegeliano-hölderliniano de la *Er-Innerung* (recuerdo idealizante) que tradujimos, al lado del *Concepto de la doctrina de la ciencia* de Fichte, el ensayo *El devenir en el perecer* de Hölderlin, acompañándolo de un trabajo sobre *Hölderlin y la filosofía* (casi todo lo escrito ahí, hace veinticinco años ya, sobre la 'carrera de Hölderlin y sobre su relación con Heidegger sigue siendo válido);¹⁵ de hecho, en la Universidad de Bonn dimos un seminario sobre los escritos filosóficos de Hölderlin, empresa que naturalmente nos hizo conocedores de la literatura secundaria del momento que reseñamos o tradujimos luego (en parte) en *Diálogos*.¹⁶ También durante este período dirigimos una tesis de maestría sobre el concepto de lo trágico en el joven Hegel.¹⁷

Entre tanto también habíamos dado con nuestra obsesión particular, el concepto greco-cristiano del tiempo favorable (*καίρως*); y fue en el contexto de las investigaciones acerca de la historia conceptual del *καίρως* cuando, a partir de 1980, nos enredamos una tercera vez con Hölderlin; el motivo más concreto fue un congreso sobre *Semiótica de la traducción literaria* en Toronto (1984) donde presentamos (en inglés) un análisis de las *Notas* que Hölderlin había agregado a sus traducciones de Sófocles. Durante este período publicamos otro trabajo (en español) sobre *Traducción y Deconstrucción* en el cual dichas traducciones hölderlinianas se vinculaban con las iniciativas de J. Derrida y Ph. Lacoue-Labarthe; otro estudio sobre Hölderlin y Nietzsche (en francés: *Empédocle et Zarathoustra*) data de esta época, aunque su publicación se atrasó hasta el año pasado.¹⁸ Fue en estos años cuando dirigimos otra tesis sobre el concepto de lo trágico, pero esta vez sobre el de Hölderlin.¹⁹ Durante nuestra estadía en el *College International de Philosophie* en París nos dimos cuenta cuánto el nuevo enfoque "francés" de la lectura y escritura de Nietzsche estaba trasladándose también a los estudios hölderlinianos; más tarde tradujimos para *Diálogos* los fragmentos nietzscheanos del abortado drama *Empédocles*.²⁰

14 KERKHOFF, M. *Religiosidad y dialéctica*. *Diálogos* 13, 1969, pp. 63-83; *Hegel sobre la naturaleza*. *Diálogos* 16, 1969, pp. 87-106; *Hegel sobre arte simbólico e imaginación simbolizante*. *Diálogos* 20, 1970, pp. 101-123; *Acerca del concepto del tiempo de Hegel*. *Diálogos* 29/30, 1977, pp. 23-41.

15 KERKHOFF, M. *Hölderlin y la filosofía*. *Diálogos* 15, 1969, pp. 17-34 (traducción, *Ibidem*, pp. 7-16).

16 Véase *Diálogos* 8/9, 1967, pp. 139-160; *Diálogos* 17, 1968, pp. 128-130; *Diálogos* 20, 1970, pp. 23-36.

17 MARTÍNEZ, C. *El concepto de lo trágico y de la tragedia en el pensamiento de Hegel 1798-1807*. M.A. UPR, 1977.

18 KERKHOFF, M. *Timeliness and translation*, *Texte*, vol. 4, Toronto 1985, pp.41-52; *Traducción y deconstrucción*. En CASARES, A; MORRIS, M. (Ed), *El tapiz por el revés*, San Juan, 1986, pp. 16-64; *Empédocle et Zarathoustra*. *Les Etudes Philosophiques* 4, Paris, 1992, pp. 539-554.

19 DÁVILA DEL VALLE, O. *Teoría y práctica de la tragedia en F. Hölderlin*. M.A. UPR, 1982.

20 KERKHOFF, M. F. *Nietzsche: Apuntes sobre 'Empédocles'*. *Diálogos* 44, 1984, pp. 177-187.

De todo lo dicho resulta entonces que nuestro enfoque de Hölderlin será el determinado por esta perspectiva kairológica, salpicada con algunos ingredientes de semiótica y deconstrucción. Dichos ingredientes tienen que ver con el contexto de la con-signa arriba mencionada (“Un signo somos/ininterpretable...”), con la relevancia de esta noción de “signo” para la comprensión de lo que Hölderlin llamará “La significancia de las tragedias”:²¹ pues veremos por qué el héroe trágico ha de entenderse como un signo, portador (significante) de un significado que, diferido por el hecho de que el signo, anulándose en su ‘significancia’ irá “hacia cero”, termina por evidenciar lo contrario de su ‘intención’ semántica (...)

**

¿Cuál es la posición de Hölderlin en la historia de la estética, más concretamente, en aquel período de la estética clásica alemana que empieza con la *Crítica del Juicio* de Kant y termina con las *Lecciones de Estética* de Hegel? No hablamos aquí de su sitio en la historia de la **literatura** clásico-romántica alemana que, si bien no ha sido fácil de definir, queda, no obstante reconocido; tampoco hablamos de lo que, filosóficamente hablando, podría llamarse su concepción estética del mundo, tal como ésta eventualmente se derivaría de sus textos literarios; hablamos de los intentos teóricos, de la reflexión estética (poetológica) **sobre** las condiciones de la producción poética.

Hölderlin mismo se ha ubicado, entre 1794 y 1796, en la prolongación de la línea que lleva de la revisión schilleriana de la estética kantiana (sobre todo en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de 1794) a la apoteosis del arte en el temprano Schelling (el del *Sistema del idealismo trascendental* de 1800), más concretamente, en el proyecto de una ‘corrección’ del enfoque de Schiller, ese proyecto un tanto ‘espinozista’ que, bajo las influencias de Fichte, Jacobi, Herder, y Hemsterhuis, iba a articularse en las planeadas *Nuevas Cartas sobre la educación estética del hombre* a cuyo *Corpus* pertenecen, de hecho, muchos de los fragmentos teóricos que de Hölderlin se han conservado. El carácter hermético de dichos textos poetológicos —pensamos sobre todo en el difícilísimo *Procedimiento del espíritu poético*— ha tenido como consecuencia que Hölderlin no figure (aún) prominentemente en la historia de la estética idealista.

Actualmente, su aportación más reconocida son sus reflexiones sobre la tragedia. Aquí cabe tomar en cuenta la distinción hecha hace unos treinta años por P. Szondi,²² entre

21 KSA, vol. IV, p. 286 (HÖLDERLIN, F. *Ensayos*. Pamplona/Madrid, 1976, p. 89).

22 SZONDI, P. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt, 1964, (Einleitung).

las poéticas de la tragedia, inspiradas en Aristóteles y Lessing, y las filosofías de lo trágico que sólo empiezan con Schelling y, precisamente, Hölderlin. Para Szondi, dichas poéticas pierden curiosamente vigencia en el mismo momento en el que aparecen las filosofías de lo trágico (cuyo final prematuro constatará luego W. Benjamin). En Hölderlin tenemos, justamente, el caso de una reflexión teórica doble (poetológica y 'tragicista') sobre aquello mismo que él produce en su práctica poética doble (proyectos dramáticos acerca de la figura trágica de Empédocles, y traducciones de las tragedias de Sófocles): de ahí que nuestro intento de comprensión debe ser doble también, y esto siempre en doble sentido; a ello se agrega la circunstancia de que entre los textos teóricos de Hölderlin habrá que incluir ciertas cartas, mientras que entre las (re)producciones dramático-trágicas, a su vez, habrá que incluir ciertos himnos tardíos que evocan lírico-filosóficamente lo trágico de (en) la historia de Occidente.

Hemos anticipado que, dentro de este cuadro hermenéutico particular, nos interesará específicamente el tópico de la temporalidad peculiar de lo trágico; y surgirá la pregunta: ¿qué significa esta temporalidad tan "peculiar"? Obviamente no se trata aquí solamente de lo obvio, es decir, de la trama de la tragedia, de la secuencia temporal de las acciones, de las curvas dramáticas con sus 'peripecias' trágicas, etc. El acontecer propiamente trágico —lo que Aristóteles llamó el $\mu\theta\omicron\varsigma$ de la tragedia— no es ni mera duración histórico-temporal —sucesos de aquí y ahora—, ni tampoco un mero hecho sobretemporal, sino lo que Schadewaldt llama lo "eternamente-una vez" (*ewig einmalig*, es decir, *je-weilig* = lo "eternamente cada vez").²³ En otras palabras: lo trágico, visto como acontecer (*Geschehen* o *Ereignis*) no solamente tiene su propio tipo de temporalidad, sino su *momentum* propio, un cuándo y cómo propios de su darse (alguna vez, ésta y no otra vez; absoluta *Diesmaligkeit*), su "temporalidad" (como diría Heidegger: *Zeitigkeit* contra mera *Zeitlichkeit*).

Todo esto debe parecer sumamente extraño; pero no se trata ni siquiera de un fenómeno peculiarmente hölderliniano: hace una década, V. Goldschmidt desarrolló una hipótesis sobre la acción trágica (en la "conclusión" de su estudio sobre *El tiempo físico y trágico según Aristóteles*²⁴) según la cual ésta habría de ser calificada según la lógica propia de lo afirmado por Aristóteles (en la *Ética a Nicomáco*) sobre la no-procesualidad de ciertas experiencias —las del sentir (placer), mirar y pensar— como una acción fuera del tiempo; no 'eterna', por supuesto, pero tampoco sometida al tipo de proceso ($\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\iota\varsigma$) cuyo "número" es, según la *Física* aristotélica, el tiempo. Dicha atemporalidad del acontecer propiamente trágico tiene que ver con el hecho de que éste se considera como un todo cada vez terminado (por más que un espectador distinga, desde su perspectiva 'enumerante', episodios anteriores y

23 SCHADEWALDT, W. *Antike Tragödie auf moderner Bühne*. Heidelberg, 1957, p. 60s.

24 GOLDSCHMIDT, V. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Paris, 1982, pp. 407ss.

posteriores, distinción puramente 'potencial'): siempre o cada vez en acto y entero, dicho acontecer es, según su εἶδος, indivisible, uniforme y, por ende, captable en una sin-óptica abarcadora, genuinamente "pan-orámica" (εὐσυνόπτος). Goldschmidt sugiere que para poder apreciar esta a-temporalidad del μῦθος trágico, habría que distinguir el instante-límite, el ahora puntual (νῦν) de la Física, de un tipo de momento cuyo modelo sea quizás la noción de repentinidad atemporal (εἰξαίφνης) elaborada en la tercera hipótesis del Parménides platónico. Y este es también —o por lo menos— un ingrediente de lo que el 'neo-platónico' Hölderlin llamará la "mirada de un instante" (*Augen-Blick*) sea "divino", sea "mítico", sea "audaz".

Se adivinará entonces —esperamos—, algo del tipo de a-temporalidad "temporal" que aquí se atribuye a lo trágico; se trata, desde luego, no del tiempo cuantitativo, externo, extenso, físico-matemático; sino de uno cualitativo, interno, intenso, ético-estético y naturalmente ese último es cada vez localizable en el primero, si se insiste en la relación recíproca de los dos. Lo que importa aquí, no es la duración medible, ni el momento fechable (aunque esta perspectiva es siempre adoptable), sino el cuándo y cuánto justos (propicios, favorables), el justo medio entre los extremos del demasiado temprano y demasiado tarde (demasiado poco y demasiado 'mucho'), el peso y contrapesaje rítmico de las 'veces' ('vicisitudes') dramáticas, la procesualidad intensiva y recíproca (o la simultaneidad) de pro-greso y re-greso. Veremos cuánto le importa a Hölderlin esta interna 'gravitación' (o atracción y repulsión) de momentos culminantes con su "altura de caída" (*Fallhöhe*) de 'acciones' o 'sucesos' que forman un mismo todo que paulatinamente se perfila cada vez más: la escena idéntica que gradualmente se intensifica en la plasticidad de sus contornos, según una 'lógica' interna de *eu-cronicidad* y/o *dis-cronicidad* que, precisamente, llamamos *kairologidad*.

La consideración kairológica (o kairosófica, si hay un grado menor de calculabilidad envuelto) indica en primer término el lugar, tiempo (o momento) y modo apropiado de acciones o procesos; su 'ocasión' oportuna, duración apta, y frecuencia debida; también incluye, dentro de la 'curvatura' de los desarrollos (de κίνησις, ποιήσις, πράξις), el momento culminante (axial o final, ἄκμή οὐ τέλος) de los mismos. Al lado de estos aspectos derivados de la kairología antigua (ética/estética de la medida y mesura, de índole pitagórico-platónica y aristotélica), καιρός denota también, a partir de su herencia conceptual judeo-cristiana — y para Hölderlin importan las dos tradiciones— el momento de decisión, resolución y conversión, sea a nivel personal (soteriología individual), o a nivel global (dentro de la 'economía divina', o bajo la perspectiva de una escatología apocalíptica); finalmente se refiere —y con ello llegamos a una acepción moderna (secularizada) del término— a lo actual, en el sentido de lo que está al día, lo oportuno en sentido histórico (tempestividad), aquello cuyo momento histórico ha llegado. La sensibilidad para los apogeos, para la madurez de los diferentes tiempos propios que se entrecruzan en y fuera de nosotros —esa 'ecología'

interna del alma, si se quiere— no excluye naturalmente los correspondientes aspectos negativos del destiempo o contratiempo, casi todos ligados, en última instancia, a la irrupción de la fatalidad (mala suerte, accidente, muerte, etc.) en el curso del tiempo; he aquí el factor de tragicidad que, de hecho, figura a veces como experiencia originaria del *καρπός*, y esto hasta el grado en el cual su falta haría menos palpable la felicidad que se asocia con el ‘talento’ de poder realizarlo todo en su momento debido (una dialéctica vivida nos enseña cuánto más depara la dicha alcanzada después de haber pasado por un nadir de la existencia). Ese lado anverso de la experiencia kairótica colinda con lo incalculable de la buena o mala ‘suerte’, un factor que Lacan ha llamado lo “Tíquico”.

La mencionada oscilación entre el *καρπός* positivo y el *καρπός* negativo tiene —en la medida en que no es solamente vivida, sino también reflejada (reflexionada) en un nivel textual—, el efecto de una ritmicidad (‘temporización’ interna de las unidades sintagmáticas de un texto dado) que es de especial interés kairológico; pues el tiempo justo —quizás, mejor el *timing*— infratextual puede subdividirse en los siguientes tres aspectos: el tiempo justo de un todo textual construido teleológicamente de acuerdo con las normas de eucronicidad; la tonalidad kairomórfica de la dinámica textual determinada por puntos de culminación y puntos cero; y el ritmo cambiante de aceleración (climática o anticlimática) en el desarrollo “dromológicamente” estructurado de las partes (Hölderlin diría: tonos) dentro del todo textual. Estas consideraciones que no se refieren a la semántica de los discursos, pertenecerían entonces al antes mencionado enfoque ‘semiótico’ de la kairológicidad, eventualmente aplicable a los textos hölderlinianos en tanto que objetos de una estética estructural.

Ese conjunto conceptual (hasta aquí delineado) de “*Zeit und Unzeit*” que en los últimos veinte años ha sido el foco de interés de nuestras investigaciones, tiene naturalmente una virulencia especial en el campo de las artes, tanto del lado del creador como del lado del ‘consumidor’; nos referimos aquí a la noción de la “epifanía estética”,²⁵ el *καρπός* de la aparición fulgurante de lo bello o —más estremecedor aún— de lo sublime. La fenomenología de la producción artística o de la recepción estética (la dinámica ‘ocasionista’ de *Καιρός* y *Μνημοσύνη*)²⁶ cuenta con los diferentes aspectos de ese factor de con-genialidad y transfiguración, factor que en cierto sentido duplica e intensifica la experiencia existencial

25 Término usado por G. Wohlfahrt en su *Der Punkt. Ästhetische Meditationen*. Freiburg/München, 1986, pp. 41-73.

26 Título de un artículo de H. Kuhn aparecido en *Neue Deutsche Hefte* 61, 1959, pp. 396-404.

del *καίρως*, a veces de tal manera, que, recíprocamente, la vida o el destino se conciben como 'obras de arte' (la existencia estética en tanto que kairobiótica y kairotanáica). Veremos pronto cómo Hölderlin, ya antes que Nietzsche, buscaba esta "justificación estética" de la existencia que le confiere sentido, y esto precisamente en los momentos extraordinarios cuando la vida se celebra a sí misma como digna de vivirse a pesar de todas sus negatividades. Aquí tenemos entonces que ver con el arte como fiesta y glorificación,²⁷ como re-presentación de un cumplimiento anticipado (en términos de poesía lírica: con el modelo pindárico del himno inmortalizador). Será ese reflejo mutuo entre arte y vida, el enttejuego (*Widerspiel*) kairo-fán(t)ico de *πρόξιος* y *μίμησις*, que debe llamar nuestra atención cuando nos dirigimos hacia la de-mostración de la kairologidad de la tragedia.

Acaso se dirá que con esta perspectiva, quizás impuesta a Hölderlin 'desde fuera', estamos corriendo el peligro de falsificar sus intenciones. Los que tienen alguna experiencia acerca del riesgo llamado 'círculo hermeneúico' no se inquietarán por esa pregunta. Verdad es que, para fines de de-mostración, tenemos que exagerar, mirar bajo la lupa y así sobre-enfatizar un elemento de su poesía y poetología que quizás, de por sí, no parece destacarse tanto; pero, de otro lado, es innegable que este elemento está ahí, no lo inventamos ni lo introducimos a la fuerza, es más, de 'ahí fue de donde, hace algún tiempo ya, lo extrajimos. Una persona que, como Hölderlin, escribe las siguientes líneas (en una carta de julio de 1799, dirigida a su hermana), no carece de sensibilidad kairosófica:

Pero yo pienso, cuando siento que uno no puede siempre ser joven —y lo pienso a veces con muchas ganas— que todo tiene su tiempo, y que el estío es en el fondo tan bello como la primavera, o que, más bien, ni el uno ni el otro son enteramente bellos, y que la belleza se da más en todas las edades juntas, en su misma secuencia, que en una sola de ellas. Y lo mismo que con las edades de la vida, pasa con los días, ninguno nos basta, ninguno es enteramente bello, cada uno tiene, si no su miseria, en todo caso su imperfección; pero cuéntalos todos juntos, y resultará una suma de alegría y vida.²⁸

Y para que no se alegue que esta vieja sabiduría (del *Eclesiastés*) no pasa de ser un *bon mot* dentro de un epistolario convencional, escuchemos —en la traducción de Felipe Martínez Marzoa— la cuarta de siete máximas (poetológicas) que Hölderlin, cavilando sobre los grados o las medidas del entusiasmo, anota en el otoño de 1799 y que puede servirnos de oportuna entrada a sus reflexiones sorprendentemente "kairosónicas":

27 Véase KUHN, H. *Die Geschichtlichkeit der Kunst*. En *Schriften zur Ästhetik*. Munich, 1966, pp. 197-217: *Dichten heisst Rühmen*. *Ibidem*, pp. 236-264.

28 Carta No. 188. *KSA*, vol. VI, pp. 337s.

Sólo esto es la más verdadera verdad: aquella en la que también el error, por cuanto ella lo contiene en el todo de su sistema, lo pone en su tiempo y en su sitio, se hace verdad. Ella es la luz que se alumbró a sí misma y a la noche. Esto también es la más alta poesía, en la que también lo nó-poético, por cuanto ello es dicho en el tiempo y en el lugar justos dentro del todo de la obra de arte, se hace poético. Pero, para esto, veloz concepto es máximamente necesario. ¿Cómo puedes emplear la cosa en el lugar justo si aún permaneces tímidamente sobre ella y no sabes cuánto hay en ella, cuánto o cuán poco hacer de ella? Es eterno contento, es divino gozo que uno ponga todo singular en aquel sitio del todo al que pertenece; por ello, sin entendimiento, o sin un sentimiento organizado de parte a parte, no hay perfección, no hay vida.²⁹

Lo que aquí se dice sobre la relación de error y verdad, poesía y no-poesía, también se aplica, como veremos, a la interrelación de los géneros literarios (lo lírico dentro de lo trágico, por ejemplo) y a la dialéctica interna del llamado 'cambio de los tonos'; los 'iniciados' recordarán que este último tópico es uno muy caro a las iniciativas o intervenciones textuales de J. Derrida.

Dicho esto, es decir: habiendo enumerado los diferentes matices de la hermenéutica kairológica que van a usarse en las sesiones de este, nuestro seminario, es hora ya de esbozar el 'método' del mismo. Fiel a la estrategia 'textualista' a la que hemos aludido varias veces en esta introducción, el procedimiento debe ser tal que no respete demasiado las fronteras que usualmente se erigen entre los géneros del discurso (literatura contra filosofía, prosa contra poesía, etc.); precisamente en el caso de Hölderlin donde visiblemente la reflexión surge en medio del texto poético (o al revés), no tendría sentido partir de unas diferenciaciones tajantes: justamente se ha podido afirmar³⁰ —y con razón— que la modernidad de Hölderlin consiste en haber visto y practicado la imbricación de poesía y reflexión, porque la reflexión figura como elemento estructural de lo poético mismo.

En consecuencia, ello implica, que en las siete sesiones siguientes se tomará en cuenta esa complicidad de poesía y reflexión, por más que en cada una de ellas predomine la interpretación de un tipo de discurso (hölderliniano); y dado el énfasis temático en el género trágico, su tratamiento debe ocupar la parte principal y más extensa, pero —precisamente debido a la 'cohabitación' de los tonos poéticos— estará presente también donde el interés hermenéutico pasa al género épico y lírico. Como hipótesis de trabajo, adoptaremos una definición inicial de lo trágico tomada de W. Schadewaldt (elaborada por él en el contexto muy hölderliniano de *La tragedia antigua en la escena moderna*) según la cual la tragedia es la representación (*Darstellung*) de aquel acontecer (*Geschehen*) que da testimonio de "la

29 Reflexion. KSA, vol. IV, p. 245 (*Ensayos*, p. 48).

30 KURZ, G. *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*. Stuttgart, 1975, p. 1.

verdad de lo real”, de lo fáctico que es en sí “anfibiólico” (ambivalente), porque consiste en la discordia interna de lo divino que el hombre (semidivino) actualiza en su sufrimiento y en su ocaso (en su insoportable “culpabilidad inocente”), según el lema : *Nemo contra Deum nisi Deus ipse*. (Esta sentencia ha de entenderse, según Schadewaldt, en el sentido del verso final de una tragedia sofocleana: “En todo eso no hay nada que no sea Zeus”).³¹

El marco abarcador del ‘cuadro’ trágico es la existencia **elegíaca**, una razón ‘ocasional’ adicional de por qué empezábamos la sesión con el ‘cuadro’ del epitafio de Hölderlin. A las connotaciones conocidas del espíritu elegíaco —tan caras al romanticismo—, las de Ἔπος y Τάνατος, para decirlo a la Freud, quisiéramos entonces agregar una menos conocida, la de Καρπός; y la representación mitológica de esta tríada en el cuadro-monumento (sepulcral) conocido como “El trono de Boston” podría servirnos de **emblema** para nuestro recorrido de la década elegíaca hölderliniana.³² La figura central del joven con la balanza ha sido interpretada en esa triple forma por los arqueólogos: o como un Ἔπος que determina mediante esta **psicostasia** cuál de las almas (en la balanza) va a reencarnar; o como un Τάνατος que, pesándolas, enjuicia las almas de los muertos en vista de su destino postmortal; o como un Καρπός que simboliza la hora justa de la muerte. Sea cual sea aquí el entrelazo ‘trágico’ de justicia y justeza, el motivo del *Ubi sunt*, la consigna elegíaca de lamentación y consolación sobre la ‘muerte’ de lo que para nosotros significa el nombre de Hölderlin (el tipo de existencia poética que en él se encarnó tan “*hold*”) podría ser el comienzo propicio de nuestra ‘recordación’ (Μνημοσύνη, o *Andenken*, ‘hímicamente’ hablando). Evoquemos entonces con él un **Vivir elegíacamente**, expresable quizás en el sentido de un lema de Unamuno:

Con cantos a la muerte henchir la vida,
tal es nuestro consuelo.³³

31 SCHADEWALDT, W. *Op. cit.*, p. 58.

32 Véase KERKHOFF, M. *Evocaciones. Exégesis* 15, 1993, pp. 18-21.

33 Citado por CAMACHO GUIZADO, E. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid. 1969, p. 16.

II

Hacia la concepción trágica del mundo (1793-1796)

Esta sesión tiene el propósito de mostrar cómo y por qué Hölderlin llega, durante el primer tercio de la década que examinamos, a partir de una solución 'estética' de las controversias filosóficas postkantianas que se refleja en las diferentes versiones del *Hiperión*, a una visión trágica de la historia (y de lo divino encarnada en ella) que luego se reflejará en *La muerte de Empédocles*. Este proceso corresponde, al mismo tiempo, a una aprobación inicial de la Revolución Francesa (aceptación entusiasta ligada al deseo de trasladarla a Alemania), y luego a una actitud más sobria y reservada (frente a los excesos de la época del 'terror' de la última fase de la Revolución). En términos crono-kairosóficos, este cambio de ideas tiene su paralelo en el abandono de la exaltación ontológica del ser puro (intemporal) y del culto 'idealizante' de lo bello, en favor de una apreciación positiva de la procesualidad dinámica del tiempo mismo y de un tipo de belleza marcada por la presencia del dolor y del terror (lo sublime; o lo trágico-heroico).

La dificultad de la exposición consiste, como se desprende ya de lo dicho, en la circunstancia de que simultáneamente se dan varios procesos paralelos que se influyen mutuamente: el desarrollo existencial, reflejado mayormente en la correspondencia con los familiares y amigos (de un lado, el proyecto de vida de Hölderlin mismo, su "curso excéntrico" en términos del *Hiperión*; de otro lado, la actualidad político-histórica alrededor de él); la reacción receptiva y crítica a las lecturas de obras filosóficas que se publican en una secuencia vertiginosa; los proyectos propios en el campo filosófico; y, naturalmente, la producción poética (el paso de los himnos de Tubinga a las odas y elegías; los cambios dentro del proyecto del *Hiperión*, en dirección hacia una concepción crecientemente elegíaca y trágica). El hecho es que en todos estos desarrollos empieza a cristalizarse una y la misma estructura, un patrón o ritmo 'dialéctico' que se capta como la tempora(cia)lidad intensiva de tendencias de tensión y relajamiento, algo que inicialmente se expresa como el curso del destino (individual y epocal), la 'ley' de esa Necesidad (Εἰρμαρμένη; Νέμεσις) que evoca, precisamente, el himno ya citado de 1793/94. Filosóficamente hablando, dicho proceso culmina —según las vastas investigaciones de D. Henrich que cubren la fertilísima 'constelación' de los proyectos especulativos de estos años—,³⁴ en abril de 1795, cuando Hölderlin concibe en Jena aquella concepción —denominada por Henrich "la filosofía de la unificación"

34 HENRICH, D. *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie 1789-1795*, Stuttgart, 1991. *Idem*, *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795)*, Stuttgart, 1992 (= GB).

(*Vereinigungsphilosophie*)— cuyo eco fragmentado es el texto *Juicio y Ser*. Conviene delinear primero cómo Hölderlin llega a esta posición filosófica que por un momento lo coloca en la cumbre filosófica de sus días (una posición que Henrich, en su reciente estudio monumental, considera, no solamente inatendida por el Idealismo Alemán posterior, sino también fructífera aún hoy, para resolver el problema de la fundamentación de la conciencia).

*

Todo lo que se piensa en la última década del siglo XVIII en Alemania está marcado por el *Καϊρός* de la Revolución Francesa; y ya mencionamos que no solamente para Hegel y Hölderlin (quienes en este año pasan sus exámenes finales en Tubinga para 'salir a la vida'), pues el año 1793 es declarado el año Uno de la nueva era. Los jóvenes alemanes interpretaban el triunfo de la Revolución como una victoria de la filosofía —de ahí el culto a Rousseau— y tomaron retroactivamente la llamada 'revolución' kantiana de la filosofía por una mera preparación para una revolución ulterior (en Alemania naturalmente, cuyo *καϊρός*, según Fichte y Novalis, se estaba acercando, haciendo del presente alemán una mera *Unzeit*); de manera que la revolución de la filosofía iba a llevar a una filosofía de la revolución³⁵ que, a su vez, iba a preparar el campo para una 'verdadera' revolución futura que, después de los abusos y fracasos de la francesa, establecería, según la consigna de Hegel y Schelling al despedirse en 1793, *das Reich Gottes*, el reino de Dios (pero de un Dios hecho hombre, el reino que habita en nosotros). Esta esperanza forma el trasfondo que hay que tener presente para poder comprender adecuadamente el fervor que caracteriza los proyectos filosófico-poéticos de estos años (y respecto de lo poético hay que incluir a Hegel, quien en 1793 trabajaba en una traducción métrica de la *Antígona* y quien pronto le mandará a Hölderlin su poema dionisiaco *Eleusis*; pues lo que más unía a estos dos en Tubinga era el entusiasmo por Sófocles y Rousseau).³⁶

Veamos brevemente cuál constelación filosófica se había formado para ellos entre 1790 (año en el cual Hölderlin escribió sus tesis sobre la literatura sapiencial de Hesíodo y Salomón, y la historia de las bellas artes en Grecia) y 1793. Toda su atención fue atraída por el triángulo Kant-Platón-Spinoza (mediado por Jacobi y Herder), y en el caso de Hölderlin, sus himnos reflejan el culto a las ideas (en doble sentido, o con minúscula y mayúscula) 'liberadas' por el Kant de la *Crítica de la Razón Práctica*, un Kant leído por Hölderlin con ojos platónicos (el concepto unido de *Idea* en el *Moisés de la nación* y en *El divino Platón*).

35 Véase KURZ, G. *Op. cit.*, p. 2-15.

36 Véase JAMME, Chr. *Ein ungelehrtes Buch. Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797-1800*. Bonn, 1983, pp. 27-70.

La 'idea' que más 'prendió' en ellos era, dado el primado de la Razón Práctica, la concepción de la libertad como fundamento de las Ideas de la Razón Pura, como el ideal de la autodeterminación libre, tomada también como base de la "religión de la razón" (*Vernunftreligion*). Este impulso platonizante, nutrido de la lectura asidua de *Fedro*, *Banquete* y *Timeo*, encuentra una reconfirmación inesperada cuando sale la *Crítica del Juicio* que permite enlazar la eticidad con el gusto por lo bello (especialmente la belleza natural) y propone, con la noción del *juego libre* de las facultades del conocimiento *qua* fundamento de la experiencia de lo bello, una categoría de gran futuro, primero en la estética de Schiller. El estudio serio de este libro-clave ocupará a Hölderlin durante 1794 en Waltershausen y Jena, pero ya en Tübinga le antepone en enero de 1792 al *Himno a la Belleza* un lema tomado del párrafo 42 de la *Crítica del Juicio*, según el cual el sentimiento moral es llamado a descifrar la escritura figurada de la naturaleza,³⁷ como si la belleza fuera la libertad en la región de la apariencia (lo que Schiller de hecho afirma en sus *Cartas a Calias*). A partir del *Fedro*, Hölderlin entiende la belleza natural como una "hija" de la belleza originaria que anhelamos con ese Ἔπος que la Diotima del *Banquete* caracterizaba, no solamente como el instaurador de la amistad entre unos hombres libres, sino también como el "hijo" de la pobreza (Πενία) y del recurso abundante (Πόρος) —los dos "instintos" cuyo conflicto y (eventual) reconciliación forman el trasfondo del *Hiperión*—.

La consigna kantiana que encabeza el *Himno a la Belleza* fue en realidad sacada (por Hölderlin) de Jacobi; a saber, de una correspondencia fingida en la cual un tal Allwill citaba —en la carta XVI— pasajes del *Fedro* para cimentar la veneración panteísta de la naturaleza que es típica para el tipo de 'filosofía de la vida' defendida por Allwill; pero más que este escrito habían sido las *Cartas a Moses Mendelssohn sobre la doctrina de Spinoza* de Jacobi (publicadas una primera vez en 1785) cuya lectura había motivado a Hölderlin a comunicarle a Hegel, ya a comienzos de 1791, otra consigna, a la larga mucho más impactante, la del Ἐν καὶ Πᾶν ("Uno y Todo") que Jacobi atribuía a Lessing quien junto a Herder (y Goethe) era un defensor del panteísmo de Spinoza.³⁸ Hölderlin comentó estas *Cartas* en unas páginas de 1791 que en principio ya anticipaban la posición que alcanzaría luego en *Juicio y Ser* (a saber, que el pensar no es el fundamento de la sustancia absoluta, sino que, al revés, ésta —identificada con el Ἐν καὶ Πᾶν o *En sof*— es la "fuente" de aquel³⁹). Otro indicio del espinozismo de Hölderlin —confesado por él en una carta a su madre, a pesar de que ese panteísmo conllevaba entonces la sospecha de ser un ateísmo— es el lema espinozista del muy leído *Ardinghello* de Heinse (a quien se dedicará luego el himno tardío *Pan y Vino*), antepuesto a su *Himno a la Diosa de la Armonía* que celebra la *All-Einheit* (atribuida a

37 KSA, vol. I, p. 157.

38 Véase WEGENAST, M. *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des Hyperion*. Tübingen, 1990, pp. 7-54.

39 KSA, vol. IV, pp. 216-219 (*Ensayos*, pp. 15-18).

Jenófanés) en el sentido de que, si bien todo es originalmente uno, hay que llegar primero a serlo todo, y esto en forma conflictiva, para poder luego volver a ser uno.⁴⁰ Este es el 'programa' que anima el *Hiperión* (empezado ya en el verano de 1792 en Tubinga), pero anuncia también las futuras reflexiones sobre cómo lo Eterno pudo hacerse Tiempo y cómo en el tiempo —en un momento infinito— puede darse lo Eterno (el Uno-Todo). Es muy indicativo que el mencionado himno se desarrolla ya según un ritmo (de revelación) que ostenta una estructura hebdomádica (influencia de la teosofía cabalística de Oetinger;⁴¹ pero también eco, quizás, de la 'santificación' pitagórico-hipocrática de la Septimidad cuyo exponente es *καρρός*). El lema del Έν καὶ Πᾶν tiene, además de su inspiración para la autoformación (*Bildung*) del individuo (modelo: Hiperión), su connotación sociopolítica, en la medida que la futura comunidad de los libres, basada en una auténtica religión ('popular') de la belleza, es el suelo en el que, no teórica sino prácticamente, se realizará este 'reino' del amor que no implica ya ninguna forma de dominio; se anuncia la "filosofía de la unificación", pero no se sabe aún si Hölderlin, respecto del acceso a lo absoluto, se inclinará hacia la certeza del sentimiento (fe) proclamada por Jacobi (contra la —supuesta— demostración racional atribuida a Spinoza, y seguida por Schelling en su "construcción" de lo absoluto), o hacia la famosa "intuición intelectual", término también heredado de Jacobi (y recogido en 1795 por Schelling), pero básicamente derivado de la *scientia intuitiva* o *amor dei intellectualis* de Spinoza.

Sobre el trasfondo de este espinozismo 'purificado' (es decir: interpretado según las premisas de la filosofía trascendental) se destacan los proyectos estéticos que Hölderlin le anuncia a un amigo en 1794:⁴² él quiere escribir —en forma de un comentario al *Fedro* platónico— un ensayo sobre "las ideas estéticas" donde espera lograr un análisis de lo bello y de lo sublime que avanza sobre Kant y Schiller (probablemente en la medida en que deriva la experiencia estética del amor encendido por el recuerdo de lo bello en sí); este plan atrevido se confirmará un año más tarde en el proyecto de 'superar' a Schiller en unas *Nuevas Cartas sobre la educación estética del hombre* que piensa publicar en una revista editada por su amigo Niethammer (*Philosophisches Journal*). El amor y la belleza deben lograr la unificación de los instintos opuestos de la entrega al infinito (fuga del mundo) y de la auto-afirmación finita; de manera que el reino de lo estético pueda servir de paradigma para todo tipo de reconciliación práctico-política (pedagógica), y la poesía debe asumir el papel de la anticipación de una sociedad libre del futuro. De ahí el tono patético de estos himnos de Tubinga, dirigidos a la amistad, al amor, a la libertad; hasta la muerte es saludada —lo hemos oído del epitafio de Hölderlin— como la "tormenta" que hace estrellarse la "pared de la cárcel" de la individualidad: la inmortalidad es visualizada como colectiva, no como

40 KSA, vol. I, p. 132 (la diosa en cuestión es llamada "Urania").

41 Véase GAIER, U. *Der gesetzliche Kalkül. Hölderlins Dichtungslehre*. Tübingen, 1962, pp. 16-30 y 323-355.

42 Carta No.88. KSA, vol. VI, pp. 147-150. Véase GB, pp. 167-170.

personal (*Sentimus nos aeternos esse*, había escrito Spinoza, y el alma alada de Hölderlin vuela al 'lugar supracelste' —el "último de los soles"— para seguir luchando allá por la visión de lo bello en sí).

Hölderlin estudiará en Waltershausen asiduamente las obras estéticas de Schiller, antes de trasladarse a Jena donde se establecerá un contacto personal con el famoso poeta-filósofo. Pero "el alma de Jena" es Fichte cuyos cursos Hölderlin sigue durante un semestre de gran efervescencia intelectual; como le comunica a principios de 1795 a su amigo Hegel (quien está en Berna/Suiza),⁴³ el encuentro con la *Doctrina de la ciencia*, con la concepción fichteana del Yo absoluto, le reconfirma aún más su adhesión a Spinoza: por más que le entusiasme el fervor revolucionario de Fichte y la intención de fundar toda la filosofía sobre el principio de la libertad, no puede aceptar la identificación del "Uno y Todo" con un Yo trascendental (por más absoluto que éste sea), pues lo absoluto no debe depender, como el Yo, de un objeto (el No-yo; el mundo), pero un Yo absoluto sin objeto, sin conciencia, "no es nada". Y como ésta será precisamente la posición de su amigo Schelling —el 'Yo absoluto' idéntico a la 'sustancia' de Spinoza—, la crítica hölderliniana de Fichte caerá igualmente sobre el autor de *Del Yo como principio de la filosofía* (de 1795).⁴⁴

Esta es la situación —sin duda la hemos simplificado mucho— que provoca la reacción espinozista de Hölderlin en el esbozo programático de *Juicio y Ser*; ella enmarcará también el *Hiperión* dentro de la dialéctica del Έν καὶ Πᾶν.

**

El breve texto titulado (por Beissner, 1961) *Juicio y Ser*⁴⁵ consiste de tres párrafos que tratan (a) del "juicio" entendido etimológicamente como "partición originaria" (*Urteil* = *Ur-Teilung*), (b) de las categorías modales de realidad, posibilidad, y necesidad, y (c) del ser; según Henrich hay que leerlo en el orden c-a-b. El lenguaje se parece terminológicamente tanto a Fichte como a Schelling, y contra los dos se dirige la crítica, explícita e implícita, de Hölderlin. Las ideas expresadas en *Juicio y Ser* encuentran una triple reconfirmación en dos cartas de Hölderlin (a Schiller en septiembre de 1795, y a Niethammer en enero de 1796) y en el prólogo de la penúltima versión del *Hiperión* (escrito en mayo de 1795). Adicionalmente, un texto escrito en abril de 1796 por el amigo Isaac von Sinclair —Hölderlin y él ocupaban

43 Carta No. 94. *Ibidem*, pp. 167-170.

44 Véase WEGENAST, M. *Op.cit.*, pp. 55-77.

45 KSA, vol. IV. *Op. cit.*, pp. 226s (*Ensayos*, pp. 25s). Véase GB, *passim*, y WEGENAST, M. *Op.cit.*, pp. 78-87.

en Jena el mismo apartamento— se toma hoy por una copia de pensamientos de Hölderlin; afortunadamente contiene un complejo de ideas que faltan en *Juicio y Ser* (pero se mencionan en las cartas indicadas), ideas que permiten la transición de la ontología a la estética. Todos los textos mencionados convienen en la misma idea básica, a saber, que la superación de las oposiciones o separaciones no se logrará sino por un acto estético (en sentido literal de *aisthesis* = intuición/*An-schauung*, pero en el nivel intelectual) que reunirá los polos separados (de sujeto y objeto, por ejemplo), reconstituyendo así —en la idea de la belleza— el ser absoluto que la reflexión había ‘partido’; en otras palabras, únicamente la poesía resolverá los problemas cuya solución la filosofía no logra sino en aproximación infinita.⁴⁶

El juicio, origen de la separación entre sujeto y objeto (yo y no-yo), presupone, como condición de la posibilidad del separar, una unidad previa que no es racionalmente accesible; captable únicamente en una intuición intelectual, esa unidad es de hecho esta intuición (el *Ur-Augen-Blick*, si se quiere), o en otras palabras: la “intuición intelectual” es el aspecto dinámico de lo que más estáticamente hablando se llama “ser” (sin que aquella pueda llamarse un Yo). Visto desde el lado del ser absoluto, éste debe, para llegar a conocerse, salir de su paz y unidad originarias y entrar en la dimensión de las escisiones para ‘luego’ poder captarse, en sus partes escindidas, como el todo que ya era (‘sin saberlo’; lo puro no se conoce sino por la experiencia dolorosa de la impureza; sólo ‘después’ la *pureza* ‘sabrá’ qué significa ‘pureza’). En esta forma, la oposición armoniosa implicada en la unidad originaria —como potencial a actualizarse, pues dicha unidad no es una total identidad donde toda posibilidad de diferenciación esté borrada— se convierte en la separación no-armoniosa (partición en partes que participan orgánicamente del todo), y así se crea la diferenciación esencial entre la unidad (de sujeto y objeto) y la diferencia (de sujeto y objeto). El llamado juicio es entonces necesario para que haya conocimiento y conciencia, y a la inversa, el juicio necesita del ser unitario, ya que sin él no tendría nada que ‘partir’; además de necesitarse, juicio y ser se niegan mutuamente, y es para lograr una reconciliación a partir de esa negación mutua que se recurrirá al arte que re-presentará (re-producirá) la unidad perdida (re-deseada como presente por ausencia).

La realidad creada por el juicio separador (la oposición de yo-mundo) es, frente al ser absoluto, un “mero ser”, el ser relativo de la totalidad (latente) dentro de la cual se dan las oposiciones; esta realidad es captada por la intuición sensible, mientras que el concepto capta dicha realidad percibida en su posibilidad; pero dicho concepto es una eventualidad, no una necesidad; la necesidad le corresponde únicamente al ser absoluto y a su negación necesaria, el juicio. A estas tres categorías modales corresponden las facultades de sensación, entendimiento y razón (*Vernunft*) y, en términos de géneros poéticos —como se verá luego— lo lírico, lo épico y lo trágico.

46 Cfr. el fragmento *Hermócrates a Céfalo*. *KSA*, vol. IV, p. 222 (*Ensayos*, p. 21).

Prolongando un poco las ideas hasta aquí delineadas hacia la poetología que Hölderlin está por desarrollar, vemos que la producción artística se hace necesaria desde el momento en el que la mera intuición intelectual (de la unidad del ser y de su división) no basta ya; ese “sentimiento total” simultáneo deberá re-presentarse sucesivamente, es decir, evolucionarse en una alternancia armoniosa del predominio respectivo de las partes y contrapartes del todo: el “fondo” (*Grund*; también *Wesen* o *Bedeutung*) debe aparecer (entrar en la apariencia que es también aparición/ficción; *Er-scheinung* = *Schein*), hacerse signo (*Zeichen*), desarrollar su “carácter artístico”. En otras palabras, los momentos de separación y re-unión predominan, alternándose, el uno sobre el otro —como el Amor y el Odio en la cosmología de Empédocles—, y así se da, o lo uno en sí diferenciado (ἔν̄ διαφέρων ἑαυτῷ; predominio del odio), o la contraposición armoniosa (predominio del amor). Aparte de estas dos constelaciones, tenemos el Uno que es Todo, el dominio de la unitariedad de separación y reunión, lo divino (y estas tres relaciones se reflejarán en los tres tipos de “mito”: el lírico, el épico y el trágico). Lo absoluto, en una palabra, se representará en su autonegación, entrando en escena (auto-representándose), no como la potencia máxima que es, sino como la impotencia, como lo infinito hecho finito; y ésta será su forma propia (justa) de ser sí mismo: siendo lo otro de sí mismo, justificando la apariencia. Esta negación de sí mismo de lo absoluto se hace “trágica” cuando, en la muerte del héroe (su ‘signo’), queda ella misma negada, y lo absoluto puede ser lo que es porque el autosacrificio del individuo trágico (el ‘hacerse cero’ del signo) supera la ‘partición’ de la unidad originaria. La tragedia tratará entonces, aunque precisamente no en forma directa, de ninguna otra cosa que de lo absoluto mismo; en su apariencia ‘heroica’ trasluce su verdadero significado ‘idealizante’.

Aquí sea quizás pertinente tomar en cuenta el famoso texto fragmentario llamado *El más antiguo programa de sistema del Idealismo Alemán*, texto cuya parte conservada empieza con la consigna espinoziana de (...) *Una Ética*, data de 1796 aunque las ideas que expresa deben haberse discutido antes. Respecto de la autoría, siguen las polémicas, pero nadie pone en duda que Hölderlin tiene algo que ver con este texto; más específicamente se le atribuye la autoría espiritual del siguiente párrafo que constituye la parte central del ‘Programa’ y empieza así:

Finalmente la idea que lo une todo, la idea de la belleza, tomada la palabra en el sentido más alto, platónico. Estoy convencido de que el más alto acto de la Razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la verdad y el bien sólo en la belleza están hermanados. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos de la letra. La filosofía del espíritu es una filosofía estética (...)⁴⁷

Con la subsiguiente exaltación de la poesía como la (antigua y nueva) **maestra de la**

47 *Ibidem*, pp. 309-311 (27-29).

humanidad se hace la transición a la última parte del *Programa* que anuncia una nueva mitología y una nueva religión.

Se ha intentado reclamar a Hölderlin como autor de **todo** ese proyecto de sistema — en este caso el *Programa* sería la base de las planeadas *Nuevas Cartas* (...) del poeta (y de hecho, la edición de Frankfurt considera los ensayos poetológicos como trozos previstos para dicha publicación, a saber como *Fragmentos de Cartas Filosóficas*)— y una buena estrategia para esta adscripción sería leer este texto con los ojos del autor de otro texto contemporáneo, a saber el de *La ley de la libertad*. El tema de este fragmento⁴⁸ es la organización moral (no: racional) de la imaginación, facultad que según Schiller, debe convertirse en principio de la poesía. Esta idea implicaría unas transformaciones de la moral kantiana que corresponden a los postulados del *Programa de Sistema* y le darían una unidad consistente (que literalmente no tiene), ya que al introducir en él la terminología de *La ley de la libertad*, desaparece la tensión entre ética y estética que una primera lectura del *Programa* provoca: la forma organizadora de la voluntad moral debe valer también para la fantasía creadora, la estética se visualizaría en un horizonte ético, y la ética kantiana quedaría transformada. Si la ley moral no es sino una función unificadora de la Razón bajo el principio de la espontaneidad (libertad), entonces se seguiría que esta ética no puede ser otra cosa que el sistema total de las ideas (postulados prácticos). Todo lo que debe pensarse bajo esta ley —la ‘física’, la historia, la belleza— pertenecería a tal ética, y lo que distinguiría la idea de la belleza sería solamente que en ella todas las otras ideas se unen; claro está que esto presupone que a los postulados prácticos de Kant se le quite su carácter riguroso (‘categórico’) y que las ‘ideas’ se entiendan en sentido platónico como modelos positivos, no como límites restrictivos. También es lógico que la primera ‘idea’ deba ser la de “mí mismo como un ser absolutamente libre”, entendida la libertad como autonomía y autoactividad (*Selbstständigkeit = Selbst-tätigkeit*); al final, esta idea se convertiría en la idea de la perfección y belleza. Sabemos cuánto en los himnos de Tubinga y en el *Hiperión* se elogia esa libertad; de hecho, en la última carta del primer libro de *Hiperión* aparece la temática del *Programa* proyectado sobre Grecia. Es hora entonces de tomar en consideración esta novela, ya que también la perspectiva abierta por *Juicio* y *Ser* reaparece en ella.

El prólogo del llamado *Fragmento de Hiperión*⁴⁹ (publicado en 1794, antes del

48 *Ibidem*, pp. 220s. (19s.)

49 *KSA*, vol. III, p. 169. Análisis en RYAN, L. *Hölderlins 'Hyperion'. Exzentrische Bahn und Dichterberuf*. Stuttgart, 1965, pp. 8-32; y GAIER, U. *Hölderlins 'Hyperion': Compendium, Roman, Rede*. HJ 21, 1978/79, pp. 88-143.

encuentro con Fichte) habla de una “organización que somos capaces de dar a nosotros mismos”, es decir, de la libertad, como de uno de los dos ideales de nuestra existencia, el “estado de máxima formación” —al lado de la “simplicidad máxima” debida a la naturaleza, como el otro— y evoca luego, como imagen de la relación entre las variantes relativas —pero realmente vividas— de estos dos estados máximos, la metáfora del famoso “curso excéntrico” que todos recorremos. Dicha excentricidad mienta primero el desviarse de una norma (la línea central), es decir, el tender hacia extremos, el moverse confusamente en disonancias, el caer en un desequilibrio, producido por la discrepancia entre “necesidades” y “facultades”. De otro lado, no es imposible que el término tenga una connotación astronómica —sobre todo si el nombre de “Hiperión” es ligado al curso del sol, lo que convertiría la novela en un mito solar— y entonces los movimientos en cuestión serían un ir y venir en direcciones opuestas; el prólogo habla, de hecho, de estas direcciones, en una referencia a la inscripción en la tumba de Loyola (*non coerceri maximo, contineri tamen minimo*), a saber las de querer estar, o por encima de todo (subyugándolo todo), o dentro de todo (en equilibrio con todo). De todos modos, el prólogo caracteriza el curso excéntrico como uno “siempre igual, respecto de sus direcciones esenciales”, direcciones que, además, declara como corregibles. En dicho curso (del tiempo de vida) uno se dirige entonces lejos del centro natural (la ‘intimidad’ con lo universal, la naturaleza) para lograr la autonomía o auto-organización individual llamada ‘cultura’ (*Bildung*), y sin decirlo explícitamente, Hölderlin sugiere así que una conducta endocéntrica no se logra sino en momentos excepcionales que nos reconectan con el centro y renuevan el tiempo desde el origen perdido. Pero tales momentos de una momentánea reconciliación de las disonancias desequilibrantes son fugaces, disolviéndose rápidamente ya en el primer arranque de una reflexión (sobre ellos); más maduro es sentir la paz, recordándola, en la misma excentricidad de la experiencia disonante que es nuestro destino.

Esta primera visión del curso excéntrico humano se modifica en la penúltima (cuarta) versión del *Hiperión*⁵⁰ (no publicada; escrita después de *Juicio y Ser*, a pesar de que la tercera —*La juventud de Hiperión*— había sido aceptada para la publicación) donde la naturaleza (nuestro estado natural, la niñez) se ve más positivamente, no como lo que hay que dejar atrás para madurar, sino como el “*Ἐν καὶ Πᾶν* del mundo”, “el ser en el único sentido de la palabra”, “la armonía bienaventurada”. Ese estado ideal hay que recuperarlo, después del ‘pecado’ de haberse separado de él (por la adquisición de la conciencia, la separación de sujeto y objeto); pero lo intencional de esa recuperación la hace improbable. Lo que nos caracteriza entonces es la ambivalencia para relacionarnos con el ‘paraíso perdido’: o en forma inmediata (ingenua, la intimidad como hecho casi inconsciente), o en la manera mediada por la reflexión en la que avistamos lo deseado desde perspectivas cada vez más extremas (objetivistas o subjetivistas); pero tenemos la belleza (el sentido estético) como estrella que nos guía, reflejo del ser absoluto y de su paz: su “reino” nos espera aún (y a

50 KSA, vol. III, pp 248-250. Análisis en WEGENAST, M. *Op. cit.*, pp. 88-105.

“Santo Platón”, su ‘profeta’, hay que pedirle perdón por haberla olvidado tanto tiempo).

Pero la belleza no se revela sino como lo amado, y de ahí la trascendencia de un solo momento de amor, “lo más divinamente bello en la naturaleza” (como alega un pasaje del ‘prediseño de la versión final’).⁵¹ Su personificación casi angélica será Diotima (antes: Melite), “la griega” de todos modos, ya que según el Hiperión del prólogo de la penúltima versión, “Grecia era mi primer amor, y no sé si debo decir que será mi último”. (“La Griega” llamó Hölderlin a Susette Gontard quien antes de conocerlo había leído el *Fragmento de Hiperión* en la *Nueva Thalia* sin sospechar que ella iba a ser la pre-poetizada ‘sacerdotisa’ de un *Épos* mortífero). Podemos imaginarnos entonces qué debería significar la muerte de Susette-Diotima (también anticipada en la novela) para Hölderlin: con ella se derrumba toda una religión (de la belleza) y todo un proyecto de vida cae en “la esfera excéntrica de los muertos”. Y no obstante, ella murió en el momento justo (...)

En fin, por algo era que el narrador grecomaniaco del prólogo de la penúltima versión preveía también que el amor de “este Hiperión” iba a enojar a sus lectores, produciéndoles un terrible escándalo. Pero como narrador distanciado de ese amor ya pasado, Hiperión encontraría quizás, en el recuerdo, la tranquilidad que antes, durante su curso excéntrico, en vano había buscado (salvo por aquellos momentos, *die göttlichschönsten Augenblicke*; a menos que dichos momentos en el recuerdo, en cuanto recordados, se elevaran a una potencia aún mayor). El hecho es que el narrador no se encuentra fuera de la narración de los momentos extáticos de antes; el recuerdo los visualiza en forma más sobria, pero aún así su recuerdo afecta la vivencia de los sucesos que le esperan aún al narrador cuando empieza a narrar: al recorrer de nuevo un curso excéntrico que aún no ha terminado, el narrador no solamente ‘repite’ este o aquel “momento infinito”; sino que es capaz de crear entre ellos una continuidad que le dará a su ‘tragedia’ pasada un aspecto más reconciliador proveniente de la creciente adivinación de la “ley”, la cual dominaba el curso entero (y su repetición en el recuerdo); y en el nivel del narrar, el tiempo del vivir no se presenta ya como un obstáculo, sino como la dimensión del madurar de manera que lo antes disparatado aparece ahora como en “su” lugar, en su momento necesario (y esto vale sobre todo para la muerte de Diotima; y para la de Susette en la ‘novela’ de la vida de Hölderlin quien ‘lamenta’ esa muerte en el doble sentido de sentirse en parte culpable de ella y de ‘celebrarla’ en la elegía *Lamentos de Menón sobre Diotima*). La pregunta es si esta impresión del narrador elegíaco —la impresión de que todo ocurrió cuando debió ocurrir— no es más que eso: una impresión precisamente, efecto de la narración reconciliadora, o si existe algún ‘plan’ divino, algún “Destino” que objetivamente ‘ocasiona’ este ‘caer justo’ (*tomber juste*) de las ocasiones de elevación y caída.

51 *Ibidem*, p. 272.

Estas especulaciones sobre la kairología de lo narrado y de la narración están motivadas por las interpretaciones que L. Ryan ha presentado, hace tiempo ya,⁵² acerca del sentido temporal del 'curso excéntrico' en el *Hiperión*; en ellas figuran prominentemente el "instante infinito" de la experiencia extratemporal del Ἐν καὶ πᾶσι en la naturaleza y en el amor, y el "instante divino" en el cual el espíritu poético capta y formula, a su vez, ese detenerse del tiempo 'durante' el cual lo eterno irrumpe en el destino. Lo característico de estos dos tipos de instante es que no se conciben, a pesar de su absoluta momentaneidad y discontinuidad ec-státicas, como una especie de *unio mystica*, sino que la unidad (o reunión) experimentada es "hiperbólica", es decir, aproximativa, marcada por la conciencia del elemento de antagonismo latente en dicha intimidad; además, la diferencia entre la infinidad vivida ("superior") y la infinitud "determinada" de la conciencia poética queda claramente establecida a medida que la segunda se delimita frente a la primera mediante una traslación rítmica (*shifting*) —Derrida diría: una *differance*, un diferir diferido— que separa la "cesura" central o "vuelta" (*Umkehr*) del acontecer divino-humano, del momento "divino" (retrasado) de la representación poetizante.

También debe llamar la atención que en una investigación reciente sobre la estructura 'espinozista' del *Hiperión*, la autora en cuestión⁵³ haya recurrido, para captar toda la complejidad de dicha estructura 'holista', precisamente a aquella *Reflexión* de Hölderlin que hemos presentado antes como una especie de 'prueba' de su sensibilidad kairomórfica; siendo el problema fundamental de la novela la eventual compatibilidad de la totalidad absoluta con la individualidad empírica, la "poesía más alta" debe explicarse necesariamente en analogía con el concepto de la verdad 'ópticamente' ilustrado en la *Ética* de Spinoza y citado (traducido) por Hölderlin en su *Reflexión* (...) "*sicut lux seipsam, et tenebras manifestat, sic veritas norma sui et falsi est*"; la contradicción inherente a la verdad, como lo no-poético inherente a la poesía, no se reconcilia sino por el *timing* adecuado en la 'distribución' de los elementos opuestos; y este es precisamente el dilema del procedimiento poético en el *Hiperión*.

La co-originalidad de identidad y diferencia que es tan típica para la concepción hölderliniana del *Seyn* o Ἐν καὶ πᾶσι ha sido enfatizada recientemente, en términos de sus implicaciones temporales, por Manfred Frank⁵⁴ en un ensayo sobre *Hölderlin y el mito*. Refiriéndose a la llamada "versión métrica" del *Hiperión*, sostiene el autor que la manera como el portavoz del 'narrador omnisciente', el "sabio" de este fragmento, describe los instintos antagonísticos internos de la "divinidad en nosotros", implica un continuo "tender" (*Streben*) y "detener" (*Hemmen*) que hace que el impulso (hacia lo infinito) transitoriamente o *temporeramente* se delimite y, a la vez, siempre franquee de nuevo el límite auto-impuesto.

52 RYAN, L. *Hölderlins Dichtungsbegriff*. HJ 12, 1961/62, pp. 29-41.

53 WEGENAST, M. *Op.cit.*, pp. 125-131.

54 FRANK, M. *Hölderlin über den Mythos*. HJ 27, 1990/91, pp. 1-31.

La rara temporalidad que resulta de ese movimiento excéntrico o ec-stático es siempre visto bajo la perspectiva del 'salto cualitativo' que hace que una extensión o duración se trastrueque en intensidad explosiva.

Como lo sugiere el nombre del protagonista, *Hiperión* es un mito ("trágico-épico" en la terminología de Hölderlin mismo⁵⁵) del dios solar; Diotima aludirá a ello, al comparar a Hiperión con "el Hiperión del cielo"; y antes ya, su maestro Adamas lo ha incitado a "ser como él" (el sol), y su amigo Alabanda los ha llamado a ellos dos unos "hijos del sol". Finalmente, el ser que ama es caracterizado como un "sol que transfigura", y lo infinito, el Ἔν καὶ Πᾶν, es celebrado como "el sol de la belleza". Sobre todo, empero, la insinuación del nombre de Hiperión lo constituye como un ser en "curso", en transición ("Hiperión", "el que transita encima"); su temporalidad existencial está asociada con el curso anual del sol, con las 'estaciones' de la vida, y su forma hiperbólica de ser lo impulsa a la autosuperación, un pre-ejemplo del "superhombre" de Nietzsche-Zaratustra quien, él también, es un *Übergang* en tanto que *Unter-gang*. Cuando empieza la novela, Hiperión ya ha pasado por su ocaso (como 'caso' narrado) y se prepara para una aurora espiritual (como narrador).

El subtítulo lo llama un "eremita"; él vive un tiempo de aislamiento, de abstención (en términos de actividad política y convivencia existencial), pero no de retiro definitivo o resignación nihilista, sino de re-flexión (de repetición, de "recuerdo idealizante"). De nuevo reside en Grecia, después de su visita a Alemania (visita que ocurrió "porque la ocasión lo quiso así"), y esta Grecia, la del siglo XVIII, es una "patria en su ocaso" (después del fracaso de la lucha por la liberación), y lo es doblemente ya que las ruinas de la antigua Grecia ratifican aún más dicho ocaso; pero para Hiperión lo que cuenta es que éste es su "suelo natal", el país de su infancia, de aquella infancia cuyo recuento transfigurador pronto lo va a reconfortar en su depresión.

Hölderlin, sin embargo, dirige esta historia griega a sus compatriotas; en el prólogo se felicita de no haber cedido a la tentación de escoger otro territorio que el griego, "único adecuado al carácter elegíaco" de su Hiperión; interpelará a los alemanes cuyo amor acogedor desea para su libro (esta "planta" que necesita cuidado delicado) en la figura de su amigo, el "bello alemán" Belarmino a quien dirige sus cartas para rescatarlo del estado de total

55 Véase BUHR, G. *Hölderlins Mythenbegriff*. Frankfurt, 1972, pp. 108-348.

disolución en el cual, según la famosa incriminatoria del penúltimo capítulo del libro, se encuentra ese país. Por eso previene contra los dos posibles malentendidos, el intelectual y el moral, de tomar el libro por un compendio de ideas para meditar y buscarle la moraleja; el libro está centrado en “las relaciones religiosas”, Hiperión debe reconocerse como “un sacerdote de la naturaleza”, la religión en cuestión es la de un espinozismo estético, su soteriología aspirando a la (dis)olución de las disonancias del carácter elegíaco.

Esto lo señala el epígrafe del primer libro, donde aparece una ‘completación’ muy característica del lema del epitafio de Loyola que ya conocimos de las versiones previas de la novela: al “*Non coereri maximo, contineri minimo*” de antes agrega ahora “*divinum est*”; de manera que lo divino de esa “religión de la belleza” se define, precisamente, como la reconciliación o con-sonancia de los dos instintos más extremos, causantes de di-sonancia, el ἐν διαφέρειον ἕκαστό de Heráclito. El epígrafe del segundo libro es una cita de Sófocles, aquellas líneas del *Edipo en Colono* que van a figurar como la quinta-esencia (trágico-heroica) de la “sabiduría dionisiaca” del joven Nietzsche: lo mejor es no haber nacido, lo segundo, si ya se está aquí, irse lo más pronto posible; este ‘mensaje’ es el adecuado para los sucesos relatados en esta parte funesta de la novela (sobre todo las dos muertes —libres—, la de Diotima, y la de Alabanda, que Hiperión apenas sobrevive, para luego dar testimonio de ellas). Pero el tono trágico de esta especie de epitafio de Edipo está teñido, como el destino final del héroe, con una nota de serenidad: al final del *Hiperión* se habrá llegado, precisamente debido a los sufrimientos soportados, a lo que han llamado “la vuelta anti-prometéica” de Hölderlin; pues el espinozismo prometéico de un Schelling —“el Yo como principio (...)”— es el adversario filosófico aquí encarado. En el fondo, la comprensión adecuada de este segundo epígrafe debe estar presupuesta para una interpretación cabal del primero.

Y ésta es también la situación hermenéutica al comienzo de la novela:⁵⁶ ese comienzo, lleno de un deseo excéntrico de muerte, no se entiende bien sino desde el final de la novela que, con la exaltación igualmente excéntrica, allá en Alemania, de la belleza del Uno y Todo en la naturaleza, forma, con el “pronto más” relativizante de la última carta, el motivo iniciador del deseo de narrar; no podemos captar el sentido parcial de la primera escena sin presuponer ya el conocimiento del todo que queda por narrar: el final está anticipado antes de comenzarse la carrera hacia él, pero ese final sigue siendo siempre nada más que provisional, prematuro, una situación fiel al lema espinozista según el cual todo lo individual o parcial está condenado a ser un ‘eterno’ *provisorium*.

56 Véase WEGENAST, M. *Op.cit.*, pp. 132-232 (para el texto en español, véase HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Trad. J. Munárriz, Madrid 1976; en adelante, no identificamos cada cita).

Los primeros capítulos presentan a un individuo en un momento crucial de su existencia; parado en la cima del istmo de Corinto, entre dos mares, está en ese instante colocado entre dos instancias, las del pasado y del futuro, períodos críticos tanto para él como para su patria, y es aún demasiado temprano para ese futuro de narrador y demasiado tarde para seguir siendo el luchador que era. Recordando el trance de su visión alemana de la armonía cósmica, pero confrontado, en un amargo despertar solitario y en compasión elegíaca de sí mismo, con el recuerdo de los fracasos recién sufridos, busca refugio en la naturaleza patria, el fondo prehistórico de su ser; pero el intento de restaurar aquella experiencia de olvido de sí desemboca en un cavilar egocéntrico que muestra que de ninguna manera ha abandonado toda esperanza de una intervención en la historia, sólo que ahora la ubica en el sueño sobrehistórico de una vuelta, condensada “en un momento feliz”, de la edad de oro (de la antigua Grecia) cuando será de nuevo, prometéicamente, “un dios entre dioses”. Pero la realidad deprimente de su exiguo presente, frente a la idealidad de estos dos aplastantes períodos de gloria, hace sentir cuánta verdad había en lo que Diotima le había profetizado, a saber, que “no dos veces, sino setenta veces” al día es tirado del cielo a la tierra: él tiene, a la vez, todo (en su imaginación) y nada (en las manos), y su suelo patrio se le convierte en un “jardín de la muerte”, tan desgarrado está entre la alegría y el dolor, tan lleno de narcicismo que todo se le torna en imagen de sí mismo, tan deseoso de encontrar tranquilidad en la tumba. Esa excentricidad vertiginosa es la que lo hace ceder a la invitación de Belarmino a contarle un poco de esa vida que no ha buscado sino aquel *Ἐν καὶ πᾶν* al cual queda ligado aún donde lo interpreta mal (el error, recordamos, es parte de la verdad, si está en su sitio); el narrar, que primero le parece a este prófugo del destino una fuga, luego resultará ser la recuperación terapéutica de esta vista total de su destino, congruente con el Uno y Todo en el cual todo llega en ‘su’ momento. Y es que la verdad de este destino (con todos sus errores ‘oportunos’) está ahí, implícita en su continuo oscilar entre sus posturas de ser un dios o un mendigo; lo que falta es explicitarla, y esto implica —para que la oscuridad del conflicto vivido se transforme en clara conciencia— una meditación sobre el tiempo que ‘ocasionó’ dicho conflicto.

De ahí que, bien a tiempo, vuelva, ya en la cercanía de “la más sagrada de las tormentas”, en un salto desde un lado extremo de su existencia hacia el otro, hacia la niñez, hacia esta *Urzeit* sin destino, sin conflicto, sin conciencia del yo y del tiempo, hacia la existencia endocéntrica por excelencia. Pero lo que justamente reconoce, en el momento de endiosarla, es que también éste no es sino un espejismo ilusorio en el desierto de su presente como eremita; este período ‘ingenuo’ de paz había que dejarlo atrás como el dormir que propiamente era, había que despertarse de este sueño ilusorio y conquistar para sí, con conciencia y estrellando su bote contra la roca del destino, lo que antes era, quizás, un regalo divino. Así Hiperión, en el aquí y ahora de su existencia “ístmica”, re-gana, junto a la tranquilidad que proviene de su niñez recordada, el espíritu heroico necesario para enfrentarse al futuro inmensamente abierto.

Aquí entra en escena su maestro, ese “semidiós en duelo”, Adamas (un ex-artista desilusionado) quien lo coloca en su curso titánico (solar) y le enseña, tanto los misterios de la naturaleza una y toda, como los logros culturales de su patria clásica; pero sobre todo lo incita a ser “todo lo que, como el titán del Etna, sube iracundo desde nuestras profundidades”. La despedida inevitable de Adamas significa un segundo apartarse del Ἔν καὶ πᾶν, y el verdadero comienzo de su emancipación excéntrica (y por primera vez lo narrado por Hiperión) —no su estado anímico actual—, viene a ser el motivo de una reflexión crítica sobre la sabiduría del destino: ha ganado distancia frente a lo vivido. Adamas permanecerá así en el corazón de Hiperión, no como el recuerdo grato acerca de un ‘padre’ admirado, sino como el desafío para llegar a ser, en el futuro, como aquel. Así se ha dado *in nuce* en los primeros cinco capítulos —los únicos que Hölderlin ha separado mediante un guión del resto del libro— aquella constelación excéntrica que será x veces repetida en lo que sigue: ese viraje, a partir de una experiencia inconsciente de sí y atemporal, del Uno y Todo, hacia el titanismo egolátrico de quien pretende, temporalizándose conscientemente, a producirse a sí mismo con el tiempo (*Selbstzeitigung*), con la prisa prematura que es típica de tal rebeldía “tifónica” y que presagia ya un final igualmente ‘titánico’; y el narrador quien inicialmente deseaba su final, desea ahora —por segunda vez— empezar de verdad, en un “recuerdo idealizante” de su empezar impulsivo de antaño. Naturalmente en esta inversión de perspectivas, la esperanza de entonces se torna ahora en agradecimiento, pues aquel que salió a ‘la vida afuera’, antes del tiempo, con la certeza profunda de (volver a) encontrar “lo único, lo sagrado” (pero esta vez hecho tiempo, y cuando el tiempo se cumpla) es en el recuerdo, después del tiempo, ya éste que de hecho lo logró, pero ¡con qué precio!

El sexto capítulo, puente entre los cinco primeros y los cinco siguientes que llenan la primera parte del primer libro, es entonces el comienzo propiamente dicho de la ‘acción’ (el joven Hiperión deja atrás la isla de su infancia y se embarca a la gran ciudad, a la civilización de la urbe de Esmirna), el verdadero día de nacimiento de este *Selbst* que está por descubrirse a sí mismo en el espejo del otro, del amigo-hermano, el también “titán” Alabanda; el encuentro con éste su sublime igual (con el “rostro romano”) es el intento de una repetición de la experiencia endiosadora con Adamas, pero este auto-trascender mutuamente reflejado se trueca en auto-humillación cuando cada uno descubre cuánto depende del otro: una amistad en forma de señorío y servidumbre, ambos sujetándose y sujetando al otro. De manera que también aquí la separación está programada, porque Hiperión, además, no puede estar de acuerdo con las metas “jacobinas” del bando de su amigo quien desea revolucionarlo todo ahora mismo, bajo cualquier costo, antes del tiempo. El recuerdo de la necesaria separación de su amigo despierta en el narrador Hiperión la esperanza de que el espíritu no solamente pueda elevarse por encima de las mareas del corazón (cuyas olas se rompen contra el destino), sino que incluso logre curar su ‘enfermedad’.

La elevación heroica del episodio con Alabanda es, otra vez, la mejor preparación posible para lo que sigue después, la presencia “idealizante” del ideal, del Ἐν καὶ πᾶν encarnado en Diotima; pero será Alabanda, el defensor de la metafísica del “yo soy yo” (con todas sus consecuencias fatalistas y nihilistas), quien lo sacará más tarde de ese idilio apenas empezado para llevárselo a la batalla.

La segunda parte del primer libro celebra la epifanía estética misma (y hay que recordar que Hölderlin la termina antes del “momento sagrado” cuando, en Frankfurt, encuentra a Susette). Como es debido, la escena del encuentro fatal se prepara kairológicamente: tanto el narrador (H 2) como el protagonista (H 1) se trasladan, paralelamente, cada uno al lugar propicio; desde la isla de Salamina a la que se trasladó desde Corinto, Hiperión (el ex-héroe narrador) le relata a Belarmino cómo Hiperión (el héroe objeto de la narración) se trasladó a la isla de Calarea (donde vive Diotima), ambos buscando la experiencia metafísica (adivinada y recordada, respectivamente). Y ambos constatan que es el tiempo justo, a saber, un tiempo “festivo” en el cual empieza, para el enamorado futuro, “el juego con el destino”, y para el enamorado pasado, el “juego musical” (*Saitenspiel*) sobre la alegría y el dolor pasados; ambos se refieren al mismo “momento sagrado”, el momento del primer cruzarse de las miradas (*heiliger Augen-Blick*) que todo lo decide para siempre (y habría que leer las cartas de Susette, escritas en 1798/99 a Hölderlin, para ver cómo reafirman la evocación narrativa de Hiperión); Hiperión, el narrador, le asegura a Belarmino (carta 3) que todo lo posterior le ha sido soportable debido a la certeza tranquilizante de que, por lo menos, una vez “lo” tuvo; y lo tuvo palpablemente presente, en Diotima, aquel “reino de la belleza” que re-presenta aquí y ahora, individualmente, el Uno y Todo universal de todos los tiempos, la edad de oro presentificada; en este “tiempo dorado” —el instante de amor que vale más que miles de años— olvidaron el tiempo, y la tierra se les transformó en la otra mitad del sol (antes unida a él); era un momento de liberación en el cual el “espíritu desencadenado” rompió “la cárcel” (del cuerpo) y entró, no en “el país desconocido”, sino en “la sala del sol”.

Pero sucede lo de siempre: Diotima quien en vano alega no ser nada más que “una muchacha mortal” queda endiosada, enlazada al curso excéntrico de Hiperión, y tiene premoniciones de la muerte en el mismo μετακαίρως del amor; inicialmente ella logra tolerar y soportar la exaltación, pero luego es arrastrada por quien, al elevarla a rango divino, se eleva a sí mismo a dicho nivel, preparando así la “altura de la caída” trágica: resulta que el “fuego divino” que se apodera de ambos será demasiado para ella (esto es lo que también se desprenderá, dos años más tarde, de las cartas de Susette; pero lo extrañamente terrible es que Hölderlin-Hiperión anticipó esa lenta muerte —la autoextinción en el “fuego divino”— en forma poética, y Susette, en discusiones con Hölderlin, aceptó, después de una resistencia inicial, la muerte narrativamente prevista de Diotima —una muerte que seguiría hechizándola en vida—, para no hablar del efecto devastador sobre él).

Pero nos hemos adelantado; en la novela, la circunscripción muy delicada del encuentro inicial no muestra aún rasgo alguno de este tipo de 'maldición' de un ἔπος/θάνατος desencadenado; mientras la experiencia sigue siendo puramente individual, es decir, mientras no se apodera de ellos lo universal (el "énsofo inmanente" del Uno/Todo), el καιρός sagrado no es trascendido aún hacia un peligroso μετακαιρός, al contrario: es seguido por varios otros momentos excepcionales; entre ellos se destaca aquel episodio (carta 15) en el cual Diotima, al haber escuchado un esbozo visionario de la historia universal (subdividida en siete etapas) por parte de Hiperión, recoge entusiasmada la consigna de que la amistad hará renacer (séptima edad) lo que el amor produjo en un principio, y le estrecha la mano, ratificando con este gesto de amistad (un gesto 'político'), en medio de una época de caos (cuarta edad), el paso del amor personal (expresado en este momento por primera vez en forma oficial) a la comunidad futura basada en él, un momento que, debido a este 'traspaso' sublimador, recibe un significado infinito. Su eco se siente ya en los episodios siguientes cuando Diotima le profetiza a Hiperión su destino, especialmente su vocación ulterior de poeta (carta 16), y este análisis de su ser excéntrico lleva a Hiperión a experimentar, tras una noche llena de sueños, el día más espléndido de su convivencia con la bella encarnación de *Urania* y de *Lethe* (carta 17; 10), pero también la premonición de la 'muerte' de ese amor imposible (carta 18).

Pero es especialmente en el καιρός de la visita a Atenas (carta 19) donde se echan los fundamentos para una futura "teocracia de lo bello" que revela el efecto benéfico de dicho "momento dorado" de la aparición del Ἐν καὶ πᾶν en Diotima; y entonces resulta que ella no es la única "figuración" del Ἐν καὶ πᾶν; Atenas es otra, y la re-evocación de este evento produce en el narrador una conciencia casi adecuada a esta otra epifanía. Centralmente localizado al final del primer libro, ese diálogo sobre los fundamentos de la cultura por excelencia forma el contrapunto de la temprana iniciación cultural que Hiperión había recibido de Adamas; si entonces la grandeza cultural de los antiguos amenazaba con aplastar cualquier intento de μίμησις, ahora surge la posibilidad de que quizás los modernos sí puedan compararse con aquellos.

Y una vez más hay que fijarse primero en el marco **natural** de esta "gran hora" **cultural**, pues éste los predisponé favorablemente para la visita, a saber, la travesía marítima que le precede; una travesía que hará de la 'visión divina' durante la 'visita' (θεωρία era el nombre griego para ambas) un verdadero peregrinaje (*Wallfahrt*). Lo que experimentan los amantes en este viaje en términos de belleza natural (la "juventud dorada" de la naturaleza primaveral que sitúa las emociones en un armonioso equilibrio excepcional, en el "justo medio dorado" del alma), retarda, de hecho, las mencionadas premoniciones (del barco que se estrellará) y surtirá efectos aún después de comprobarse la verdad de ellas. En su discurso marítimo, inspirado ya por la visita futura de las ruinas espléndidas, Hiperión establece que

la grandeza de la antigua Atenas no se explica por razones geográfico-fisiológicas, sino ontológicamente por la perfección (belleza) in-originada (científicamente inexplicable) de este tipo de ser humano que se elevó a rango divino (armonía de lo finito e infinito, el estar ahí del ser mismo concebido, no como trascendente, sino como inmanente); este ‘milagro’ histórico sin precedentes (palpable en la poesía griega) produjo la mencionada “teocracia de la belleza” cuyas “hijas” eran el arte y la religión (en este contexto se reconfirma luego para el caso de Atenas la ley ‘heptalógica’ de la historia antes descubierta). Lo incomparable del desarrollo cultural ateniense es negativamente contrastado con culturas que como la espartana, la egipcia, y la del norte se caracterizan por una madurez intempestiva, demasiado tardía o prematura. (Ya veremos que tal inmadurez, tal desacertar del tiempo justo será la raíz de lo trágico como tal).

Atenas era, entonces, —después del descubrimiento heraclíteo del ἔν διαφέρων ἑαυτῷ— “la flor en (el momento del) florecimiento”, “el momento de la belleza” que así se dio a conocer entre los hombres como lo “infinitamente acorde”; y ese todo iba a ser de ahora en adelante divisible y recomponible en y por el espíritu. La filosofía —termina Hiperión—, nacida de la poesía e inspirada por la belleza, era la coronación de dicha cultura; y Diotima dice que nunca ha estado tan de acuerdo con Hiperión: Atenas era el momento de la belleza.

Pero, como antes, ese “era” deprime; cuando por fin llegan a ver las ruinas tan bellamente pre-interpretadas, Hiperión se conmueve ante la discrepancia entre “el bello fantasma de la antigua Atenas” y su estado actual de ruinas; y por más que Diotima le recomienda completar con su espíritu el torso que ha quedado de la bella figura de antes, Hiperión no puede tranquilizarse frente al espectáculo de tanto derroche por parte del destino; queda derrotado por “el caos sagrado de Atenas”. Y no obstante, cuando salen de la ciudad y caminan por los jardines de Angele, la melancolía cede ante la impresión que le produce la belleza de Diotima: ella sustituye lo que en el naufragio del mundo se ha perdido, ella es su “isla bienaventurada”. Pero Diotima lo regaña: “Hay un tiempo para el amor, (...) pero la vida misma nos arranca de allí”; y luego le habla de su velocidad prematura y del tiempo de madurez en su vida —concediendo que la encontró en el momento justo, sin que éste signifique el final de su carrera— y le recuerda la misión cuyo cumplimiento aún lo espera, la de hacerse “un educador de nuestro pueblo”. Hiperión acepta el reto: en un pueblo rejuvenecido, la naturaleza y el hombre se reunirán de nuevo, formando “una única divinidad omniabarcadora”, la belleza una.

De manera que si Atenas fue el καιρός de esta belleza, otro καιρός nos espera aún (sugiere al terminar, el narrador); la belleza clásica no es entonces la norma eterna, sino una

belleza marcada por la historicidad que permite y pide un re-nacimiento, pero bajo otras circunstancias y según otras normas.

Hemos llegado al punto del proyecto de tal renacimiento estético, donde, ya en el segundo libro de *Hiperión*, nacerá la nueva idea de lo trágico; estamos en el año 1797 en el que se publica por fin —después de tantas transformaciones— el primer libro de esa ‘novela’ (Susette preferirá ver en ella un “poema bello”); y el año en el cual en la casa de Susette en Frankfurt, trabajará asiduamente en el segundo (prediseñado ya hace tiempo, pero modificado en parte según los consejos de Susette); y es en esta otra mitad del texto, la funesta, donde lo peculiar de la temporalidad trágica se anunciará. No es entonces una coincidencia indiferente que en agosto de este año de 1797 Hölderlin le comunique a su hermanastro,⁵⁷ no solamente que está por terminar dicha mitad trágica de la novela elegíaca, sino también que ha empezado a trabajar en un plan detallado para una tragedia sobre la muerte de Empédocles; muerte que, de hecho, menciona ya en la parte final de la novela. Tampoco es una mera casualidad que por entonces componga la oda *Empédocles* y que en un ensayo *Sobre la religión* (así lo titulan los editores del material póstumo) se esfuerce por definir lo mítico en general, y el mito trágico en especial. Lo trágico, en otras palabras, surge en los tres géneros literarios y es, a la vez, objeto de estudio en textos teóricos —estamos cerca del centro de nuestro interés—.

57 Carta No. 142. KSA, vol. VI, pp. 265s.

III

La Tragedia Vivida, Poetizada y Reflexionada (1796-1798)

Mi vida fue silenciosa; mi muerte es locuaz.⁵⁸

Con estas palabras termina Diotima su penúltima carta a Hiperión, después de haberle 'explicado' su inexplicable deseo de morir, y antes de comunicarle su 'testamento', en ese conjunto de misivas finales que ella misma llama su "canto de cisne"; canto que fue tan estratégicamente colocado al lado del "canto del destino" de Hiperión, cantado por él después de la despedida final de Alabanda. La tragicidad de estas dos muertes, y especialmente las interpretaciones de la muerte de Diotima, serán el tema de esta sesión. Dichas interpretaciones son cada vez dobles: las de ella son previas a la muerte, una vez en forma de las cinco cartas que componen el mencionado "canto de cisne" de Diotima, otra vez en forma de las cartas que su doble en vida, Susette Gontard, escribió a Hölderlin (después de su separación forzada, y antes de su propia muerte prematura); las interpretaciones de él, a su vez, son las últimas dos cartas de Hiperión a Belarmino, y la reacción elegíaca de Hölderlin a la 'muerte' de su amor, en el poema *Lamentos de Menón por Diotima*. Al final de la sesión, el significado poético de estos dos tipos de 'mito trágico', el 'trágico-épico' y el 'trágico-lírico', será examinado en la medida en que quede fundamentado en *Sobre la Religión*, ensayo que facilitará la transición a la discusión de *La muerte de Empédocles*.

Como el primer libro de *Hiperión*, también el segundo tiene dos partes; la primera debemos prácticamente saltarla: en ella se relatan las peripecias de la lucha por la liberación de Grecia, lucha en la que participan Alabanda e Hiperión para crearle a su soñada "Santa Teocracia de la Belleza" la realidad concreta de un estado libre (*Freistaat*); en el relato están intercaladas las cartas que Hiperión le escribe a Diotima desde la tienda de campaña (con dos respuestas de ella). El desenlace trágico de esta incursión en la política es tan catastrófico para Hiperión —su propia gente participa en las masacres— que él decide pedirle a Diotima que renuncie a él, lo que le permitiría buscar "la llamada muerte" en la batalla decisiva. Ante el silencio de ella —su respuesta se retrasa— Hiperión, al finalizar la primera parte, se despide del mundo para poner en práctica lo que tantas veces había soñado y prometido hacer, morir bellamente, en un 'baño purificador' de sangre.

58 KSA. vol. III, p. 153 (*Hiperión*, p. 194). Como antes, en adelante no identificamos las páginas de cada cita. Sobre las implicaciones revolucionarias del *Hiperión*, véase KURZ. G. *Op. cit.*, pp. 156-163).

Al comienzo de la segunda parte sin embargo —el narrador anuncia a Belarmino que lo llevará hacia “la profundidad más honda de sus sufrimientos” y luego hacia “el esplendor de un día nuevo”—, encontramos a Hiperión vivo, salvado por Alabanda y recuperándose de la herida fatal en un “sueño similar a la muerte”. Apenas ahora le llega la respuesta de Diotima quien acepta, amargada pero serena, la separación que él le había pedido; ella se consuela con la idea de que Hiperión retornaría “lo más pronto posible” a “la vida sagrada, libre, y joven de la naturaleza” de la que había salido (conclusión que confirma en parte el epígrafe sofocleano del segundo libro). Pero ahora, esperando que no sea aún demasiado tarde, el reconvaleciente le propone a ella llevar una vida lejos del ruido histórico, en el seno de la naturaleza (en los Pirineos quizás, o en Suiza) —y esto después que ella ya había expresado que no deseaba tener hijos—. Alabanda, decepcionada porque su amigo piensa dejarla sola, pero en parte también dispuesta a no estorbar la feliz pareja, decide —después de todo un recorrido de su vida pasada— someterse al juicio de sus seguidores que cree haber engañado, segura de que estos partidarios de la Νέμεσις la condenarán a muerte. Ese defensor radical de la libertad absoluta (solidaria de la fe en la inmortalidad) ve en la muerte libre a tiempo (“el final noble”, porque “mi tiempo se acabó”) la coronación de sus aspiraciones, declarándose una “víctima” (*Opfer*) sacrificada al “destino”; para ella, la fidelidad al amigo y la separación de él no se excluyen, y de todos modos, ya que “la muerte es un mensajero de la vida”, ellos volverán a verse en el lugar “innombrable” (antes identificado ya por Hiperión como “el país desconocido”) porque en ellos habita un dios que dirige el destino, a saber, el espíritu inmortal. Pero Hiperión, en su tristeza, no capta ese mensaje (aún) y, cuando Alabanda se ha alejado ya para siempre, se acuerda del “canto del destino” que el ‘padre’ Adamas le había enseñado y lo recita; es una elegía en la que la caída ciega “hacia lo incierto” que caracteriza el destino de los hombres se contrasta tajantemente con la vida bienaventurada, sin destino, de la claridad eterna del espíritu. Con Alabanda sucumbe en Hiperión su propio lado ‘heroico’, como con la muerte de Diotima se sacrificará su lado ‘ingenuo’: de éstas dos muertes libres o sacrificios resucitará finalmente su lado ‘idealizante’; pues la “solaridad” de Hiperión radica en ser lo unificante —el “sentido total”— de los tres destinos unidos (representación simbólica del llamado “dios del mito”, de la trinidad sagrada de tierra, éter y sol).⁵⁹

Pero es en el “canto de cisne” de Diotima donde se demuestra el verdadero poder del espíritu sobre el destino y sobre la muerte; surge, en el mismo corazón del perecer, un nuevo devenir —el ocaso (*Untergang*, puesta del sol) se torna en (*Umkehr*) el tránsito (*Übergang*) hacia una nueva ‘salida’ (*Aufgang*)—. Ella obviamente no puede aceptar el “fantasma” del idilio de la felicidad solipsista, la fuga de la historia, que Hiperión, con demasiada ὕβρις, le ofreció; su respuesta debe ser la expresión del mismo deseo de muerte que él había reclamado para sí antes, y así su ‘canto’ rectifica el de él. Pero ella también, lo mismo que Alabanda, morirá para él, su ‘irse’ será el sacrificio que ofrece al destino de quien la había sacado de su

59 Véase BUHR, G. *Op. cit.*, pp. 293ss.

inocente naturalidad, de su vida silenciosa (su seguir viviendo obstaculizaría la misión que ella misma le había 'impuesto' en Atenas). En la muerte de Diotima se fundará, de hecho, la conciencia narrativa de Hiperión, en tanto que futuro autor del *Hiperión*, pero esta extraña auto-bio-grafía será, en cierto sentido, una auto-tanato-grafía, la grafía de un largo 'epitafio'. Así la muerte, paradigma por excelencia de la provisoriedad de todo, parará el impulso anticipatorio de la auto-superación, aquella conciencia superior de autoría que las *Notas para Antígona* llamarán la esencia de "una vida heroica de eremita", a saber: "el permanecer más firme ante el tiempo cambiante, y la conciencia más alta", el sentimiento "solar"⁶⁰ de una totalidad en la que, en un solo espíritu, se unen la alegría y el dolor.

¿En qué consiste la tragedia de Diotima? Como ella misma lo dice, consiste en una indisoluble tensión intratemporal. De un lado, "es demasiado tarde, Hiperión, demasiado tarde. Tu amada está marchita (...) un fuego interior me ha consumido lentamente, y sólo quedan de mí ligeros restos"; de otro lado, es aún demasiado temprano para la reconciliación del hombre en el mundo a la que Hiperión debe aspirar. Diotima es una víctima del tiempo, de una "disolución prematura" del problema planteado por el destino de Hiperión al cual ella quedó encadenada; y es el hecho de esta doble in-oportunidad del seguir viviendo que hace que su muerte ocurra, precisamente, en el momento justo (desde el punto de vista del espíritu que se libera); y por ello, esta muerte "necesaria" obligará a Hiperión, en una especie de prueba, a una radical confrontación con el poder del tiempo en cuanto finitud (y sin esta durísima prueba —'explicó' Hölderlin a Susette— la disposición estética de la obra habría sufrido un desperfecto).

La razón de su muerte. 'explica' Diotima —y ella misma prohíbe que se busquen (otras) razones de explicación—, no fue ni la pena por él, ni la exuberancia de un alma demasiado entusiasta; si ella deseaba "verter" su "alma rebosante como una libación en el abismo de la vida", era porque la llama de él vivía en ella, su espíritu había pasado a ella, y ella no podía ya "acomodarse al tiempo": "sólo tu destino ha convertido en muerte mi nueva vida". Y más claramente aún: "como tu propio destino te llevaba a la soledad del espíritu. (...) sólo entonces cuando me convencí por completo de que la tempestad de la lucha había abierto tu calabozo, y que mi Hiperión había levantado vuelo hacia la antigua libertad, entonces se decidió para mí lo que pronto se cumplirá". (Lo que ella aquí evoca es muy parecido a la composición del final del himno al Destino de 1793/4, y a una evocación de "los momentos de liberación que compensan siglos de lucha" que Hiperión había formulado justo antes de conocer a Diotima, "momentos en los que lo divino sale de su celda", y "en que nos parece que el espíritu libre, olvidadas las penas y la servidumbre, vuelve en triunfo a las galerías del sol").

60 KSA, vol. V, p. 292 (*Ensayos*, p. 147).

Pero luego ella le habla —y este es su 'testamento'— de su certeza de que "sólo nos separamos para estar unidos más íntimamente, más divinamente en paz con todo, con nosotros: morimos para vivir". Esta es la certeza spinoziana de la indestructibilidad de la vida cósmica, y en nombre de esta naturaleza en la que ya se ve recogida, Diotima puede afirmar: "existiré". Ella compara "la alianza que une todos los seres" con "los flojos lazos de la época" (el *Bund* eterno contra. el *Band* del tiempo, aflojado por la angustia de la muerte), y ve lo negativo de la muerte integrado en la positividad de la vida que para glorificar su majestad, lleva consigo la muerte, en "cadenas de oro". La inmortalidad en la que cree Diotima no es entonces personal, sino universal: la participación en el amor cósmico (*Amor Dei = Naturae*), en el acorde de la "alegría" universal (la *Freude* de Schiller y de Beethoven) en el cual nuestras vidas y muertes no son sino melodías particulares. Y es en este su "morir bello" que espera volver a ver la "futura belleza" de su "sacerdote de la divina naturaleza" en el que "ya germinan los días poéticos" (y de cuyos frutos bellos se goza hoy, de hecho, casi universalmente).

*

Cuando una carta del amigo Notara confirma que Diotima, tan joven, murió inexplicablemente, la reacción de Hiperión, frente a Belarmino a quien le está comunicando todo esto, es la de una absoluta tranquilidad; pero esto es ahora, después de todo un tiempo que él ha pasado ya en la narración de su destino; originalmente le había contestado a Notara que, para él, a pesar de que Diotima hubiese tenido una "hermosa muerte", todo había terminado: "todo aquello acabó", le había escrito, indicando que no había vuelta posible al pasado; y había agregado que "también lo mío se acabó". La idea del suicidio se había acercado, allá en Sicilia; esto le pareció entonces lo único adecuado porque se odiaba a sí mismo, se reprochaba la muerte de la amada. La tentación había sido la del Etna, la del destino de Empédocles: "Ayer subí al Etna", había escrito, "y allí recordé al gran siciliano que antiguamente, harto de contar las horas, emparentado con el alma del mundo, y a pesar de su temerario gusto por la vida, se arrojó a las poderosas llamas". (Creo que habría que corregir el "a pesar" de esta traducción: Empédocles, el impaciente, harto de su existir individual que es una especie de 'muerte', quiere reunirse con la naturaleza, no a pesar de su audaz afán de vida", sino debido a él, por sentirse unido con la vida universal, esa "alma del mundo"). Pero por su parte, Hiperión, había sentido en seguida que no merecía tal destino: "Hay que tener más estima de sí mismo de la que yo me tengo para volar así hacia el corazón de la naturaleza sin haber sido llamado". (Ese "sin haber sido llamado" indica sólo lo prematuro del deseo de Empédocles, no lo ilícito del deseo como tal). Y así, creyendo que no tenía derecho, debido a su sentido de culpabilidad respecto a la muerte libre de Diotima, a huir del mundo, en la forma 'heroica' de Empédocles, Hiperión, no encontrando asilo en el Sur, se embarca hacia el Noroeste, y luego, "porque la ocasión lo quiere así" (¡qué *under-*

statement!), a Alemania, “como Edipo ciego y sin patria a las puertas de Atenas donde fue recibido por el bosque sagrado y acogido por almas bellas”.

Sabemos que la acogida fue bien distinta y que Hiperión, en su penúltima carta a Belarmino, procede a formular una despiadada crítica de este pueblo “bárbaro”; no entraremos en los detalles de esta famosa arenga y sólo retendremos que ella forma la contrapartida de aquella experiencia extática, en la primavera alemana, de la armonía universal de la naturaleza que producirá en Hiperión, en “el más bello mediodía” de su vida, aquella tranquilidad que arriba citamos. En realidad, esa crítica está dictada por un amor desilusionado; todo el libro, dirigido a esta “alma bella” del alemán Belarmino, es una transición simbólica hacia Alemania, literalmente una metáfora (μετα-φορά, “traslado”) de Alemania, una Alemania que en términos de su destino histórico de 1797/8 es un desastre, una “patria en ocaso”, pero precisamente por eso también una figura de la esperanza del futuro. “Tú me conoces, Belarmino, y no lo tomarás a mal. Hablaba también en tu nombre, hablaba en nombre de cuantos están en este país y sufren como yo he sufrido”, termina esta carta. De “la más honda profundidad de mis sufrimientos”, había asegurado al comienzo de esta última parte del libro, nacería la luz de un día nuevo.

Y éste se anuncia, al final del libro, en la última carta, cuando Hiperión se entrega, “incluso de una forma excesiva”, a la naturaleza cuya belleza invencible se le revela en forma de una epifanía de Diotima; por lo menos le parece oír su voz y él le contesta con una declaración de amor a la naturaleza, con la promesa de olvidarse de los asuntos humanos. Pues “como las riñas de los amantes son las disonancias del mundo, en la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse”. El mensaje del ‘testamento’ de Diotima lo ha alcanzado por fin a él, permitiéndole hallar la deseada ecuanimidad. Esto lo confirman las palabras ceremoniales de la conclusión de ésta carta: con la expresión “Así pensé” (o “Estos fueron mis pensamientos”) queda terminado el recuerdo completo del pasado; con la otra de “Pronto más” (o “la próxima vez te hablaré más de ellos”) queda el futuro abierto, ligado con el comienzo de la novela, el retorno a (la infancia en) Grecia, como eremita y narrador. Pero aparte de esta última connotación de un curso cíclico, implicado en el sentido sublime (astronómico) del “curso excéntrico”, está claro que hay un elemento de no-terminación intencional que hace de nuestra búsqueda del ritmo temporal ideal un esfuerzo “asintótico” de aproximación infinita (así lo había constatado ya el prólogo de la penúltima versión cuando sugería que la “línea determinada” del curso excéntrico no se unía con la “línea indeterminada” del curso con-céntrico —el curso ideal en el cual místicamente “todo se hace uno”— sino en “aproximación infinita”. De otro lado, no queda duda de que este futuro abierto del *Hiperión* debe ser, en el caso de Hölderlinismo, el *alter ego* de Hiperión, la confrontación con el mundo en disolución, con el espíritu del tiempo (*Zeitgeist*) de su época, con “la patria en su ocaso”; confrontación que otra vez,

siguiendo una regla de su poética (lo más propio y actual se presenta mejor en el vestido de lo ajeno y aparentemente inactual), se dará en un vestido antiguo: *La muerte de Empédocles*. Otra vez entonces, el paisaje 'ideal' griego —el de *Magna Graecia* está incluido en este espacio sagrado evocado en una iconografía más vasta que cualquier topografía real—, el *genius loci* de ese mundo casi imaginario estará asociado a un *genius temporis* (siendo los lugares concretos, de todos modos, imágenes del tiempo) que, bajo la supervisión del dios cronomántico por excelencia (el sol "hiperión"), encarna, como el "ídolo de su época" (Empédocles, *der Abgott seiner Zeit*), aquel divino "espíritu del tiempo" que, en un momento crucial nada más, coincide con el "espíritu de la época" (*Gott der Zeit* contra *Zeitgeist*). Y otra vez, lo mismo que en *Hiperión*, presenciaremos la dialéctica de alegría y tristeza —una dialéctica kairo-crono-patológicamente sugerida por lo *elíptico* del curso excéntrico, tanto en la temporalidad individual como en la 'curvatura' de "los" tiempos seculares—, la dialéctica de mayor o menor cercanía al 'sol' de la vida universal.⁶¹

El estado "final"⁶² alcanzado por Hiperión es el de la explicitación lograda de todo lo implícito en el comienzo; individualmente se ha realizado el Ἔν καὶ πᾶν en la autorrepresentación artística del narrador totalmente en paz consigo mismo; y esta tranquilidad es la *acquiescentia mentis* de Spinoza, estado de felicidad en el cual se ha llegado al reconocimiento —en doble sentido— de la ley del todo, la εὐθυμία de los antiguos estoicos para la cual todo está en εὐκαρία. ("Todo lo que tú me mandas, oh cosmos", escribió Marco Aurelio, "me llega en el momento justo"). Se trata de una tranquilidad que no es intencionalmente asequible, pero siempre realizada ya en la certeza de la manifestación individual del Uno-Todo. De ahí que el narrador esté tan tranquilo, no a pesar de la muerte de Diotima, sino a causa de ella, pues ella le reconfirma su certeza, y la alegría que siente no es una serenidad pasiva sino esa ecuanimidad activa que quiere ser comunicada al mundo; y es la misión de cada obra de arte, según la convicción espinozista de Hölderlin, re-presentar lo absoluto en forma cada vez oportuna, cada vez en 'su' momento histórico y en 'su' lugar geográfico —y en este sentido superior, toda obra es 'ocasional'—. (Según el mismo criterio, el discurso contra los alemanes ha sido el trasfondo negativo que confirma la verdad del mensaje positivo final; lo no-bello se hace bello, oímos ya, porque está ubicado en el lugar adecuado del todo). A partir de ahora vale ya lo que el epigrama *Sófocles* dirá de lo trágico en general: "Muchos trataron en vano decir lo más alegre en forma/ alegre; aquí por fin para mí, se expresa aquí en la tristeza."⁶³

61 Véase MILES, D.H. *The past as future: Pfad und Bahn as images of temporal conflict in Hölderlin*. *German Review* 46, 1971, pp. 95-118.

62 Véase WEGENAST, M. *Op. cit.*, pp. 215 ss. (para la estructura hebdomádica del libro, véase GAIER, U. *Op. cit.*, pp. 200-218).

63 *KSA*, vol. I, p. 302.

La auto-relativización que se muestra en la actitud de Diotima ante su muerte, y más aún, la auto-subsunción de la individualidad de Hiperión en la armonía de la naturaleza al final de la llamada 'novela de formación' (*Bildungsroman*)⁶⁴ que es, (desde el juicio temprano de Dilthey) el *Hiperión*, indican que se trata aquí en realidad de un 'anti-modelo' del conocido género novelístico; pues este último presupone, además de una distancia irónica del narrador 'omnisciente' frente a su héroe en vías de formación (ironía que, precisamente, está ausente del *Hiperión* de Hölderlin), una prerrogativa tal del individuo "monádico" (frente a los 'intereses de lo universal) que sería un contrasentido hacerlo 'fracasar' ante el destino y la muerte; un elemento 'leibniziano' del ideal neo-humanístico de la *Bildung* que en el *Hiperión* spinozista se desmonta: es "excéntrica" la existencia que, en favor de su individualidad en formación, se desliga del Uno y Todo, siendo el ideal de la *Bildung* aquí la re-con-centración hacia el centro universal. Por ser entonces un anti-paradigma 'subversivo' del género, rompiendo con el afán prometeico de auto-afirmación, la 'novela' de Hölderlin apunta al ideal de una experiencia estética en la que se concretiza la certeza de la verdad, la *scientia intuitiva* de Spinoza. Dentro de esta perspectiva es falsamente 'trágica' la existencia que sobreestima el punto de vista de lo individual y, junto a éste, también el de la temporalidad sufrida que insiste, eventualmente, en una inmortalidad personal.

**

Cuando Hölderlin, a fines de 1799, pudo por fin unir en un solo volumen el primer libro del *Hiperión* con el segundo —dedicando este último a Susette Gontard (de la cual lo habían exitosamente separado) con un conciso "A quién, si no a ti"— acompañó este regalo con una carta que empieza así: "¡Aquí nuestro *Hiperión*, querida! Un poco de alegría, por lo menos, te dará este fruto de nuestros días de alma plena. Perdóname que Diotima muera; recuerdas que antaño no pudimos llegar a un acuerdo total sobre ello: creí que sería necesario, de acuerdo con la disposición entera. ¡Querida! todo lo que ahí y allá se dice de ella y de nosotros, de la vida (interna) de nuestra vida (externa), ¡tómalo como un agradecimiento que es tanto más verdadero cuanto menos hábilmente se expresa!"⁶⁵ Y en la misma carta, obviamente en respuesta a una carta anterior de Susette, Hölderlin comenta al final sobre el destino que están actualmente sufriendo: "Esta eterna lucha y contradicción en (tu) interior debe a la larga, razón tienes, matarte; y si ningún dios puede mitigarla, no me queda otra alternativa que, o me marchite a causa de ti y de mí, o que no respete nada tanto y busque un camino junto a ti que nos termine esta lucha. Hasta he pensado ya que podríamos también vivir de la denegación, como si quizás también esto nos hiciera fuertes, esto de que decididamente le digamos adiós a la esperanza."

64 Sobre esta temática, véase WEGENAST, M. *Op. cit.*, pp. 233-267.

65 Carta No. 198. *KSA*, vol. VI, p. 397.

Todo eso respecto de la tragedia vivida; en cuanto a aquel dios que quizás mitigaría las contradicciones, se trata del dios protector de su amor de quien una carta anterior —en la que Hölderlin se ve a sí mismo como “un viviente muerto”— había afirmado que “diariamente tengo que volver a llamar la divinidad desaparecida”; y el final de ésta carta termina, a su vez, constatando amargamente: “Pero una naturaleza como la tuya donde todo está unido en una alianza íntima, indestructible, viva; ésta es la perla del tiempo, y quien la haya conocido y (haya reconocido) como su felicidad propia, celestemente innata, constituye también su profunda infelicidad, éste es también eternamente feliz e infeliz”.⁶⁶ Finalmente, otra carta — y éstas son las únicas tres dirigidas a Susette que, en forma fragmentaria, se han conservado— termina, comentando, en un lenguaje despiadado consigo mismo, su fracaso de reunir en su revista planeada unas contribuciones de los “famosos del momento”: “¡Perdona, querida, este lenguaje tan directo! Se me habría hecho aún más difícil decirte a ti lo necesario si le hubiese dado una voz alta a lo que mi corazón siente respecto de ti, querida; y no me es casi posible, dado un destino como el mío, conservar el ánimo necesario sin perder por momentos los tonos tenues de la vida más íntima. Si hasta ahora (no) te he escrito, es por esa razón”.⁶⁷

Hasta aquí lo intrincado del “destino” claramente mortífero (o enloquecedor) de los amantes; curiosamente, un año antes ya, Hölderlin había compuesto la oda simbólica *Curriculo (Lebenslauf)*⁶⁸ en la que anticipaba que si bien su espíritu había apuntado a las alturas, el amor lo estaba, aunque “bellamente”, bajando, y el dolor estaba “más violentamente” inclinando el arco del curso de su vida: él estaba retornando ya de donde vino. Ya el impulso casi rectilíneo de 1793, rompiendo de antemano las paredes de tumbas futuras, se ha tornado en esta curva descendiente de un otoño prematuro en la misma primavera de la vida: “húndete, bello sol (...)”.⁶⁹

Pero volviendo al momento de la dedicatoria, nos enteramos que Hölderlin la había enfatizado en forma especial subrayándole de su mano unos dieciséis pasajes de la novela; y como última línea subrayada tenemos ésta, tomada de la última página del libro: “Tampoco nosotros, Diotima, tampoco nosotros estamos separados, y llorar por ti es no comprenderlo” (literalmente: “y las lágrimas vertidas por ti no lo comprenden”). Suficiente sobre la unión inseparable realmente vivida.

En el primer libro le escribió, además, la siguiente dedicatoria:

66 Carta No. 182. *Ibidem*, p. 362.

67 Carta No. 195. *Ibidem*, p. 393.

68 KSA, vol. I, p. 50 (y MILES, D.H, art. cit., p. 107).

69 *Ibidem*, p. 312.

La influencia de unas naturalezas nobles le es tan necesaria al artista como la luz del día a la planta; y como la luz del día vuelve a encontrarse en la planta, no como es ella misma, sino sólo en el juego multicolor y terrenal de los colores, así las naturalezas nobles vuelven a encontrarse, no a sí mismas, pero sí unos vestigios dispersos de su perfección, en las variadas figuras y juegos del artista.

Por lo anterior sobre el reflejo de la vida vivida en la obra que la re-presenta. Y sobre el libro como planta, recuérdese el aviso del prólogo: "Quien se limite a aspirar el perfume de esta flor mía no llegará a conocerla, aunque tampoco la conocerá quien la corte para aprender de ella." Y recuérdese que a Diótima no le importaba si, quizás literalmente, renaciera como planta; figuradamente lo ha hecho, después de todo se hizo (él la hizo, según la queja velada de ella) la musa de quien luego produciría esa 'planta'.

Pero, ¿qué de la vida real? ¿Acaso Susette estaba dispuesta a morir como víctima o en sacrificio (*als Opfer*) para Friedrich? ¿Es que siempre una cierta literatura no se crea sino sobre los cadáveres de mujeres jóvenes erigidas en "musas"? Verdad es que aquella era la época de las Diótimas o Sofías (en el caso más increíble aún de un tal Novalis), pero ¿acaso Susette fue nada más que la víctima de una moda 'romántica'?⁷⁰

Por suerte, se han conservado (de milagro aparecieron en los años veinte de este siglo) unas diecisiete cartas de ella, dirigidas a Hölderlin entre septiembre de 1798 y mayo de 1800 (dos años habían 'con-vivido', ella, la esposa de un banquero, madre de dos hijos, y él, el joven instructor privado), algunas de ellas nada más que unas notas medio confusas, conmovedoras en su desolada descripción de la situación deplorable donde toda la felicidad consiste en esperar otras notas sobre unos eventuales *rendez-vous* clandestinos que luego no se dan. Pero otras sí son dignas de citarse, especialmente con respecto a lo que una mujer real sentía entonces, no tanto sobre su papel de musa, sino sobre lo trágico, no en las tragedias —irónicamente, Susette esperaba ver a su Friedrich en ciertos estrenos de comedias—, sino en la vida real.

El editor actual de las cartas (A. Beck) habla sin vacilar de una 'tragedia'⁷¹ (y no en el sentido cliché de la palabra), ya que, según él, hacia el final de la correspondencia se revela una discrepancia entre, de una parte, la fe en el valor ennoblecedor del dolor (de la separación) y, de otra, la angustia creciente de que un día se desvanecerán las relaciones:

70 Véase GARCIA SANCHEZ, J. *Hölderlin*. Barcelona, 1982, pp. 89-104.

71 Remitimos ahora a la *Grosse Stuttgarter Ausgabe* (= GSA), vol. 71, pp. 104s. Las próximas siete citas de las cartas de Susette Gontard provienen de las pp. 63, 67, 68, 72, 92, 80, 104 respectivamente.

pues al lado de esa silenciosa valentía de su voluntad surge más y más la sospecha de que su vida sin él está marchitándose, y esta tensión debe, a la larga, matarla. ¿Qué otra cosa pensar de una persona que escribe que lo que la cura de sus penas es la melancolía (*Schwermut*) que “siempre llega del cielo en el momento justo”, y que, por más que ella ya sienta la muerte dentro de sí, esta melancolía “me prepara, de esta muerte, una vida nueva y bella”? Verdad es que ella invoca, al igual que Hölderlin, “el espíritu de la armonía y del amor”, la “tranquilidad de la belleza” en la naturaleza, para asegurarle que no pueden perecer, que no pueden realmente llegar a ser infelices —pues en otro caso, todo en el mundo perdería su equilibrio— y que el dolor los unirá más íntimamente. Y también cree estar segura de que, mientras él viva y la quiera, ella no empeorará; pero de otro lado, escribe, esa relación amorosa no puede subsistir por el espíritu solo, “los sentidos (no: la sensualidad) también pertenecen a ella”, y sin ellos, este amor se convertiría en un soñar que, en “este ambivalente vivir y morir”, equivale a auto-destrucción (*Träumen ist Selbstvernichtung*). “Si ha de ser que caigamos víctimas del destino (*dem Schicksal zum Opferwerden*)”, escribe, ella espera que él se suelte de ella, que ella no sea un obstáculo para su futuro; pero a veces se inclina, en contra de su naturaleza (que ama “la concatenación secreta de las cosas”), a creer en el azar, en algún momento de buena suerte inexplicable, odiando, al mismo tiempo, esa palabra de *Zufall*, porque confía más en “el genio del amor” (y “mejor ser una víctima del amor que vivir sin él”). Es altamente significativo que ella, en un momento cuando está preocupada por el futuro de “la naturaleza noble” de él (que es “el espejo de todo lo bello” que no debe romperse), le recomienda volver a leer el *Tasso* de Goethe porque ella encontró unos “rasgos inconfundibles” de él en esta obra (la obra por excelencia de la existencia poética): él debe pensar en su conservación porque, escribe ella, “Tú le debes algo al mundo, debes darle lo que a ti se te manifiesta transfigurado en una configuración (*Gestalt*) superior. Pocos son como tú”. Más y más, la desesperación de ella (de no poder verse) cede a la serenidad de quien sabe que ha vivido, una vez por lo menos, lo mejor, el amor más puro. En la última carta (conservada; pues cinco fueron destruidas por la familia del hermanastro), ella le ruega “que nos sintamos felices aún en nuestro dolor y que deseemos que (éste) permanezca mucho, mucho tiempo para nosotros porque en él nos sentimos perfectamente nobles y fortalecidos”.

Muchos se han preguntado cómo fue posible que la Diotima real, Susette Gontard, haya podido “coincidir” tanto con su imagen novelística, prediseñada como desde siempre por Hölderlin; ésta es una larga historia, y nos estamos moviendo en las esferas de las parejas “míticas” de Abelardo y Eloísa, Dante y Beatrice, Petrarca y Laura. Pero, quién sabe si la endiosada no fue también el “ángel” de la muerte cuya “sabiduría” antes conjurada ‘protegió’ a Hölderlin a tiempo con esta especie de pre-muerte que es la llamada locura (y esta vez no la “divina”) (...)

Entretanto, el “carácter elegíaco” de Hiperión sobrevive en el poema trágico-lírico de 1800 que en su primera versión se titula simplemente *Elegía*,⁷² mientras que en la versión final —que data, no por casualidad, de la época cuando (para nosotros por lo menos) cesa la correspondencia con Susette (ella morirá dos años más tarde)— ese título más bien genérico se cambia a *Lamentos de Menón por Diotima*,⁷³ donde el nombre griego de *Menón* hace referencia a alguien que espera, perdura, permanece. Este largo poema ha sido llamado la más grande elegía amorosa escrita en lengua alemana, y no podemos aquí apreciar la poeticidad de este texto; lo que debe interesarnos es la dialéctica de recuerdo y esperanza, la tensión —como en el ojo de la tormenta— entre los dos polos temporales concentrada en el lamento del presente que oscila entre estos polos. La manera como en la existencia real de los amantes el recuerdo de su pasado feliz les daba la fuerza de ‘per-durar’ en el presente y de esperar por un re-encuentro en el futuro —ese movimiento de péndulo entre las reminiscencias elegíacas y las esperanzas idílicas, entre el πάθος anamnético y el ἔθος utópico—, es lo que nos interesa destacar en este poema que marca la transición, dentro de la producción lírica de Hölderlin, hacia la visión trágica, no ya de la vida personal de este o aquel héroe, sino de culturas enteras.

Formalmente visto, el poema⁷⁴ de nueve estrofas (de seis o siete dísticos cada una, salvo la última que tiene once), oscila en su *Grundstimmung* entre los polos mencionados —amor, vida, día, luz, contra desesperación, muerte, noche, oscuridad— en tres tiempos (una tríada de estrofas para cada uno), antes de desembocar en una síntesis reconciliadora, la visión escatológica y revelación ‘apocalíptica’ de un futuro reino del espíritu cuando/donde todo lo antes separado se reunirá. El destino literalmente ‘lamentable’ —esa *Elegía* es un ὄρθηνος, inspirado quizás, especialmente en su parte final, por un ὄρθηνος órfico-pitagórico de Píndaro (cuya *Segunda Olímpica*, de igual espíritu, Hölderlin estaba traduciendo)— es este *Schicksal* desgarrado, aquí y ahora, entre las dos dimensiones o ‘potencias’ (como dirá Schelling) de su tiempo interno, y cuya certeza fundamental —“todo debe ocurrir como ocurre; todo es bueno” (*Fragmento de Hiperión*)— queda seriamente estremecida ante lo mortífero del actual dolor “sagrado”; ese dolor queda evocado en la imagen inicial del inconsolable errar sin meta de un venado herido, flechado por su “triste soñar” (lo que una carta ya citada llamaba la *Zeitnot* de alguien que es un *Lebendig Toter*).

72 KSA, vol. II, pp. 75-78.

73 *Ibidem*, pp. 79-83 (Texto castellano en (ed./trad.) TALENS, J. *Friedrich Hölderlin, Las grandes elegías*. Madrid, Ediciones Hiperión Vol. 29, 1990, pp. 48-65; seguimos, sin embargo, nuestra propia traducción).

74 Para su interpretación, véase MILES, D. Ho. Op. cit., pp. 109-112; además: VIETOR, K. *Hölderlins Liebeselegie*, en (ed.) A. KELLETAT, A. *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert*. Tübingen, 1961, pp. 161-184.

En la segunda estrofa, el “sueño triste” (*trauriger Traum*) se convierte en pesadilla: el espíritu ‘herido’ se ve enfrentado a los dioses de la muerte (*Todesgötter*) que no permiten una vuelta a la luz del día a quienes una vez se han sumergido en la noche. Pero en el mismo momento, cuando ya se resigna ante la ley implacable de este reino, el alma desamparada oye y/o profiere, en medio de su “sueño de hierro” (o “férrea somnolencia”, *eiserner Schlaf*), un sonido de esperanza, un suspiro que no se explica —porque éste no es un “tiempo festivo” (*Festzeit*)— aunque le sugiere que, a pesar de su soledad, algo “amigable”, llegado de lejos, debe estar cerca; lo extraño de esta situación le hace sonreír “bienaventuradamente” en medio del sufrimiento (esta simultaneidad de pena y alegría es ciertamente descomunal, ¿pero hay derecho a deducir de ella “los primeros síntomas de extravío de la subjetividad”?).⁷⁵

La primera tríada de estrofas culmina en una beatífica visión de la felicidad pasada; del “tiempo más claro”, iluminado por “la luz dorada del amor”, surgen imágenes de paisajes que dan testimonio de la “dicha divina” de los amantes durante unos días míticos (“de mayo”) y en unos años “astrales” que quedaban intocados por el ruido del tiempo que pasa cambiando: Diotima —sólo aquí se invoca con su nombre— aparece luminosa, como un sol nocturno, en medio de la noche de los muertos e irradia hacia el presente. En la cuarta estrofa, los amantes se presentan idílicamente como una pareja de cisnes, y su belleza silenciosa y su serenidad se refleja, como su propio cielo, en las aguas azules de sus almas alegres: ningún cambio de tiempo los afecta en su paz, pues sienten cerca, en sus ‘conversaciones’ y ‘cantos’, su “dios propio” (*den eigenen Gott*). La aparición de Diotima como divinidad salvadora en un “tiempo indigente”, le devuelve la confianza de que lo divino volverá en su momento. Pero este *adagio*, dominado enteramente por el tono de la *Freude*, se interrumpe abruptamente —sin duda está aquí ‘fuera de lugar’— cuando la vaciedad y el sinsentido del presente se imponen de nuevo; pues ella, que era su “ojo” (Diotima, el ‘órgano’ precioso que le transfiguraba el mundo), le ha sido quitado a quien ya se ve como parte perdida del reino de las sombras.

En el centro de la elegía, la quinta estrofa, la depresión llega a su punto de nadir; éste ciertamente no es un momento de celebrar y todo lo anterior se revoca como si hubiera sido (lo que de hecho era) una mera fantasmagoría. La de-presión presiona literalmente: el cielo, vacío y mudo, una enorme nada, aplasta con sus “paredes de prisión” un corazón (“el sol que anima el pecho”) angustiado por su soledad: inmovilizado por la lejanía, no solamente de los dioses, sino también de sus mensajeros (flores, aves, estrellas), se siente postrado (con los tendones atrofiados) por su “enfermedad” (*Gebrechen*, aludiendo a “crimen”, *Verbrechen*) como por una “maldición” (*Fluch*). En la primera versión, esta situación se agravaba aún más; porque ahí el inconsolado aún sentía un impulso por agradecer, pero no recordaba en nombre de qué —un memoria había quedado afectada—.

75 GARCIA SANCHEZ, J. *Op. cit.*, p. 100.

La sexta estrofa intenta otra salida, esta vez no hacia el pasado personal, sino hacia el pasado mítico cuando los dioses caminaban aún en la tierra y eran los convidados en los banquetes de los mortales (alusión a la legendaria θεο-ξένια de la cual hablaba Hesíodo); la vuelta a la juventud parece tan imposible como la vuelta de los hombres —ahora faltos de dioses (*Götterlose*)— a esta edad “heroica” (la edad cuando éramos semidioses, la famosa “infancia de los pueblos”). Pero contra tal imposibilidad surge la profecía mítica de que un día los entonces desterrados (“sumergidos” bajo la tierra) serán, “por la fuerza de un milagro”, obligados a volver, para celebrar el festín en el cual la noche —madre de los dioses— devuelve el “oro” sepultado que ya brilla a través de las aguas de sus ríos grandes, “las mareas del amor”.

Esta esperanza renovada hace que el poeta se dirija de nuevo, en la séptima estrofa, a su “espíritu protector” (*Schutzgeist*), a Diotima como mediadora; ella que, cuando se separaron y para consolarlo con “algo más bello” (que ella), lo instruyó para “ver lo grande” y “cantar lo divino”, esa hija de dioses (*Götterkind*), ¿no está saludándolo de nuevo, hablándole de “asuntos superiores”? Pensando en “el tiempo más noble” (*edlere Zeit*) que lo espera debido a esta misión poética, él ahora casi se avergüenza de sus lamentos, pero en vano; la aparición tan buscada se borra, demasiado lejos está ya aquel pasado de las “tardes en esplendor” a través del cual él yerra sin fin.

Pero, se consuela el poeta en la octava estrofa, ella, “la heroína”, “la ateniense” que “yace bajo las rosas del año”, sobrevive, mejor: re-nace en la naturaleza; y ahí no está sola; su padre —el éter— le manda, a través de las musas, canciones de cuna, y su espíritu amigable y sereno emite un rayo etéreo como un signo de promesa —para que el cantor la divulgue—, un testimonio de que más inmortal que todo lamento es la alegría y que “diariamente”, es decir, en los momentos de preocupación y rencor contra el destino, existe aún la posibilidad de un “día dorado” final (*und ein goldener Tag täglich am Ende noch ist*).

Aliviado por ese espíritu de alegría mitigada, en la larga estrofa final, el bardo (*der Sänger*) se ve transportado al santuario de Apolo quien, vivificándolo, le habla; y cuando lo llama “la lira sagrada”, se siente recuperado y rejuvenecido (las “alas sangrientas” todavía le crecen): todavía queda lo grande por descubrir y por elogiar (la poesía como ἔπαινος); y especialmente “los que han amado así” están encaminados, necesariamente, “en el curso hacia los dioses”. Luego el poeta-profeta invoca los genios de su sagrada profesión recién reconfirmada, sus “horas de consagración” (*Weihstunden*), sus entusiasmos, sus esperanzas, para que no lo abandonen hasta que él no se haya reunido, en un “suelo común” allá (los Campos Elíseos) o “aquí en la isla del rocío” (las Islas de los Bienaventurados), con los muertos glorificados que vuelven —los héroes, los amantes, las águilas de Zeus, las musas,

los astros—, para celebrar una “fiesta de paz”: entonces los cantos serán, por fin, verdaderos, las primaveras más largas y más bellas, y “de nuevo empieza un año de nuestra alma” (“de nuestro amor” decía la primera versión).

Esta escatología neo-pagana, con sus alusiones veladas a los lugares míticos de ultratumba (y a la *πάλι-γένεσις* del Retorno Eterno), no ha de entenderse —dicen los especialistas— literalmente; detrás de las reminiscencias mitológicas griegas hay un fervor quiliasta (milenarista) que caracteriza más ciertas sectas cristianas (como los pietistas de Suabia) que la religión helénica: la *ἀποκατάστασις πάντων* de la esperanza cristiana tampoco se combina, de hecho, tan fácilmente con el retorno espinozista al *Ἔν κοῦ πᾶν* que Hölderlin profesa en otros textos. Esa “mitología nueva” que proclamaba el *Programa de Sistema* la conoceremos más en detalle cuando, al final, nos acerquemos al gran himno *Patmos* (...)

La paráfrasis de la elegía *Lamentos de Menón sobre Diotima* ha mostrado cómo la temporalidad poética de este texto se conformaba por movimientos del espíritu elegíaco que del presente deprimente llevaban, mediante el recuerdo idealizante, a la re-aparición del pasado, primero sólo individual, luego cultural, y de ahí, mediante la fantasía utópica, a un futuro idílico colectivo en el cual el individuo se reuniría con todos los que en el presente están separados de él; esta procesualidad es típica, según el Schiller de *Sobre poesía ingenua y sentimental*, del espíritu “sentimental” moderno que resuelve la contradicción entre el mundo presente y el ideal mediante la transfiguración retrospectiva o prospectiva (elegía e idilio).

Hölderlin, por su parte, ya en 1796/97 se había propuesto intentar una fundamentación trascendental de la poesía en unas *Cartas Filosóficas* de las cuales los llamados *Ensayos* (de Frankfurt y de Hamburg) son los restos fragmentarios; uno de ellos es el titulado *Sobre la Religión*⁷⁶ que consta de tres trozos inconclusos que tematizan el problema de la condición de la posibilidad de (a) aquellas representaciones religiosas o míticas que formarían la base para la “Nueva Mitología” exigida por el *Programa de Sistema*; mitología (o religión popular) que, a su vez, le daría cohesión a una sociedad no alienada del futuro; y (b) de la re-

76 KSA, vol. IV, pp. 287-293 (*Ensayos*, pp. 90-96). Para la interpretación, véase BUHR, G. *Op. cit.*, pp. 16-65; JAMME, Chr. *Op. cit.*, pp. 162-171; FRANK, M. *Op. cit.*, pp. 23ss.; GAIER, U. *Op. cit.*, pp. 116ss.; y RYAN, L. *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart, 1960, pp. 103ss.

producción poética (recuerdo idealizante) de dicha mitología, diferenciada según los géneros poéticos.

En el fondo, la discusión de esa doble problemática equivalía a una meditación sobre el lenguaje (religioso/poético) como medio de expresión del recuerdo agradecido (Μνημοσύνη), fuente de toda vida que se eleva por encima del nivel de la lucha por la sobrevivencia; el motivo personal detrás de tal meditación general era la auto-justificación de la existencia poética cuyas limitaciones se habían hecho sentir muy 'trágicamente' en la relación con Susette Gontard, pero que también necesitaban clarificación ante la familia de Hölderlin y ante sus amigos; estos últimos estaban embarcándose en la carrera universitaria —Hölderlin hizo, a su vez, un intento (malogrado) en esta dirección en 1799/1800 en Jena— y para el poeta filosofante la pregunta de por qué, en general, el hombre tenía necesidad de poetizar, era una pregunta existencial de primer orden, especialmente en el sentido más que individual de por qué la época actual requería, después de la Ilustración y la Revolución Francesa, una religión nueva basada en el espíritu poético. Esta confrontación del espíritu del tiempo (de un mundo particular) y del poeta-profeta-filósofo como "fundador de religiones" llevará del *Hiperión* al *Empédocles*, dándose el constante paralelismo de la orientación teórica y del experimento práctico (poético). La última consideración (no elaborada) del ensayo *Sobre la Religión* es, consecuente con esta doble iniciativa, la de un problema histórico de las religiones, a saber el dilema del fundador de religiones; el mismo problema —"fundar una religión"— ocupa en este momento a Hegel quien compone en Frankfurt, es decir, en contacto continuo con Hölderlin, el ensayo *El espíritu del cristianismo y su destino*, para ver si y cómo la experiencia pasada (de Jesús como fundador de religiones en el ambiente judío) es aplicable —aprendiendo de los errores— al presente: las 'tragedias' de Empédocles y de Jesús serán los modelos elegíaco-idílicos para una segunda Reforma en la Alemania de 1800 (año en el cual el *Sistema del Idealismo Trascendental* del joven Schelling le otorga al arte el *status* de verdadero "órgano de la filosofía"). Pero veamos primero el comienzo del ensayo (cuya terminología indica la cercanía de Hölderlin a Fichte y, sobre todo, a Hegel):

La pregunta inicial debe ser: ¿por qué y para qué necesita el hombre la religión? ¿Qué es esto de las "relaciones religiosas" (con el mundo)? Son relaciones entre la 'esfera' del yo y la 'esfera' de los otros que van más allá de la satisfacción de las necesidades físicas e históricas ("mecánicas"), pero también más allá de las relaciones morales e intelectuales ("teleológicas") que se forman ya en oposición contra las primeras. Una relación verdaderamente religiosa es aquella en la cual los individuos se "ligan" libremente —no por orden o ley, como en las relaciones 'inferiores' de necesidad— entre sí y con lo que reconocen como base común de su ligazón (*re-ligio*), aquello que les es "sagrado", su "espíritu común", su "divinidad", su "mito" (nacional). Normalmente, en la esfera inferior de la vida, la satisfacción de los deseos lleva a un temporero "detenerse" de la vida (momentos de descanso, paz, etc., relativos); en la esfera superior (religiosa), la satisfacción no tiene ese efecto de mero reposo, sino el de potenciación (los momentos 'sublimes', elevados se hacen 'infinitos' debido a la naturaleza infinita de lo experimentado en ellos; la vida detenida se

expande); pero debido a la finitud (brevedad relativa) de estos momentos elevados surgirá, precisamente, el deseo de conservar su recuerdo por agradecimiento, cuando inevitablemente se recae en la vida profana con sus exigencias "mecánicas" (el *προτοκοκλιρός* de toda experiencia religiosa, luego repetida oportunamente y calendáricamente distribuida según el ritmo propio del "tiempo sagrado" del "destino superior"). En general, las relaciones religiosas con el mundo son más unificadoras, más 'íntimas', más sensibles al contexto social, que las relaciones empíricas o moral-intelectuales (éstas implican subordinación y separación) —aspectos "orgánicos" que el mero entendimiento pierde de vista inevitablemente cuando se trata de reproducirlas—, si es que esta inclinación a repetir surge en absoluto: pues el pensar que normalmente no equivale a un agradecer, no ve esa necesidad de repetición que es en realidad una duplicación que intensifica aun más la vivencia de los momentos elevados. En otras palabras: lo que aquí se llama "relaciones religiosas" o "contextos superiores", se llamaba antes "amor" o "intuición intelectual", y la esfera de lo sagrado no es otra cosa que el *Ἐν καὶ πᾶν* comunitario, la compenetración lograda de las esferas individuales que forman parte de un todo orgánico. Se trata de un tipo de religión que no reclama validez universal —ésta es prerrogativa del entendimiento— ni tampoco insiste en la fe en un único dios personal: cada uno tiene primero su propia "divinidad" (aquello que le es sagrado), luego se une a otros que veneran lo mismo, y eventualmente se llega a una "religión del pueblo" entero, a la visión colectivamente compartida de lo sagrado. (Frente a esta religión nueva, las religiones establecidas resultan ser "positivas", es decir: abstractas, petrificadas y autoritarias). "Mítico" se llama un contexto en el cual la autonomía personal y la integración social coexisten en la esfera superior de lo sagrado compartido.

La visión compartida de lo sagrado —la fe— necesita de una imagen, de una representación sensible de la idea (de lo divino); pues ni el mero pensamiento, ni la tradición (memoria) cultural pueden garantizar la obligatoriedad asociada al trato con lo sagrado; contra las exigencias abstractas de la Ilustración, se aspira aquí a una "Ilustración superior" cuyo modelo histórico es, en términos de religión, la ética de la tragedia sofocleana (las "leyes no escritas" de Antígona), y, en términos de arte, una representación del mito que es o épica o dramática (trágica; lo mítico-lírico queda por el momento en paréntesis, probablemente debido a su carácter predominantemente individual). Como ya lo había reconocido Kant, la idea sensiblemente intuible, es decir, la idea "estética" es infinitamente interpretable; ella representa simbólicamente lo que el concepto, frente a lo infinito, es incapaz de captar. La imagen mítica que re-presenta explícitamente lo sagrado —"el dios en el mito"— es entonces necesariamente poética; ya que lo mítico comprende aquí lo histórico (ciertos eventos-claves) y lo intelectual (el ideal —en sentido kantiano— de lo sagrado); lo primero proporciona la materia particular (contexto finito; *Stoff*) del mito, y lo segundo su espíritu general (contexto infinito), dos aspectos indisolubles y ligados a lo épico y lo dramático como formas poéticas de re-presentación auténtica. El mito o la imagen poética, en tanto que recuerdo que agradece (*dankendes Gedenken*), repite la vida de la cual surgió, esto es: tiene él mismo la naturaleza de un todo orgánico con partes; dichas partes (*Παρθενεία*) del todo poético son —en oposición y reunión— o predominantemente históricas, o predominantemente intelectuales, o equilibradamente histórico-intelectuales: éstas últimas formarán la parte principal (*Hauptpartie*) del poema en cuestión en la que aparece lo sagrado hecho ideal o figura (divinidad delimitada; determinada en espacio y tiempo), el "espíritu de la esfera" (superior) personificado. Idealmente visto, lo sagrado hecho divino, el *Ἐν καὶ πᾶν* (o *Ἐν διαφέρων ἑαυτῷ*) singularizado, se refleja adecuadamente en el poema, figurando

ambos como la relación **entre** las partes de un todo (diferencia realmente in-diferente), y **de** ellas **con** el todo (diferencia realmente diferenciante; diferencia entre unidad y diferencia indiferente).

En el arte, la vida infinita —el Ἐν καὶ πᾶν sentido como belleza— entra en una forma finita que, condensándola, intensifica dicha belleza; este proceso es el efecto de alegría y de agradecimiento que recibe la vida como regalo, como un “destino superior” (*höheres Geschick*) cuyo carácter “elevado” (sagrado) es explícitamente celebrado (el “mito” es esta celebración porque no es sino la auto-revelación del Ἐν καὶ πᾶν en el hombre agradecido, reconciliado con su destino finito). Mediante esa elevación conservadora (*Erhebung = Aufhebung*) en el recuerdo agradecido, el arte logra evitar tanto el predominio de lo objetivo (“el elemento” del mundo, el ser) sobre el sujeto ‘sujetado’, como el predominio de éste sobre el elemento en el pensar objetivante: ‘flotando’ entre estos extremos de dominio y servidumbre, la obra los reconcilia creativamente. Entendido así, el efecto propiamente artístico es más que un mero adorno que sirve para la diversión; es —como lo era, según Hölderlin, en Grecia— un “deber sagrado” (*heilige Schicklichkeit*) que repite, recuperándolo (*wiederholen = wiederholen*), el “destino sagrado” (*heiliges Geschick*) vivido.

Dicha restitución de lo sagrado no puede operarse sino por distribución: el todo no se restituye sino en las partes que entre sí se oponen y se completan: la regla es que en el “espíritu” de la obra particular luchan y se reconcilian su “fundamento” (el ‘tono’ del todo) y su “expresión” (‘carácter artístico’). Más concretamente, cada obra (o “poema” = ποιήμα en el sentido original de la palabra) es la transformación (“traslado”, μετα-φορά) significadora (*be-zeichnend*) de un sentimiento (tono fundamental) en lenguaje o signo (apariencia; imagen; representación), y esta “metáfora” articula o ex-presa explícitamente (*Ausdruck=Ausgesprochenheit*) el “hablar” mudo de las cosas, su ‘ritmo’ inarticulado —un proceso hermenéutico en el cual el significado (*Be-deutung*) sensible (e implícito) del tono fundamental recibe una interpretación (*Deutung*) consciente, es decir: suprasensible o idealizante (elevación al tono “superior”)—. El poeta es así el mediador o *medium* sonoro (*Klang*), “heroico-energico”, que convierte la consonancia (*Einklang*) implícita, pero inconsciente, de lo finito e infinito, en una consonancia expresa, “verificada” (hecha más verdadera) mediante la concatenación artística de las disonancias ocultas en dicha consonancia: ‘mediante’ él, lo sensible vuelve a sí mismo en forma suprasensible, siendo el poema el ritmo desarrollado de esta vuelta (μετα-φορά). En términos kairológicos: como esta elevación momentánea por encima de un acontecer (vividido) que inevitablemente nos arrastra hacia su final, el poema es como el καιρός (o la ἀκμή) que se eleva, *temporera* y temporáneamente, sobre χρόνος y θάνατος, un detenerse momentáneo del tiempo, un retorno festivo —un breve vacilar en medio de la ‘prisa’ para llegar al final— al origen inocente (niñez, divinidad inaugural perdida) que no sabía nada aún de la muerte. En este vacilar o demorar kairomórfico, el destino de la finitud no es, sin embargo, olvidado, sino, al contrario,

hecho consciente, propiamente avistado desde ese punto elevado (*Höhepunkt*) que nos saca, por un momento sagrado (*kairofanía*) de altura “heroica” (semidivina), del “tiempo que arrastra” (*die reissende Zeit*).

Todo tipo de poema (o mito) debe ostentar dialécticamente el equilibrio (de gravedad o gravitación) entre las partes más o menos elevadas o ‘pesadas’ del todo; vive de hecho del ritmo cambiante entre ese demorar idealizante (que recoge una quietud ingenua) y la aceleración enérgica (de ahí el papel de las llamadas cesuras que significan un alto temporero en el cual se prepara un cambio de ritmo). Así el tono fundamental de cada uno de los tres géneros de poesía —que a su vez, corresponden a tres tipos de caracteres humanos, con tres tipos diferentes de relacionarse con el mundo (situaciones u ocasiones cada vez distintas)— es contrapesado por un tono opuesto, único, en el cual, aunque indirectamente, se expresa genuinamente (en otro caso, el poema no sería un “signo” de ‘otra cosa’); porque el tono total es el cambio —*Wechsel*— de los tonos disonantes que mutuamente se completan. Según el género en cuestión, varía el tratamiento ‘espiritual’ del material, o al revés, la ‘materialización’ del espíritu poético (predominando ora el material sobre el espíritu, ora éste sobre aquel, ora ambos en equilibrio flotante). Lo que importa cada vez es, dada una separabilidad ideal de las partes en el todo, cómo se distribuyen diferentemente los tonos en este ἔν διαφέρον ἑαυτό; a saber los dominantes y los completantes (constelación oscilante entre *Haupt-ton* y *Neben-töne*); ya que a cada género le corresponde una *Grundstimmung* típica que predomina —al lírico, por ejemplo, el tono “ingenuo”—; el resto de los tonos contrastantes proviene de los otros géneros (así que existen, dentro del género lírico, elegías épicas u odas trágicas).

Para mencionar un ejemplo: obviamente el tono inicial de un poema lírico, el de una “oda trágica” por ejemplo, debe ser, frente a su versión dramática, menos “íntimo” y menos “infinito” que el de esta última, porque en ésta el contraste con el desgarramiento disonante —“discordia” oriunda de la unidad consonante de los opuestos en cuestión (“contienda” que equivale al “tono principal”; el signo/sustituto del tono inicial negado, conservado y elevado)— será también mucho más violento que en el poema lírico. Idealmente, el cambio de tonos en tal oda trágica comprenderá siete etapas, dándose en la cuarta y séptima un retorno —primero forzado (heroico-enérgico), luego libre (idealizante)— al tono inicial (ingenuo) de “fuego máximo” (ésta es la metáfora para el tono fundamental idealizante de demasiada ‘intimidad’, su ‘expresión’ artística anunciadora de una separación por venir, o comienzo ideal de la separación real).⁷⁷ Ya que en el drama trágico —frente a la oda o elegía trágica— las contradicciones deben ser más profundas y marcadas (distribuidas sobre varios locutores/caracteres en lucha) y los sufrimientos más catastróficos (no solamente elegíacos) —debido a que también la intimidad destruida (entre los hombres y los dioses, por ejemplo)

77 Véase GAIER, U. *Op. cit.*, pp. 161ss. y KURZ, G. *Op. cit.*, pp 110-117.

ha sido mucho más intensa, lo mismo que la subsiguiente separación— la tensión resultante debe representarse en forma más mediada de lo que ocurre en el lenguaje más inmediato del poema lírico, y por eso el peso de lo trágico-lírico o trágico-épico (dentro de la dimensión de lo trágico-dramático) debe distribuirse en forma más delicada. En palabras de Hölderlin mismo (según el primer párrafo del *Fundamento para el "Empédocles"*, y en la traducción de Felipe Martínez Marzoa):

La oda trágica comienza en el más alto fuego; el puro espíritu, la pura intimidad ha traspasado su límite, no ha mantenido lo bastante mesuradamente aquellas ligazones de la vida que necesariamente —y, por lo tanto, como si dijéramos: de todos modos— están inclinadas al contacto y, mediante el completo temperamento íntimo, son inclinadas a ello por encima de la medida; no ha mantenido lo bastante mesuradamente la conciencia, la meditación, la sensibilidad física; y así ha surgido, por la desmesura de la intimidad, la disputa que la oda trágica finge, inmediatamente de comenzada, con el fin de presentar lo puro. Sigue luego, mediante un acto natural, desde el extremo del distinguir y de la necesidad al extremo de la no-distinción de lo puro, de lo suprasensible, que parece no reconocer necesidad alguna; de ahí cae en una sensibilidad pura, en una intimidad más comedida; pues la intimidad originariamente más alta, más divina, más audaz, le ha aparecido como extremo; no puede tampoco caer ya en aquel grado de desmesurada intimidad con el cual salió en su tono inicial, pues ha experimentado en cierta manera a dónde conducía ello; tiene que, a partir de los extremos de la distinción y de la no-distinción, pasar a aquella tranquila sensatez y sensación en la que tiene que, desde luego, necesariamente sentir la lucha de la otra, más esforzada sensatez, por lo tanto sentir como contraste su propio tono inicial y su carácter propio y pasar a él, si no debe, en este comedimiento, acabar trágicamente; pero, porque lo siente, surge entonces más puramente lo ideal que unifica estos dos contrarios; el tono originario es encontrado de nuevo y con sensatez, y así la oda retorna, a partir de ahí, mediante una reflexión o sensación mesurada más libre, de nuevo, con más seguridad, más libremente, más radicalmente, (esto es: a partir de la experiencia y conocimiento de lo heterogéneo) al tono inicial.⁷⁸

A ese texto que describe detalladamente sólo las primeras cuatro de las siete etapas mencionadas (saltando prácticamente de la cuarta a la séptima), le sigue luego —como contraste— una descripción del drama trágico ("poema dramático trágico", dice Hölderlin) en general (de ahí el subtítulo *Fundamento general*), antes de pasar al *Empédocles* mismo (una caracterización del "poema épico trágico" estaría aquí fuera de lugar, pero puede encontrarse en otros fragmentos).⁷⁹ Ya es hora entonces, para nosotros también, de pasar al tratamiento del poema dramático trágico "**heroico en su apariencia externa e ideal según su tono fundamental**", y en cuyo **fondo** (o fundamento) "tiene que haber una intuición intelectual" del Ἕν καὶ πᾶν ("aquella unidad con todo lo que vive").⁸⁰ Y, naturalmente, el problema propiamente poético (= del procedimiento de la ποιησις) será el de encontrar una ex-presión o exteriorización adecuada (oportuna) de dicho acto interno, la 'modulación' justa de los tonos cada vez pertinentes.

78 KSA, vol. IV, p. 155 (*Ensayos*, p. 103).

79 Una caracterización somera de los tres géneros se encuentra en el fragmento **Sobre la distinción de los géneros poéticos** (KSA, vol. IV, pp. 277-284; *Ensayos*, pp. 79-86); aquí, la oda trágica es ligada con la intuición intelectual.

80 *Ibidem*, p. 279 (*Ensayos*, p. 81); breve análisis en BUHR, G. *Op. cit.*, pp. 89-95.

IV

EL CASO DE EMPÉDOCLES (1797-1799)

En la sesión anterior habíamos citado ya la escena en la que Hiperión, desesperado como nunca —después de la pérdida de su amigo y de su amada—, subió al cráter del Etna e, incitado sin duda por la muerte libre de Alabanda y de Diotima, casi se tiró a las llamas, imitando al “gran siciliano”; esta tentación de suicidio no estaba motivada, como en una ocasión anterior cuando en vano buscó la muerte en una batalla naval, por un resto de heroísmo bélico, sino por la depresión de una persona que no encuentra asilo ya en ninguna parte. Pero el “asilo” de la muerte libre, que reconoció Hiperión a tiempo, tampoco le servía, ya que él no estaba, como antaño Empédocles, “unido al alma del mundo”, sino, por el contrario, separado de todo lo vivo: si la muerte de Empédocles era la muerte sacrificial (*Opfertod*; θυσιαθανασία) de un individuo “llamado” desde el principio hacia este tipo de destino final (el de morir legítimamente como “víctima de su tiempo”), Hiperión no creía tener derecho a un acto que en su caso no solamente habría sido arbitrario, dado el actual sinsentido de su existencia, sino también habría significado el colmo de una arrogante auto-liberación “excéntrica”.⁸¹ La primera tentación (en la batalla) no fue resistida a tiempo por Hiperión, y lo que lo salvó de su temeridad desmesurada era una “corrección” del ímpetu centrifugal por un favor divino (en la figura de su amigo) que lo devuelve a la plenitud de su ‘otoño’ existencial; en el segundo caso, Hiperión reconoció a tiempo la ὕβρις de querer volver al seno de la naturaleza “sin ser llamado”, es decir, antes de ser llamado; he aquí el tema de la “intimidad prematura” (con la naturaleza) que luego tanto se planteará aquel Empédocles que aquí, en el *Hiperión*, queda ‘absuelto’ de toda ‘culpa’: su θυσι-θανασία es una ὀρθός-θανασία porque coincide —aún— con una καρπο-θανασία.

De otro lado, también habíamos visto que tanto la muerte libre de Alabanda como la de Diotima se basaban en decisiones no motivadas por la arbitrariedad o el azar: en ambos casos, ese tipo de muerte se justificaba por la necesidad de sacrificarse para abrirle a Hiperión el camino hacia la consecución futura de una reconciliación de las disonancias excéntricas de su carácter, anticipación de aquella apocalíptica ἀποκατάστασις πάντων —la reunión “con los seres sagrados del mundo”, ‘situada’ en un “Olimpo” profetizado ya por Diotima en el *Hiperión*— que formaba también la culminación de la elegía *Lamentos de Menón sobre Diotima*. Diotima murió como una víctima (o condición previa) para este mundo perfecto de la belleza triunfante porque, de hecho, ella misma lo encarnaba individualmente, pero también lo hizo antes del tiempo cumplido; en ambos aspectos, ella anticipa el *Opfertod*

81 KSA, vol. III, p.158 (*Hiperión*, p. 200); para lo que sigue, véase RYAN, L. *Op. cit.*, (*Hölderlins 'Hyperion'*), pp. 183-228.

de Empédocles quien, él también, de un lado, evocará en su discurso de despedida aquel “día nuevo” cuando otra vez cohabitarán los dioses y los hombres; mientras que, de otro lado, también tachará de prematuro ser él mismo **signo** previo de este ‘reino’ venidero. Igualmente, la decisión de Alabanda de entregarse al juicio de quienes en favor de Hiperión había abandonado, significó un acto de sacrificio para “la belleza futura” de Hiperión. Diotima y Alabanda perecieron ambas debido a una unilateralidad en su carácter, es decir, porque debido a la influencia de Hiperión, se habían dejado llevar a una auto-alienación; pero en su parecer triunfó aquello por lo cual habían vivido, aquel evangelio ‘sinfónico’ del Ἔν καὶ Πῶν que luego ‘predicará’ Hiperión (hecho escritor). Y esto mismo predicará Empédocles cuyo destino fue en esta forma anticipado en la novela.

En el mismo año (1797) en el que Hölderlin terminó el ‘épico’ *Hiperión* y empezó el drama *Empédocles*, compuso también la oda trágica *Empédocles*.⁸² En esta oda en tres estrofas, Hölderlin se dirige a Empédocles de poeta a poeta (de hecho, expresamente lo llama así — “o *Dichter*”— en el medio del poema), declarando al final que mucho le gustaría seguir a su “héroe” a las llamas, si no fuera por el amor que lo retiene (aún). El comienzo de la oda recoge el motivo del “gozo audaz de vida” mencionado en el pasaje de Hiperión, imputándole a Empédocles la búsqueda de esa vida infinita como el motivo de su muerte libre; pues lo que busca y desea lo ve surgir de las profundidades del volcán (“un fuego divino” que “brilla” de muy “abajo en la tierra”). Este derroche de deseo vital en las llamas del Etna — una fusión rara de las pulsiones de Ἔπος y θάνατος, si se quiere— es comparado con la regia prodigalidad de Cleopatra que una vez, por capricho, bebió una copa de vino en la cual había hecho disolver (fundir) unas perlas; esa copa, asociada al cráter —en griego, κρατήρ es originalmente el jarro en el cual se mezclaban vino y agua— del volcán (como un “cáliz efervescente”) sirve entonces de imagen para la “fusión” ardiente de la vida en la muerte; fusión que sin embargo libera, purificándolo, el espíritu del sacrificado en aquel “fuego divino” que está ligado con el “espíritu” de ese don fermentativo de Διόνυσος que es el vino. Dicha prodigalidad de Cleopatra —en *Hiperión* se mencionó también, pero como imagen para el “grandioso juego” del destino cuyo derroche es llamado “más regio” que el de Cleopatra— con las grandes culturas (como la de Atenas, ahora en ruinas); este derroche queda en la oda despachado como el gesto gratuito que era, mientras que el “fundirse” de Empédocles en el ardor del Etna es lamentado porque implicaba que el poeta sacrificó también su “riqueza” —el equivalente poético de la preciosidad de las perlas diluídas— en (y a) ese cáliz espumoso. A pesar de eso, el poeta sacrificado a la “potencia de la tierra” sigue siendo algo tan “sagrado” para Hölderlin como esta misma potencia que nos “quitó” a Empédocles. Parece entonces que, en este contexto, no tenemos que ver con un “juego” del destino cuyo efecto causa lástima, sino con la potencia telúrica que atrajo demasiado al autor endiosado de *Las Purificaciones*. Frente al leve reproche de habernos privado de su riqueza poética, la muerte voluntaria de Empédocles aparece aquí justificada como un sacrificio de la palabra

82 KSA, vol. I, p. 246; 366; vol. IV, p. 335; vol. III, p. 122 (primer esbozo en GSA I,2 p. 534; terminada en 1800).

en aras del silencioso poder de la vida de la tierra; por eso, el poema lo llama, a la vez, “audaz” —respecto de su voluntad de morir— y “matado”, respecto de su subordinación a un poder mayor en cuyo ‘servicio’ enardece su “deseo” mezclado con “horror”. (Un análisis más detallado de los aspectos métricos y rítmicos de esta oda podría confirmar lo delicado de esta medio justificación del suicidio: este vacilar de Hölderlin se refleja hasta en la forma o estructura del poema).⁸³

En lo que concierne al llamado *Plan de Frankfurt* de mediados de 1797, la tragedia sobre Empédocles es visualizada en este primer esbozo como un drama en cinco actos:⁸⁴

1) Decisión de Empédocles de retirarse a la soledad del Etna. Motivos.

2) Visita de los discípulos que en vano tratan de sacarlo de su soledad.

3) Visita de su esposa e hijos; vuelta a la ciudad de Acragas.

4) Intrigas de sus enemigos. Decisión de buscar la muerte en el Etna.

5) En el Etna, de unas preparaciones para la muerte (con el discípulo predilecto), salto al cráter. Ritos expiatorios.

Los datos externos para esta trama le fueron proporcionados a Hölderlin por la lectura de Diógenes Laercio; la doctrina de Empédocles le era además conocida por una colección de fragmentos o excerptos de filosofía griega titulada *Poiesis philosophica*.

Las justificaciones de la muerte libre de Empédocles son, según este *Plan* (de tres páginas), de naturaleza doble: hay unas causas accidentales (discusiones con su mujer; intrigas de los enemigos) que finalmente pierden peso ante la razón principal que sólo reafirman. En el esbozo del quinto acto, Empédocles interpreta su decisión de morir como una “necesidad” que se deriva de su “esencia íntima”; ésta había sido definida, en el esbozo para el primer acto, como “destinada al odio de la cultura” y al “desprecio de toda ocupación muy determinada”; Empédocles, un “enemigo de toda existencia unilateral” está sufriendo porque se encuentra demasiado ligado a “la ley de la sucesión”: toda circunstancia particular le

83 Véase BINDER, W. *Hölderlins Verskunst*. HJ 23, pp. 10-33 (aquí pp. 12-22).

84 KSA, vol. IV, pp. 151-154 (con pp. 366s).

impide vivir, “libre como un dios”, la deseada intimidad con la naturaleza (“en el gran acorde con todo lo vivo”). De nuevo entonces, tenemos esta impaciencia que rechaza la constitución temporal como tal, este deseo de un retorno inmediato al ser puro. Parece que este último rasgo de la naturaleza de Empédocles es el que directamente, sin ninguna otra justificación, “necesariamente”, implica su muerte para la cual sólo busca el *καῖρός*;⁸⁵ Ya que tal momento extático no puede, por sí solo, constituir el contenido de toda una tragedia, se reconoce por qué Hölderlin haya preferido —en este *Plan de Frankfurt*—, una gradual maduración de esta decisión fatal, mientras que en las versiones posteriores la crisis se formulará inmediatamente al principio del drama.

Pero —y esta será nuestra hipótesis específica— el problema es justamente el de cómo hallar una forma “bella”, es decir: *kairomórfica*, de morir;⁸⁶ pues aunque hasta ahora el único ‘pecado’ de Empédocles parezca consistir en su impulso excesivo de precipitación prematura, veremos que son en realidad las ocasiones ya perdidas de realizar este misterio ‘dionisiaco’ del autosacrificio las que provocarán la crisis en el héroe.⁸⁷ Además, ya hemos sugerido que a partir de la colaboración con Hegel, la sombra del *καῖρός* cristocéntrico de (la muerte-sacrificio de) Jesús estaba cayendo sobre el Empédocles de Hölderlin. En lo que sigue examinaremos cómo los dos motivos dominantes del *Freitod* —la *θυσιαθανασία* y la *καροθανασία*— se entrecruzan en el desenlace de la tragedia de Empédocles.

*

La lenta elaboración de las tres versiones fragmentarias de *La muerte de Empédocles* coincide con la mudanza forzada de Hölderlin: aún en Frankfurt, junto a Susette; surge en 1798 la primera versión que tiene su paralelo hegeliano en la primera versión de *El Espíritu del cristianismo y su destino*; ya en Homburg, separado de la amada, abandona Hölderlin, a comienzos de 1799, ese proyecto e intenta, medio año más tarde, una segunda versión (paralelamente, Hegel realiza lo mismo con su obra); hasta fines de 1799, probablemente inducido por argumentos de Hegel, Hölderlin reformula su proyecto en *El fundamento para ‘Empédocles’* y empieza la tercera versión de la cual nace, a su vez, el intento teórico de *El devenir en el perecer*.⁸⁸ A comienzos de 1800, antes de salir de Homburg (hacia Stuttgart),

85 Afirmación de J. Hoffmeister en la Introducción de su *Hölderlins Empedokles*. Bonn, 1963; en un sentido semejante argumentan JAMME, Chr. *Op. cit.*, p. 299; y KOMMERELL, M. *Hölderlins Empedokles-Dichtungen*, en KELLETAT, A. *Op. cit.*, pp. 205-266.

86 Véase BENJAMIN, W. *Zwei Gedichte Hölderlins*. En KELLETAT, A. *Op. cit.*, pp. 462-468; y GUARDINI, R. *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*. Munich, 1955, pp. 422s.

87 GUARDINI, R. *Op. cit.*, pp. 455-468.

88 Véase JAMME, Chr. *Op. cit.*, pp. 296-316.

Hölderlin considera la tragedia como fracasada (y también los sucesos políticos del momento la hacen superflua: no habrá revolución en Suabia) y procede, un tanto desesperadamente, a la más extensa elaboración de su poética (en *El procedimiento del espíritu poético*) y luego, abandonando definitivamente la filosofía (en la que también, en cierto sentido, fracasa), a la composición de las grandes *elegías* (un ejemplo de las cuales hemos conocido ya). La literatura secundaria sobre este “momento fértil” de Homburg es inmensa;⁸⁹ nosotros nos limitaremos a enfatizar aquí —siguiendo más o menos la cronología indicada— los aspectos *kairológicos* de la “teoría y práctica de la tragedia” de Hölderlin (en parte aludidos en algunos ensayos de los especialistas, pero no directamente enfocados), sin poder entrar en los detalles interesantísimos del mencionado paralelismo de los esfuerzos tragediomórficos de Hegel y Hölderlin (en parte también porque, como Hegel llegó a reconocer, “la tragedia de Jesús no era una tragedia griega”).

El lazo que une, a pesar de las diferencias de enfoque que en seguida mencionaremos, las tres versiones de la tragedia (según la secuencia comúnmente aceptada),⁹⁰ es el entusiasmo por la muerte libre; diferentes serán, de versión en versión, las justificaciones particulares de este acto sublime; y estas diferencias están, a su vez, ligadas a la cuestión del tiempo justo de dicho suicidio ‘sagrado’. En la medida en que este acto o evento mismo, como momento-cumbre o “estado puro”, no se representa en la escena, habría que decir que lo principal queda en principio ausente (o está tanto más presente por su ausencia: porque falta hace tanta falta); es decir: todo lo que ocurre antes es un *signo* previo, indirecto, de este momento cumplidor, no significa sino su *pre-evento* en el habla (θάνατος como evento lingüístico); también en este aspecto se nos confirma la regla fundamental de la poética (y el ‘secreto’ de la poetización) hölderliniana, a saber, que “la cosa misma” o lo propio (*das Eigentliche*) no aparece; o sólo aparece mediado por/en un lenguaje (o “signo”) estereotípicamente impropio —razón por la cual ocurre “prolépticamente”, es decir, siempre necesariamente a destiempo—

89 Además de los estudios ya citados (que todos contienen su capítulo respectivo sobre Empédocles), consultamos sobre todo a SÖRING, J. *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt*. Frankfurt, 1973; y a HEMPELMANN, G. *Dichtung und Denkverzicht. Hölderlin als Tragiker*, Homburg, 1972.

90 Los argumentos de E. Beissner (*KSA*, vol. IV, pp. 325ss, 338ss, 360ss.) parecen eliminar la validez de los argumentos en contra, presentados por W. SCHADEWALDT en *Die Empedokles-Tragödien Hölderlins*, en *Idem, Hellas und Hesperien*. Zürich, 1960, pp. 735ss.

En la primera versión de *La muerte de Empédocles*, la cuestión de la legitimidad de la muerte por autosacrificio⁹¹ es encarada primero y de manera afirmativa, por Panthea (esta admiradora del filósofo sustituye la figura de la esposa que la leyenda, de hecho, no conoce) en el sentido de que una muerte grande es el privilegio de los grandes; desde la primera escena hasta el final, ella sostiene, llena de entusiasmo, la absoluta necesidad de este tipo de muerte que ella llama, repetidas veces, “feliz”, “sagrada”, “grandiosa”, y “festiva”. Pero, mientras que ella cree que este sacrificio obedece a ‘la voluntad’ “del tiempo que madura”, Delia, una amiga de ella (que claramente prefiere el equilibrio de un Sófocles al vértigo dionisiaco del siciliano), presenta la objeción de que Empédocles está dispuesto a morir “con demasiado gusto”, es decir, demasiado voluntariamente; y el discípulo predilecto, Pausanias, a su vez, encuentra que la altura “meteórica” de la vida de su maestro es también la causa de la caída “festiva” de este “astro”. Esta llamada ‘altura de caída’ (*Fallhöhe*), el destino típico del héroe trágico antiguo, es, al mismo tiempo, la “falta” de Empédocles, introducida aquí para darle a su suicidio el aspecto de una expiación o purificación; así, mediante esta maniobra dramática, Hölderlin elimina —aunque sólo **temporamente**— el rasgo demasiado ‘excéntrico’ del acto entusiasta. Desde el punto de vista de sus adversarios políticos y religiosos (Hermócrates y Cricias), esta falta es incluso doble: por un lado, Empédocles se ha llamado, y esto prematuramente, un dios (esa ὕβρις οὔρα, típica también, equivale a una infracción de la εὐσέβεια porque Empédocles, en demasiada confianza con los dioses, “se olvidó demasiado de la diferencia”, quitándoles, en su persona, el espejo humano que necesitan para conocerse a sí mismos como **no** humanos); de otro lado, él ha creado una confusión enorme en el pueblo de Acragas (que lo adora como si fuera de hecho un dios), al empujarlo, siendo un “ebrio” él mismo, hacia un estado subversivo de continua “ebriedad” (infracción de la σοφροσύνη apolínea en la política).

Estas acusaciones se confirman, ahora desde la perspectiva de Empédocles mismo, en la concesión de que su orgullo es desmesurado y que en esta forma, él ha traicionado “la bella alianza” en la que vivió con la naturaleza (he aquí la ya conocida idea “fija” de la totalidad perdida, concebida —por Panthea— narcícticamente como un bello “mundo propio”, desligado del destino del resto de la cultura, y colmado de una “tranquilidad divina”); la muerte libre juega entonces, en esta ‘lógica’ trágica el papel de la recuperación oportuna de la totalidad ‘violada’, mediante una autodisolución compensatoria en ella. De ahí que Empédocles, incapaz de mantener la identificación con su objeto absoluto (despertándose

91 Véase ALLEMANN, B. *Hölderlin und Heidegger*. Zürich, 1954, pp. 16-27; y STAIGER, E. *Der Opfertod von Hölderlins Empedokles*. *HJ* 13, 1963 / 64, pp. 1-22. De ahora en adelante, no identificamos las pp. de las más de treinta citas del texto (*KSA*, vol.IV, pp. 3-148) e indicamos que la edición/traducción de Carmen Bravo-Villasante es poco útil para nuestros propósitos, ya que intencionalmente mezcla las diferentes escenas de las tres versiones.

del momento propicio del auto-olvido), y tampoco dispuesto a soportar la vergüenza de verse abandonado por los dioses (con los cuales vive en una especie de “discordia entre amantes”), los implore a destruirlo, a pesar de que su “pecado original” (*Ursünde*) —la pérdida de la totalidad— sea una ‘culpa sin culpabilidad’ en la que la necesidad interna y la constricción externa se reconcilian. En otras palabras: su “culpa” es en el fondo la historicidad, ya que para poder re-apropiarse explícitamente de la totalidad, tenía que diferenciarse de ella y así, necesariamente, al temporalizarla, caer fuera de ella. Para Empédocles mismo, su culpa debe radicar más bien en haberse separado demasiado de los dioses (después de la ‘intimidad extrema’ con ellos), dándose esta separación precisamente en la expresión del *nefas*: además de meramente serlo, él se llama expresamente, es decir, públicamente, a sí mismo un dios. (Más tarde, en la segunda versión, esta culpa del decir poético se definirá más concretamente en el sentido de que su papel de mediador, de intérprete o mensajero de los dioses, es lo que le quita a su hablar la inocencia ingenua que antes tenía.)⁹²

Pero en este momento de una extrema “disposición mortal” (*Todesbereitschaft*) se presenta un primer retraso de la catástrofe en forma de un *ostrakismos*: sus enemigos lo maldicen y lo expulsan de la *polis*, circunstancia que no le permitirá morir en una muerte “tranquila”. La subsiguiente reflexión de Empédocles sobre el tiempo favorable (o desfavorable) de su muerte libre es significativa ya que la vergüenza mencionada es también causada por la coincidencia, en mal momento, de la vacilación precedente y de la prisa actual: cuando la ‘ocasión’ era todavía “bella”, él esperó demasiado tiempo, mientras que ahora la urgencia se convierte en un obstáculo para conseguir la madurez de su “hora de éxito”. Así la *Höchstzeitigkeit* destruye la *Rechtzeitigkeit*, el ‘arco’ del curso de la vida no se redondea bien, su “configuración temporal” -*Zeitgestalt*- se daña, primero debido a la prematura llegada al cenit, pero también debido a la subsiguiente ruptura del ritmo vital en la tardanza anacrónica, temporización promovida a pesar de la atracción del abismo en el ‘declive’ empinado; en fin, en el desierto del “momento maduro cuando la fruta cae por sí misma”. Curiosamente, es Empédocles mismo quien, acusado por los enemigos precisamente porque el momento de juzgarlo —les parece— ha llegado, los acusa a su vez porque, según él, se lanzan prematuramente sobre “la fruta madura que está por caer”. Desde una perspectiva más ‘objetiva’, la supuesta prisa de los acusadores forzará a Empédocles a tratar de ajustar paulatinamente la curva “hiperbólica” de su existencia vertiginosa al curso histórico del pueblo.

Luego, ya en las colinas del Etna, Empédocles y Pausanias se ven sorprendidos por un segundo retraso (que, verdad es, cancela el primero); en el mismo momento en el que el maestro se alegra de su oportuno “florecer” justo antes de la madurez, es decir, cuando nota

92 Para este contexto (y las citas correspondientes), véase LAPLANCHE, J. *Op. cit.*, pp. 127-132 (con las notas 73-88).

que los grandes momentos de su vida (“las horas de celebración” en las que anticipaba lo que ahora ocurriría) están por unirse y reflejarse unidos, en un recuerdo transfigurador, durante este apogeo definitivo del “instante bello” (y literalmente culminante, ahí en la cumbre del volcán) —en este momento lo importuna el pueblo ofreciéndole la corona—. Pero Empédocles, con aquella famosa frase que Hölderlin le dirige directamente a su época y que Nietzsche citará luego en el *Zarathustra* “éste no es ya el tiempo de los reyes”, excluye toda posibilidad de un retorno (demasiado tardío) a la vida y elige explícitamente este momento (ambiguamente in/oportuno) como el “tiempo justo” para la “hora de la separación”. La insistencia del pueblo lo hace vacilar una última vez, pero luego, sintiéndose ya muy cerca de su “día de otoño” (ese mismo “otoño” cuya concesión Hölderlin les pidió en 1797 a “las parcas” para el “canto maduro”), el reformador (o mensajero de “la revolución desde arriba”) anuncia su testamento: él predica la necesidad de una renovación de la cultura, renovación posibilitada paradójicamente por una “muerte purificatoria” colectiva, “elegida en el tiempo justo”, una muerte ‘metafórica’, desde luego, trasladada a él como ‘chivo expiatorio’ para que la cultura renazca luego, rejuvenecida por este sacrificio representativo. Y este rejuvenecimiento, por y en el perecer (de lo viejo, petrificado, “positivo”), debido a que significa un retorno temporero a la naturaleza, a los antiguos “días de Saturno” (la edad de oro bajo Crono), está condicionado por un olvido activo de las normas convencionales heredadas. Este ‘evangelio’ del re-nacimiento de los pueblos —idea que Hölderlin toma de la formulación reciente que Herder le había dado—, esta proclamación de una ‘revolución cultural’ (el término “revolución” tomado en su sentido literal de *re-volutio* o ἀνακύκλισις, vuelta cíclica —de los astros— al punto inicial de su curso circular), se da durante “una demora de amor”, antes de la despedida definitiva, circunstancia que Empédocles interpreta como una “señal” oportuna que le da la seguridad de tener un destino justo en el cual se ha cumplido el “tiempo de la purificación salvífica”.

Todas estas expresiones de *καρποθανασία* demuestran hasta qué grado el motivo de la muerte-expiación queda ya suplantado por el de la muerte-fiesta. En la medida en que los instantes sagrados de su pasado desembocan en el instante extático de la reconciliación con los elementos (dioses), Empédocles reconoce en la muerte la verdad como tal, la revelación del Todo en un ser particular que se universaliza (des-individuándose); no morir ahora, sería un anacronismo frente a la hora decisiva del destino elegido. Comprendemos entonces por qué Empédocles repite, varias veces más, que él se despide del mundo en “una hora feliz” de un “día sagrado de revelación”, y que hay que romper ya, en su momento, este “vaso”, el instrumento “por medio del cual habló el espíritu”. La alegría extraordinaria del profeta de muertes trágicas —él no espera ya nada más que su “altar de sacrificio”— se debe a su convicción de que, por fin, el destino y la voluntad, o el evento y el acto, han convergido en una coyuntura excepcional; el privilegio de tal ‘muerte a tiempo’ consiste en el hecho que Empédocles se considera un “signo” de lo absoluto, y que —como lo expresará el ya citado fragmento *Sobre la significancia de las tragedias*— el “anularse del signo” constituye literalmente la “significación” de las tragedias, su función sñgnica de ser el “lugar” (o el

tiempo) más apropiado para la autorrevelación de lo absoluto (eterno) justamente en aquellas rupturas del tiempo profano que, como cesuras momentáneas, le devuelven la firmeza sagrada que siempre están en peligro de perder.

Pero inesperadamente, en las escenas conservadas de la tercera versión del drama (*Empédocles en el Etna*) —la cual empieza ya en el ambiente de madurez con el cual terminaba la versión anterior—, Hölderlin introduce un elemento nuevo, una duda que pondrá en entredicho las justificaciones anteriores de la muerte libre; con el efecto que el “ocaso” (y la subsiguiente “aurora”) de la patria no será ya el fruto merecido del autosacrificio del individuo escogido, sino que, al revés, esa muerte se reducirá a mero “signo” de un mundo en transición o de una época en caos, mero ‘lugar’ de la famosa “vuelta patria” (*vaterländische Umkehr*); es decir, Empédocles, lo mismo que su enemigo, el rey que también es su hermano, se reduce a una mera función de un momento histórico de vuelta, el campo de batalla de lucha y reconciliación de las potencias extremas del Tiempo (endiosado) reñido consigo mismo. Este último cambio de enfoque se justifica arduamente en *El fundamento para ‘Empédocles’* que precede a la tercera versión de la tragedia; sin embargo, veamos primero por qué y cómo se introduce en ella, kairo-mórficamente hablando, el elemento mencionado de la duda.

¿Es verdad que Empédocles “se sacrifica”? Ciertamente la palabra “sacrificio” sale continuamente de su boca —y no solamente de la suya— pero, ¿para quién o en representación de quién se sacrifica él?

Lo que hasta aquí le falta al discurso marcado por un deseo declarado de *καυροθανασία* es el rasgo propiamente tysiomórfico del acto, el carácter sustitutivo del sacrificio, su sentido salvífico. Empédocles, en vez de retornar simplemente al seno de la naturaleza porque “ya es hora”, debe ser explícitamente reconocido como la víctima elegida de su tiempo. Superficialmente visto, él es la víctima de aquel tiempo de crisis en la *Magna Graecia* de los presocráticos; pero más esencialmente entendido, víctima de la revolución actual en épocas de Hölderlin (quien sólo debido a su “locura” se salvará de una acusación de alta traición, acusación que sí se le formulará a su amigo Sinclair).

Esto mismo es planteado por Hegel en el caso de la ‘tragedia’ de Jesús —y la esperanza milenarista de 1800 no compara en vano este año literalmente ‘secular’ con la época en la que apareció Jesús—; este “Jesús” tan esperado de 1800 que sería, para la Alemania de 1799

en espera de una víctima expiatoria, la encarnación del deseo de una nueva religión cuyo impacto podría hacer estallar las “positividades” lamentadas de la cultura desgarrada del momento; esta voluntad revolucionaria del espíritu del tiempo, disfrazada de Jesús está detrás del Empédocles hölderliniano (igualmente disfrazado de ‘antiguo’). Es ese espíritu revolucionario compartido de los amigos lo que obliga a Hölderlin a introducir la figura de un sabio egipcio (= Hegel) quien le hará a un Empédocles ya dispuesto a morir la pregunta decisiva: ¿realmente él ha sido elegido por “el dios del tiempo” (el “espíritu de la época” endiosado)? (traducido: ¿acaso tú, Hölderlin, o yo, Hegel, somos unos “elegidos”? ¿Acaso llegó la hora de “tirar la pluma bajo la mesa”?).

Pues bien, Manes entra en escena como “enviado en el momento justo” para revelarle a Empédocles —quien se cree preferido por la “predilección de los dioses”— la cólera de un dios “no ocioso” (un *Geist der Un-ruhe* como lo llama un poema). Empédocles, indignado sobre esta visita tan inoportuna que pone en peligro el cumplimiento de un destino prediseñado, insiste en su derecho de morir; Manes le asegura que él no ha venido para cambiar lo que debe ocurrir, pero, ironizando la “fiesta” que se prepara ese Empédocles coronado como una “bestia sacrificial”, le comunica que antes de esta muerte demasiado “repentina” debe por lo menos enterarse de por qué no tiene el derecho que vanamente se arroga: el verdadero “Señor” o “dios” de su tiempo es únicamente aquel que, en un momento de “discordia salvaje”, aparece dispuesto a reconciliar estas contradicciones, sacrificándose para la época en el nombre del “espíritu de vida” que periódicamente se encarna en un individuo elegido. Manes describe así perfectamente el tipo de persona que está a la altura del momento de la disolución necesaria, pero no refiere dicha descripción a Empédocles. Éste, respondiendo con vehemencia a este desafío —que identifica, sin embargo, con su propio “mal genio”— insiste en que él sí es el expiador aún esperado por Manes: testigo de su mundo en caída, cree que él solo es el único a través del cual resuena “el canto de cisne” en este “final de mi tiempo”; en el nombre de “una hora nueva” que es, a la vez, una “tempestad” (*Gewitter*), prepara el festín que el “Señor del Tiempo” celebrará para los dos como signo de la reconciliación cumplida. Manes, por su parte, parece no quedar convencido por esta auto-proclamación desmedida del “elegido”, lo declara simplemente loco. Pero más tarde —así lo sugiere una nota de un fragmento final— aceptará a Empédocles como el elegido, quien “mata y vivifica” y por medio de quien “un mundo se disuelve y renueva simultáneamente”; es decir, él aceptará que Empédocles significa el cumplimiento real del momento real de lo que antes sólo se visualizó como mera posibilidad: Empédocles es el signo de la consumación de un proceso en el cual lo absoluto, temporalizándose, ha vuelto a su unidad originaria; la intimidad nueva se distingue de la anterior por el rasgo de que, en y mediante la conciencia de Empédocles, la intimidad sabe de sí, de su necesaria historicidad. Así la tragedia resuelve un problema que en *Juicio y Ser* había quedado sin respuesta, el de por qué el Ser/Uno-Todo tiene que salir de sí, escindir en partes sufridas que primero buscan, prematuramente, una re-unión demasiado íntima e inmediata, para luego, con el tiempo, en el tiempo, en su momento, lograr la intimidad justa, mediada y moderada. Antes

de su muerte, Empédocles constituía una disolución individualizada, prematura, y sólo **temporera** de las disonancias del tiempo, disolución para la cual no había llegado aún la hora, pero con su muerte se extingue esa “ilusión” (*Trugbild*): de espíritu subjetivo se ha hecho espíritu objetivo, el tiempo como destino ‘desnudo’, ‘vestido’ de lo divino.

Parece entonces que el Empédocles de Hölderlin, signo de una esperanza utópica, se sacrifica para un futuro mejor, mientras que el Jesús de Hegel cae víctima de su tiempo que no estaba aún maduro para las exigencias de esta “alma bella” (como Hegel lo llama críticamente); de todos modos, el motivo poco trágico, inspirado en Rousseau, de un retorno a la naturaleza que dominaba las primeras versiones del drama, ha sido abandonado o sustituido por la utopía de la “aurora” venidera de una sociedad nueva. La lucha de Empédocles no se dirige ya antitéticamente (y ana-crónicamente) contra su tiempo (del cual huye), sino que se moviliza, provocada por el tiempo, en favor de él, contra la fuga al pasado mítico sin destino: lo eterno se da en el tiempo como destino, es más: se hace tiempo, o no se dará en absoluto. Las preocupaciones egoístas del Empédocles de antes han desaparecido, él es mero instrumento (aunque elegido), mera chispa —pero muy brillante, porque momentáneamente reconciliadora— en el choque fatal de las potencias del Tiempo. Su muerte no es ya la muerte de tipo trascendente (unión con el Fuego del Uno y Todo), sino de tipo trascendental, condición de la posibilidad de una reconciliación futura de las disonancias ‘cronocráticas’.

Hablando de ‘cronocracia’, sería quizás pertinente echar un breve vistazo sobre la oda *Der Zeitgeist*, compuesta también en 1799, porque en ella se reconfirma la impresión de la excesiva prerrogativa concedida al tiempo epocal. El concepto de “espíritu de la época” data de hecho de ésta época, y fue sobre todo Herder quien le dio gran divulgación; no por casualidad ésta es también la época en la que el interés por lo meramente actual, por lo ‘sensacional’, se despierta por primera vez: asistimos a un “cambio de paradigmas” en términos de sensibilidad temporal.⁹³

En este poema de cinco estrofas,⁹⁴ el yo lírico se dirige inicialmente, en forma de una resistencia “heroica”, contra el “dios del tiempo” (“*Du, Gott der Zeit*”) quien truena desde su “negra nube”, ‘ocasionando’ caos y destrucción por doquiera; la situación es la de un mundo en plena disolución ex-céntrica. Esta protesta demasiado inmediata se calma, cuando el yo lírico se con-centra, retrocediendo en el tiempo y evocando los aspectos benéficos del

93 Véase KEMPTER, L. *Herder, Hölderlin und der Zeitgeist. Zur Frühgeschichte eines Begriffs*. HJ 27, 1991, pp. 51-76.

94 KSA, vol.I, p. 297; véase BUHR, G. *Op. cit.*, pp. 90-108.

tiempo más natural de antes; en una actitud más moderada llega a reconocer en la prepotencia del dios violento los rasgos de un cuidado “paterno”, y en vez de separarse vehementemente de este Júpiter destructivo —que también, con su ‘rayo’, “despertó el espíritu” en el alma joven— se reintegra al tiempo total (natural e histórico, destructivo y constructivo), y la ocasión hecha espíritu lo invita al final a recibir la enseñanza de que lo terrible sólo se hace más terrible para terminar más rápidamente. Así, la aceleración de la violencia revolucionaria apunta a su pronta superación, finalizando el tiempo “demasiado largo” de la disolución real en una disolución idealizante que se hace transparente en el corto plazo del intenso *interim* entre ocaso y aurora. El “dios del tiempo” que fomenta el perecer resulta ser sólo un lado de la medalla; en el otro lado está el tiempo del devenir —el que se refleja en el cambio de conciencia del yo lírico que no es sino la versión individual del autodespliegue de dios cantado—, y únicamente los dos tiempos juntos forman la totalidad dinamizada del ser. Otra vez se descubre que “lo puro no puede representarse sino en lo impuro”: la exteriorización temporalizante de lo absoluto es la variante necesaria, el desvío, de la intimidad des-mesurada; y es la reproducción poética —el “carácter artístico”— de este proceso de explicitación de lo implícito la que hace que el todo, en nuestro re-conocer, se re-conozca mejor a sí mismo. Esta es la ‘situación teórica’ siempre idéntica que tematiza el *Fundamento para ‘Empédocles’*.

Para que la tragedia pueda cumplir con su ‘misión’ de ser la celebración festiva de lo absoluto hecho tiempo (indirectamente, entonces, de la génesis de la conciencia finita y de la historia mundial), es necesario que, tanto en su materia, como en su forma, se radicalicen las exigencias que hay que hacer a todo mito trágico que forma el medio del proceso que lleva, meta-fóricamente, de una intimidad desmesurada a otra superior. El poema trágico (dramático) constituye la escritura ‘jeroglífica’ (simbólica) del tiempo propio del poeta (subjektivamente de su *Gemüt* o *Seele*, objetivamente de su *Welt und Zeit*, y míticamente, ocultado en ambos, *das Göttliche*); pero, en tanto que mero símbolo de dicho tiempo, no puede representarlo tan inmediata o directamente, sino debe “denegar” en un material ajeno que sirva de ejemplo “exótico” (o parábola más viva; pues lo propio no se notaría tanto), es decir, como modelo exagerado para una interpretación indirecta del tiempo análogo moderno (*hespérico*). Esta es la función que tiene el ropaje antiguo del drama: representar lo propio en lo ajeno, en-ajenarlo intencionalmente (antecedente de la técnica brechtiana de *Verfremdung*⁹⁵), para que se evite el peligro del *nefas* (la expresión directa de la intimidad en su destino hespérico); cuanto menos el primer plano (la materia ajena al mundo propio) se parezca al trasfondo, tanto menos se deniega, a la inversa (en su breve trastrueque —τροπή— iluminante), el fundamento oculto (lo divino).

95 KSA, vol.IV, p. 156 (*Ensayos*, p. 105) y JAMME, Chr. *Op. cit.*, pp. 356ss.

Por esta razón poetológica, no debería poder plantearse el problema de la fidelidad al material antiguo, es decir, la relación entre el Empédocles hölderliniano y el Empédocles histórico; pues la intención no era la de reproducir la auténtica situación y doctrina de aquel presocrático. Aun así, la analogía entre los dos tiempos debe basarse en alguna semejanza; de manera que, por ejemplo, el ideal de la intimidad y unidad originaria (al cual se vuelve luego) de la concepción del Empédocles hölderliniano evoca suficientemente el concepto del σφαῖρος mediante el cual el presocrático circunscribía la unidad originaria de los elementos bajo el gobierno del “Amor” (φιλία); igualmente, la ruptura de esta ‘esfera’ por intervención del “Odio” (Νεῖκος), correspondería muy bien a la “discordia” o “lucha” de los contrarios que forma precisamente la *Hauptparthie* de la tragedia de Hölderlin (cuyo último propósito es, como ya vimos, un katharmos —o una κόθαρσις trágica— del “espíritu de la época” individualizado en Empédocles). Finalmente, la ‘séptima potencia’ de la cosmología del Empédocles histórico, aquel “Juramento de la Necesidad” que regula el *timing*, tanto de las edades cósmicas bajo el predominio alternante de Amor y Odio, como de los tiempos de vida re-generada (αἰώνες) de la πάλιν-γένεσις personal, tiene su paralelo en aquella concepción kairomórfica (de *Zeit und Unzeit*) cuya presencia, en los textos de Hölderlin, estamos propiamente intentando verificar; de hecho, la mencionada ruptura de la “alianza” prematura entre Empédocles y la naturaleza equivale a la violación de un juramento (Εἶδ) “sellado” por la Necesidad o el Destino.⁹⁶

Después del *Fundamento general* que defendía la necesidad, para una auténtica posesión de lo autóctono, de la experiencia de lo heterogéneo, el *Fundamento para el ‘Empédocles’* propiamente dicho desarrolla en dos partes los detalles del proceso dialéctico que forma, para así decirlo, la ‘espinas dorsal’ del “cuerpo divinamente luchador” de la tragedia: primero se esboza un esquema general para el proceso histórico-mundial como tal, y luego se considera minuciosamente cómo este ‘esquema’ aplica más específicamente al o-caso de Empédocles, concretamente a la “muerte del individuo” que se ubica “en el medio” del “transporte trágico”.

La tragedia es ella misma ya “el medio” o punto central de un proceso cósmico gigantesco en el cual los opuestos de “lo aórgico” (la naturaleza; lo universal; mitológicamente: Saturno) y de “lo orgánico” (el arte; la cultura; lo particular; mitológicamente: Júpiter) alternadamente (*im Wechsel*) se oponen y se reúnen y hasta se confunden (*sich ver-wechseln*). (Los ‘expertos’ notarán aquí el uso —o quizás abuso— de las terminologías de Fichte y Schelling). El proceso total es uno de “mediación” (*Vermittlung*, construcción de la *Mitte*), a saber: el de lo divino mismo que ‘empieza’ en la indiferencia de la identidad estática, pasa luego por “el medio” de la auto-diferenciación dinamizante, y desemboca de nuevo en una identidad, pero esta vez más consciente; dicho ‘comienzo’ y

96 Véase mi reseña de INWOOD, B. *The poem of Empedocles*. Toronto, 1992, en *Diálogos* 62, 1993, pp. 208-213.

'final' no se dan en la historia, ni se representan en la escena —son irrepresentables—, pero se reflejan, como 'pasado y futuro' míticos, en el tiempo presente como lo 'recordado' o 'anticipado' en el *Gemüt* o *Geist* del protagonista en el cual se condensa o concentra ("en el medio" kairo-céntrico), no solamente "su tiempo", sino también, aunque indirectamente, lo que le 'precede' o 'sigue' (el "de repente" eterno de lo absoluto). El horizonte de este proceso 'trinitario' (pensando en los *Weltalter* de Schelling) es el tiempo (o más bien: *la tempiternidad*), y su carácter es —onto-estéticamente dicho— trágico; esa 'tonalidad' de tragicidad le da a la historia (tanto a la universal como a la *fábula* trágica), el 'toque' destinal de *Geschick* (su *Schicksalshaftigkeit*) que permite leer la escritura 'hermética' —cifrada en la escritura hölderliniana— de esta dimensión extensiva o cuantitativa de la temporalidad en forma intensiva o cualitativa, es decir, según una hermenéutica kairomórfica. El tiempo como *facticidad* —el 'milagro' inexplicable de su darse (el mero *Daß* de su 'ocasionarse')— es el horizonte de la esencia trágica de sus 'contenidos' (de su *Was*). La "auto-temporización" (*Selbstzeitigung*) del tiempo trágico, el ritmo hebdomádico de su "revelación" (apocalipsis; *Offenbarung*) a través de las 'instancias', cada vez (*je-weils*) 'instantáneas', el ocurrir 'puntual' de cada "mora" (*Weile*) oportuna y ocasional (*gelegen* y *gelegentlich*) dentro de esta automediación divina, este es el tema 'secreto' del *Fundamento*.

Respecto de los detalles,⁹⁷ hay que tener presente que los opuestos cuya "contraposición armónica" se discute —la naturaleza y el arte (el caos 'dionisiaco' y el orden apolíneo, en la lectura posterior de esta constelación que hará Nietzsche)— no son unos principios co-origenarios: como Saturno/Crono(s) es el padre de Zeus/Júpiter, lo aórgico-anárquico de la naturaleza es el fondo general a partir del cual se cristaliza la organización del arte: éste último es "la flor, el cumplimiento de la naturaleza", y "mediante la ligazón con el arte se hace divina la naturaleza". Siendo el τέλος potencial de la naturaleza, el arte, para poder serlo, debe separarse de ella, oponerse a ella, "denegar" su "fundamento": dependiente de ella, se hace independiente de ella, y esto no sería posible si no se basara, para lograr esta negación de su fundamento, en otro fundamento que Hölderlin no nombra pero presupone, el de la subjetividad (cuya metáfora derivada es el arte). El segundo miembro de la disyunción o contradicción se encuentra entonces desde el principio en una relación indeterminada (no de oposición franca) con su opuesto que ambiguamente colma y niega. Al diagnosticar la contradicción presente, y al preguntar de dónde vino y a dónde va, Hölderlin, por no poder deducirla lógicamente, tiene que introducir un doble "momento" 'histórico': el del ἀνάμνησις del ¿cuándo?, (en vez del ¿por qué?) de su origen; y el de la anticipación 'terapéutica' del ¿cuándo? de su destinación. Así se localiza en el origen de la contradicción un acto de desacierto trágico (ἁμάρτημα) que tiene la "culpa" de la actual intensidad de la lucha heroica: un acto de desacierto del tiempo justo; algo análogo vale para el ¿cuándo? equivocado de la ("prematura"; sólo "temporera") reunificación de los opuestos. De hecho,

97 Véase SÖRING, J. *Op. cit.*, pp.156-176. Las siguientes nueve citas del texto de Hölderlin pueden verificarse en KSA, vol.IV, pp. 159-164 (*Ensayos*, pp. 107-112).

el texto enfatiza este aspecto de la situación trágica cuando, repetidas veces, insiste, respecto del confundirse de los opuestos (uno toma la forma del otro), en la inoportuna simultaneidad (“en este mismo momento”) del mutuo convertirse el uno en el otro, signo de un excesivo insistir expresamente en un aspecto, el intercambiable, de la interrelación heterológica (el término alemán de *Moment* debe entenderse aquí —al igual que posteriormente en Hegel— en el sentido doble de instante temporal e instancia de peso: algo que, al ocurrir precisamente ahora, tiene “mucho momento” y, de ahí, desarrolla lo que en inglés se llama *momentum*, fuerza propulsiva, apuntando hacia un *timing* bien efectivo).

Aparte de esa complicación “hipotáctica” de un dualismo “paratáctico” que dificulta un desarrollo dialécticamente diáfano del proceso de “relación recíproca”, el texto evoca, en primer lugar, estratégicamente, el comienzo (ingenuo) y luego, el final (idealizante) de la “temporización” en cuestión: el “sentimiento” de armonía (de los opuestos latentes, listos para diferenciarse) que se da “en la vida pura”, tiene que terminar, precisamente por ser nada más que sentimiento (y no conciencia), para poder pasar por la etapa intermedia del conocimiento doloroso (heroico) del “odio” —los detalles de esta etapa inter “media” se presentan después de la siguiente anticipación del fin— para finalmente, llegar de nuevo a un sentimiento de armonía que se distingue del anterior (inicial) por el recuerdo de lo que entretanto ha pasado, sabiendo apreciar mucho más que antes qué significa realmente “armonía”: dos veces se subraya que este sentimiento (de “amor”) “pertenece quizás a lo más alto que el hombre puede experimentar”. La etapa intermedia comprende las cinco fases de (1) la autoconstitución de lo aórgico, (2) la autoconstitución de lo orgánico a partir y en contra de lo aórgico, (3) su choque extremo, (4) su reconciliación extrema (con-fusión), y (5) su separación mitigada.

“Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos”: así comienza la aplicación del esquema universal al caso particular de Empédocles (y de ahora en adelante nos permitimos citar el texto más generosamente que de costumbre); pero lo que alrededor de él se opone, en él se une; él es “un hombre en el que aquellos contrastes se unifican tan íntimamente que en él se hacen *Uno*.” En él aparece más objetivo lo que afuera vale como más subjetivo, y al revés, “él es más pensante (...) cuando menos es cabe sí mismo”, y “cuando más está cabe sí mismo”, tanto “más carente de pensamiento es”, es decir, en él los dos contrarios se unen, pero invirtiendo su forma distintiva. La “desmesura real de la intimidad” no procede, como la intimidad ideal, de la intimidad misma, sino de “la más alta discordia” de manera que, en él, lo aórgico adopta la forma de “lo hiperaorgánico” y lo orgánico la de “lo hiperaórgico”. Más tarde se reconfirma esta extraña constelación:

Y así, el conflicto del arte —el pensar, el ordenar del carácter formante del hombre— y de la naturaleza carente de conciencia, apareció resuelto, en sus extremos más extremos, reducido a uno y unificado hasta la equivocación de la mutua forma distinguiendo. Este fue el encanto con el que Empédocles apareció en su mundo.

Si ésta es la situación, ¿cómo puede Empédocles ser representativo de la crisis de su mundo y tiempo? Precisamente por el contraste con su tiempo, al ofrecer la apariencia e ilusión de una reconciliación (*temporera*, prematura) de lo que en su mundo aparecía como opuesto. Al servir de modelo exagerado (*e contrario*) de aquel tipo de reconciliación equivocada, Empédocles, por el sacrificio, posibilita la verdadera reconciliación; su situación corresponde así a la constelación que en el esquema general del *Fundamento* se describió como sigue:

Pero la individualidad de este momento es sólo un producto del más alto conflicto, su universalidad es sólo un producto del más alto conflicto; así, pues, como la reconciliación parece ser ahí, de nuevo actúan sobre este momento lo orgánico a su manera, lo aórgico a la suya (...) de modo que el momento unificante, como un espejismo, se disuelve cada vez más, pero por esto y por su muerte, los extremos en lucha, de los cuales procedía él, los reconcilia y unifica más bellamente que en su vida, en cuanto que ahora la unificación ya no es en un singular y, por eso, demasiado íntima, en cuanto que lo divino ya no aparece sensiblemente.

El destino de su tiempo no “exigió un auténtico acto” —esto se aclarará luego—, sino que “exigía un *holocausto* en el que el hombre todo se hace efectivamente y sensiblemente aquello en lo que el destino de su tiempo parece resolverse”; y en este holocausto (*Opfer*) se disolverá la unificación demasiado íntima ya que en él:

el individuo se pierde y tiene que perderse en un acto ideal, porque en el individuo se mostró la unificación sensible que, de necesidad y discordia, ha surgido prematura, la cual ‘resolvió’ el problema del destino, que, sin embargo, nunca puede resolverse visible e individualmente, porque entonces lo universal se perdería en el individuo y (...) la vida de un mundo parecería en una singularidad (...) como resultado prematuro del destino (...)

Luego concluyendo este punto kairológico, el texto nos declara de nuevo:

Así, Empédocles debía ser una víctima de su tiempo. Los problemas del destino en el que él creció debían resolverse aparentemente en él, y esta solución debía mostrarse como una solución temporal aparente, como ocurre más o menos en todos los personajes trágicos.

Aquí habría que cambiar la traducción 'oficial': dicha solución no era "temporal aparente", sino "*temporera* y *aparencial*", en el sentido de "pasajero e ilusorio", como confirma el texto un poco más adelante cuando dice de estos caracteres trágicos que se presentan como

algo efímero e instantáneo, de modo que, aquel que aparentemente (mejor: "ilusoriamente") resuelve el destino de la manera más completa, es también el que más se presenta, en su carácter perecedero y en el progreso de sus intenciones, de la manera más chocante (mejor: "llamativa"), como víctima.

Luego Hölderlin resume: "Así se individualiza en Empédocles su tiempo, y, cuánto más se individualiza en él, cuánto con más brillo y realidad efectiva y más visiblemente aparece resuelto en él el enigma, tanto más necesaria se hace su ruina."

(Sigue aún, para el bien de la "fábula" propiamente dicha, una concretización triple de ese *Grundton* de Empédocles, en el sentido de un análisis más detallado de sus actitudes y actividades *vis à vis* sus conciudadanos, los agrigentinos; finalmente surge aún el esbozo de la figura de su adversario quien también resuelve los problemas de la época, pero en forma "más negativa" que Empédocles: en vez de unificarlos, el adversario "doma" los extremos mediante su institucionalización, algo que el anarquismo de Empédocles, como asegura una notita al calce, evita a toda costa, ya que "el temor de llegar a ser positivo tiene que ser, de manera natural, su mayor temor, en virtud del sentimiento de que Él, cuanto más efectivamente expresa lo íntimo, más seguro está de perecer").

Empédocles, portador de una (di)solución "instantánea" y meramente "individual" de los extremos, debe convertirse, mediante su muerte libre o sacrificio a tiempo, en el signo o anuncio de otra disolución (o unificación) más duradera y más universal; sólo así la totalidad escindida puede reconstituirse "trágicamente", es decir: como "catástrofe catártica" (la *καταστροφή* como *καθαρμός*). En vida, Empédocles constituye un modelo prematuro de una solución que, en su muerte, puede realizarse a tiempo; únicamente en su ocaso oportuno — destruyendo la apariencia viva (individuada, parcial) de la reconciliación universal — puede también resultar "trágica" la "aparencialidad" (*Scheinbarkeit*) de la unificación demasiado íntima. Ese "acto idealizante" — el ocaso personal de apariencia heroica — restituye "el mundo de todos los mundos", "el todo en todo", y esta sería su fundamentación trascendente (sobrehistórica); para que sea también inmanente, se necesitaría la figura del adversario frente al cual Empédocles, en un conflicto histórico (quizás en forma de un discurso público que expresaría lo inexpresable), podría fracasar en una forma epocalmente convincente; pero sobre este asunto no hay sino planes, y luego la historia real (noviembre de 1799), en la

contra-figura de Napoleón (hecho “una especie de dictador”),⁹⁸ los hizo superfluos (...)

Durante los meses en los que luchaba con el “fundamento” del drama —con el “tono fundamental” (“idealizante”) y su justa “expresión” (“heroicamente reflexionante”)— Hölderlin le confesó en una carta (de octubre de 1799) a Schiller⁹⁹ (quien fue, desde el primer encuentro de 1793 —publicación del himno *El destino* en la revista *Nueva Talia* editada por Schiller—, su modelo admirado en asuntos de tragedia) que creía haber encontrado “aquel tono del que preferiblemente deseaba apropiarme, (...) en la forma trágica”; y que por esta razón, ahora que había llegado a conocer “un poco más a fondo (*gründlicher*) la belleza trágica (*die tragische Schönheit*)”, se había “atrevidamente arriesgado” a trabajar en una tragedia (Hölderlin usa aquí el término alemán de *Trauerspiel*), a saber, *La muerte de Empédocles*. El que haya dedicado el mayor tiempo de su estadía en Homburg a este “experimento” (*Versuch*) le causa malestar: “Le confieso que no puedo hacerle esta confesión —y a usted lo menos— sin (sentir) vergüenza.” ¡Extraña “confesión”, ésta! Y no pierde ese carácter extraño si, más tarde en la carta, nos enteramos que fue su constitución “enfermiza” (*eine Kränklichkeit*) el impedimento para que su *Trauerspiel* llegase a “una madurez suficiente”. ¿Falta de madurez en una obra cuyo tema principal es la madurez? ¿Vergüenza por haber necesitado tanto tiempo para (no) terminar una empresa cuya máxima preocupación es la de necesitar todo el tiempo necesario para llegar a la madurez del tiempo? ¿Acaso este “síndrome” kairomórfico forma parte de aquellas “actitudes estéticas” (*Ästhetische Gesinnungen*) que, entre otras cosas, se formulan “en el tiempo justo”?¹⁰⁰

Pero mejor dejemos las especulaciones sobre las causas externas o internas de este “fracaso” trágico, y preguntémonos solamente en qué puede consistir la citada “belleza trágica”, es decir: la belleza de la mencionada “forma trágica”. Hölderlin la llama, en otra carta (de julio de 1799),¹⁰¹ “la más estricta de todas las formas poéticas”; el contexto de lo discutido en esta carta (muy larga) sugiere que lo “estricto” se refiere a la relación entre los momentos “conmovedores y estremecedores” que el público —y ciertos autores (Schiller, por ejemplo)— prefieren, y “la impresión del todo” que no les importa tanto. Pues bien, de esta forma más estricta del arte poético Hölderlin constata que

está enteramente dirigida a progresar armónicamente alternando, sin adorno alguno, casi sólo en tonos grandes —de los cuales cada uno es un todo propio—; y que, mediante esta denegación orgullosa de todo lo accidental, representa el ideal de un todo vivo tan brevemente y, a la vez, tan

98 Carta No. 199. *KSA*, vol.VI, p. 402.

99 Carta No. 194. *Ibidem*, pp. 391s.

100 Carta No. 203. *Ibidem*, pp. 409s.

101 Carta No. 183. *Ibidem*, pp. 363-367.

completamente y comprensivamente como posible y, por eso mismo, también más distintamente y más seriamente que todas las otras formas poéticas.

De estas otras formas, la carta menciona, especialmente, aquel género que trabaja el “material sentimental, el amor por ejemplo” y que progresa en “tonos elegíacamente significantes”; pero respecto de la forma trágica, Hölderlin escribe que “examina” su “sentimiento”, preguntándose —y esta pregunta decide sobre éxito o fracaso— “si una forma que elijo no contradice acaso al ideal y, sobre todo, al material que ella somete a tratamiento”.

Nuestra hipótesis es que, sobre el trasfondo de la llamada “belleza trágica”, fueron las complicaciones kairomórficas de la trama del *Empédocles* las que han impedido su feliz terminación. Vimos que Hölderlin ha querido ligar el motivo tysiomórfico del suicidio sagrado con el motivo kairomórfico: la vigencia (social) de esa variante de la “violencia sagrada” (R. Girard) que es el autosacrificio (más o menos) voluntario, dependía de la vigencia de ciertos plazos de tiempo, de un cierto ‘cálculo’ kairológico por parte del protagonista y de los otros personajes. Si bien admitimos que, por un lado, la reconciliación “falsa” de los opuestos se producía gracias a su carácter prematuro y que, de otro lado, la reconciliación verdadera se debe a su carácter más oportuno, no podemos, sin embargo, perder de vista que dicho cálculo kairológico podría carecer aún de aquel elemento de “gracia” o “favor divino” que lo haría, especialmente en el sentido del modelo griego de “*heilige Schicklichkeit*”, más “sagrado”, es decir: menos dependiente de la razón humana y más dependiente de lo divino; pues el acercamiento mutuo de dioses y hombres es lo que el *Trauerspiel* “muestra *per contrarium*”. En otras palabras: lo kairológico del asunto debería aparecer más kairosófico (menos forzado); y *Empédocles* debería aparecer, según Hölderlin mismo, menos divino (evitar la idolatría) y lo divino menos humano (evitar su ‘humillación’ como *Zeitgeist*). Esa posibilidad —en la que el instante crucial de *καίρο-τυσιο-θανασία* sea menos acto y más evento, menos apogeo personal y más “ocasión divina”— se examina luego en el fragmento *El devenir en el perecer*.

Entre tanto, con el proyecto de la tragedia casi abandonado, en lugar de *Empédocles*, deben ‘hablar’ las flores —él mismo lo profetizó así—, tanto las metafóricas —“las flores del cielo, el astro floreciente”— como las ‘literales’, las flores de la tierra; en ambas ‘habla’ la naturaleza con un lenguaje peculiar que es distinto de “la flor de la boca” del *logos* humano: un hablar-mirar de un ‘instante’ (*Augenblick*) que es inextinguible (*unauslöschlich*).¹⁰² De este instante-mirada que ‘brilla’ siempre porque es “mítico” o “divino” trata el ensayo *El devenir en el perecer* a cuya interpretación procedemos en la próxima sesión.

102 *KSA*, vol IV, p.73. Véase para este contexto a BENNHOLDT-THOMSEN, A. *Stern und Blume. Untersuchungen zu Hölderlins Sprachauffassung*. Bonn, 1967, pp. 9-13.

LA VUELTA A LA HISTORIA (1799 - 1800)

El tema de la presente sesión será —para decirlo algo brutalmente, en forma de un quiasmo que está muy de moda— el paso (*Übergang*) del **tiempo de la tragedia** hacia la **tragedia del tiempo**; y se sobreentiende que hablamos aquí del tiempo en sentido kairológico. Vimos hasta qué grado en el drama de Empédocles (“que lleva el fenómeno del suicidio a la más grandiosa transparencia mítica jamás hallada”)¹⁰³ la kairológica del acto-evento, a la vez “heroico” e “idealizante” del ‘holocausto’, determina su tragicidad; ahora se tratará de ver cómo Hölderlin, en el fragmento titulado (desde Ludwig von Pigenot) *Das Werden im Vergehen*, (hoy día se citan sus primeras palabras *Das untergehende Vaterland (...)* como título) realiza un paso hacia adelante al tematizar expresamente, tanto la “infradialéctica” (*Binnendialektik*) del tiempo (histórico) —desligado del destino de un individuo representativo—, como su necesaria conexión con la temporalidad del **espíritu poético** que capta y miméticamente reproduce dicho ritmo del destino.

En términos de manuscrito, el texto en cuestión¹⁰⁴ aparece como la prolongación en prosa de los restos de la tercera versión de *La muerte de Empédocles*, y por ello hay derecho de llamarlo también —además de ver en él una “teoría (ontológica) de la revolución”— un “ensayo dramaturgico”.¹⁰⁵ Su característica peculiar es, de hecho, el desarrollo paralelo de la dimensión histórico-política, por un lado, junto a la dimensión gnoseo-poetológica, por el otro; cuál de estos aspectos se toma por predominante, depende desde dónde (en el *Corpus* holderliniano) uno se acerca a este texto-clave (que quizás sea también un ‘texto-en-clave’). Así, ese fragmento de cinco páginas se ha visto como la respuesta a la pregunta: ¿cómo puede sacarse de una materia heroica la tendencia idealizante de la **intuición intelectual** que forma la base del “poema trágico”? Mas ‘crono-ontológicamente’ enfocado, el ensayo contestaría la pregunta: ¿cómo puede haber, en el vacío (*Lücke*) entre dos mundos que ambos no son (uno ya no, otro aún no), tener (un) lugar una “transición” (*Übergang*) que propiamente tampoco “es”? En términos más bien religiosos, *El devenir en el perecer* contestaría la pregunta: ¿cómo puede haber, en un mundo lleno de destrucción y de dolor (“la patria en ocaso (...)”), una vida superior en términos de una relación armoniosa con lo divino? Y

103 Véase HÄUSSERMANN, U. *Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Homburg, 1962, p. 120.

104 KSA, vol. IV, pp. 294-299 (*Ensayos*, pp. 97-102).

105 Véase BERTAUX, P. *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt, 1969, pp. 124-126; y ZINKERNAGEL, F. Ein dramaturgischer Aufsatz Hölderlins. En (ed) MUSCHG W; HUNZIKER, R. *Dichtung und Forschung*. Leipzig, 1933.

desde una perspectiva propiamente estética, esperaríamos de este texto una respuesta a la pregunta: ¿cómo es poéticamente representable un cambio epocal, y en qué medida el esbozo de la última versión del *Empédocles* corresponde (o no) a dicha *μύμησις*?¹⁰⁶

En realidad, todas estas perspectivas están aludidas; en el trasfondo de ellas se notan las sombras de los enfoques contemporáneos de Fichte, Hegel, y Schelling (filosofía, religión, arte), como la terminología de Hölderlin lo ha insinuado a muchos intérpretes. Nuestro enfoque será, como en las sesiones anteriores, el kairomórfico; pues, implícitamente, ya (había sido éste mismo) hace veinticinco años, cuando lo traducimos por primera vez al castellano, comentamos la traducción con algunas notas en este sentido.¹⁰⁷

*

La patria cayente, (es decir) la naturaleza y los hombres en tanto se encuentran en una acción recíproca particular, constituyendo un mundo particular, una integración particular de las cosas que (ya) se hizo ideal, y disolviéndose para que se forme de él y de la restante generación, de las fuerzas sobrantes de la naturaleza —las que figuran como el otro principio, (a saber) el real— un mundo nuevo, una acción recíproca nueva, mas igualmente particular, lo mismo que aquella caída provino de un mundo puro particular (...)

Esa primera frase —que no es una frase completa, sino más bien un título extenso— anticipa ya todo el ‘movimiento’ del tiempo que luego se analizará en detalle; el que todo perecer sea **a la vez** un devenir, este ‘mensaje’ básico (que, de hecho se encuentra ya en el Empédocles histórico) se formula aquí en forma teleológica:¹⁰⁸ Hölderlin parece querer avistar la patria en cuestión en cuanto ‘esfera’ meramente **particular** en disolución, **para que** de este mundo (ya no **real**, sino hecho **ideal**, reducido a objeto de la memoria) se forme otro nuevo. Esta construcción ‘consecutiva’ de la frase apunta, como se verá en seguida, hacia el acoplamiento de los tres factores envueltos en esta vuelta del tiempo (*Zeitenwende*) —lo existente en proceso de disolverse, la disolución o transición, y lo nuevo— con las modalidades de realidad, necesidad y posibilidad respectivamente (y los géneros poéticos correspondientes). Se acentúa que el mundo a pasar y el mundo por venir son cada uno esferas **particulares**, parciales —frente a una esfera omniabarcadora que en seguida se

106 Véase las interpretaciones pertinentes en KURZ, G. *Op. cit.*, pp. 163-169; BUHR, G. *Op. cit.*, pp. 66-84; JAMME, Chr. *Op. cit.*, pp. 364-368; SÖRING, J. *Op. cit.*, pp. 212-243; HEMPELMANN, G. *Op. cit.*, pp. 87-93.

107 KERKHOFF, M. (trad.), Friedrich Hölderlin, *El devenir en el perecer*. *Diálogos* 15, 1969, pp. 7-16; usaremos de aquí en adelante esta traducción en lugar de la de *Ensayos*.

108 Véase SÖRING, J. *Op. cit.*, pp. 218-221.

mencionará—, lo que ya indica que la caída (el ocaso) en cuestión no es una anulación total (queda aún la “generación restante”, y no hay una “separación absoluta” entre los dos mundos): el punto de vista aquí adoptado inserta de antemano la patria en ocaso en una ‘historia’ más amplia. De ambos mundos (o épocas) se habla como “relaciones recíprocas”, como ‘parejas de opuestos’ dominadas por relaciones de unión/integración (“amor”) y separación/disolución (“odio”) figurando aquí la naturaleza y los hombres como opuestos, es decir: lo aórgico y lo orgánico. Además, se habla de un “mundo puro” que no es un tercer mundo (¿intermedio?) —como creen algunos especialistas— sino el estado inicial, el comienzo inocente en armonía, ahora perdida, de dicha patria entretanto desgarrada, en transición hacia otro mundo (también inicialmente “puro”). El punto de vista adoptado, el anamnésico-teleológico, es —ya aquí— el de la “re-presentación” (una *Vorstellung*, como precursora de una *Darstellung*) en tanto que presupone una visión de conjunto, visión que se patentiza en la próxima frase (en la cual no por casualidad se recurre al lenguaje como caso de comparación); y esta frase nos ‘presenta’ también el primer vistazo al (y desde el) centro kaiomórfico del proceso entero de ‘temporización’, el *καίρῳ* del traslucir repentino de lo infinito/absoluto en la transición de un período finito a otro:

Pues el mundo de todos los mundos, el todo-en-todos que siempre es, no se representa sino en el tiempo entero, o en la caída, o en el momento, o —más genéricamente (dicho)— en el devenir del momento y en el comienzo del tiempo y del mundo; y esa caída, ese comienzo, es, como el habla, expresión, signo, representación de un todo vivo, más particular, que, a su vez, se convierte, por lo que efectúa, en esto (mismo) justamente; y (eso) de tal manera que parece encontrarse en él, como en el habla, por un lado menos o nada de lo vivamente existente, por el otro (lado) todo.

Ese “todo en todo(s)” (San Pablo) que es algo como la ‘idea’ de la totalidad —trascendentalmente visto como la condición de la posibilidad de pensar “todos los mundos”—, el Ἐν Πάντι de Heráclito, se “da” entonces, o en aproximación infinita o captación hiperbólica, o —y este es el reto para el poeta trágico, capaz de la intuición intelectual— en el momento, a saber, en aquel instante en el cual se cruzan el perecer de un mundo y el devenir de otro. Ese *Moment* puede, o debe entenderse —lo mismo que la palabra *καίρῳ* en su sentido original— temporalmente (como “instante”) y espacialmente (como “punto”), y Hölderlin va a estar saltando de un uso a otro, hablando tanto de *Moment* como de *Punkte*; también está presente —lo dijimos ya— la connotación de “arranque (*momentum*). El hecho es que precisamente en el punto más bajo de la disolución (el punto “cero”: *Tiefpunkt*) trasluce ‘verticalmente’, como “desde arriba”, el punto más alto, (ἄκμῆ, *Höhepunkt*). El texto precisa que esto ocurre “en el devenir del momento”, esto es: en el coincidir del punto final de un tiempo con el punto inicial de otro, como si ese punto cero final fuese la ‘ocasión’ (quizás no real, pero sí trascendental, para el poeta) del nuevo “comienzo del tiempo”. De todos modos, ‘en’ este “momento de la caída” se anuncia, para el pre-sentimiento de quien la sufra, su contrario, el punto/momento de la futura salida (*Aufgang*) cuya anticipación sola permite sentir el perecer como perecer. En el momento

finito de la autorrevelación paradójica de lo infinito se unen así tres “puntos de vista”: el de la disolución real (para la cual lo futuro aparece como destructivo), el de la constitución (*Herstellung*) de lo nuevo (para la cual lo pasado es lo rechazable), y el de la llamada **disolución idealizante** que combina, en visión global/‘esférica’ (*Kugelblick*), las dos perspectivas temporales anteriores, elevándose sobre ellas.

Esta es la situación vista desde el lado finito; pero recordemos que (como escribimos ya en 1968/69 en una nota al pasaje citado):

(...) el todo tiene que salir de sí, desplegarse, re-presentarse para conocerse mejor a sí mismo. Tal representación, como auto-representación del todo, toma todo el tiempo infinito y es, por ende, incognoscible en una vida finita, particular. Pero en los momentos (κατὰ μέρος) “entre” los mundos particulares, cuando en el perecer se da un devenir, entonces se puede notar el paso del todo infinito.¹⁰⁹

El momento que une (y separa) la caída y el comienzo es el eje de significación en el sentido de que el ocaso es ahora interpretable como **signo** del “todo vivo” que está por particularizarse (delimitarse) en la patria nueva que, frente a la **realidad** disuelta de la antigua, significa la **posibilidad**, “lo abierto”, o, como el texto dice (respecto de la “posibilidad de todas las relaciones”), “la infinidad” que ocasionará luego, como “efecto finito”, otra “relación particular” (de los opuestos). Con ello, la idea de la unidad/totalidad, antes atemporal, se traslada a la historia (de las patrias): lo uno-todo se hace un “todo vivo, pero particular” — algo que Hegel llamaría la “totalidad concreta”—. Hölderlin compara esta situación con la del habla que también es, de un lado —en su figura real—, algo apartado y, del otro, virtualmente —en su efecto espiritual—, “signo” (‘figurado’) de un todo.

El segundo párrafo del texto introduce la categoría crucial de la “transición” (*Übergang*) —que expresa la naturaleza dinámica del “momento” antes citado— y describe la forma peculiar de sentimiento (necesario) que acompaña este *transcensus* de lo real a lo posible:

Esa caída o transición de la patria (en este sentido) se siente en los miembros del mundo existente de tal manera que, en el mismo momento y grado que lo existente se disuelve, se siente también lo nuevo que está por llegar, lo juvenil, lo posible. Pues, ¿cómo podría sentirse la disolución sin (sentir) la unión? Si, pues, ha de sentirse lo existente en su disolución, y si es sentido así, entonces es necesario que se sienta lo inagotado, lo inagotable de las relaciones y fuerzas (...)

109 KERKHOFF, M. Trad. cit., p. 8, nota 11.

J. Söring ha indicado¹¹⁰ que el significado de *Übergang* en este texto difiere del significado que el término tenía en el *Fundamento para Empédocles* donde la palabra se refirió ambivalentemente, tanto a la “disolución” (“temporera”) de las contradicciones en Empédocles, como también a la “disolución” (de Empédocles mismo) en lo uno-todo mediante su ocaso. En lugar de esa “transición” ambigua (a la vez ingresiva y egresiva), nuestro texto propondría un “constructo trascendental” de la contradicción entre perecer y devenir, una categoría de explicación que en vista de la continuidad de la historia, se justifica a partir de la experiencia de la “disolución real”: el *Übergang* es aquí el equivalente de la “disolución idealizante” que trascendentalmente (o especulativamente) explicaría cómo se desarrolla el proceso histórico ‘de verdad’. Söring entiende que este cambio de significado implica la renuncia al proyecto del drama, ya que imposibilita que jamás el *Untergang* de un individuo se justifique como un *Übergang* real. Esta renuncia no significa la imposibilidad de la poesía trágica como tal (que, al contrario, como “reflexión creadora” del *Übergang*, llegaría a una inesperada re-conceptualización). Söring determina la nueva acepción de *Übergang* —entendido éste como un “punto de vuelta” (*Wendepunkt*) trascendental (no real)— como una “época trascendental” (= “proceso epocal”, configuración *a priori* de “puntos de vuelta” a partir de la cual la historia real se haría concebible).¹¹¹

**

Si es correcto que, mediante el concepto modificado de “transición”, el proceso histórico recibe una interpretación trascendental respecto de su reconstrucción, entonces debería haber en el texto la mención de una instancia que garantizaría que dicho proceso no contenga ya ningún “intersticio” (*Lücke*); dicha instancia es la del “recuerdo idealizante” (*Idealische Erinnerung*)¹¹² que, como “recuerdo de la disolución”, ha de distinguirse de la mera “reminiscencia de lo disuelto”: mientras que esta última se produce a partir del ya citado “sentimiento de la disolución” (que presupone, desde luego, una sensación previa: *Empfindung* significa ambas cosas), la primera debe ser la instancia de la retrospectiva total:

La disolución, pues, en cuanto necesaria, se convierte, como tal, bajo el aspecto del recuerdo idealizante, en objeto idealizante de la vida recién evolucionada, una ojeada retrospectiva al camino que había que recorrerse, desde el principio de la disolución hasta el punto donde puede surgir, de la vida nueva, una reminiscencia de lo disuelto, y de ésta, como aclaración y unificación del vacío y del conflicto entre lo nuevo y lo pasado, el recuerdo de la disolución.

110 SÖRING, J. *Op. cit.*, pp. 215-218.

111 *Ibidem*, p. 222.

112 En nuestra traducción, usábamos aún la expresión “reminiscencia”, en vez de “recuerdo”: reservamos ahora “reminiscencia” para “*Erinnerung des Aufgelösten*”.

Tenemos aquí una reformulación del concepto del recuerdo agradecido que consistía, para el ensayo *Sobre la religión*, en aquella “repetición” (*Wiederholung*) en el espíritu, de lo realmente experimentado (sentido) que definía el “destino superior” (elevado sobre las relaciones de pura necesidad). Pero lo que allá se visualizaba en forma atemporal (o mejor: sincrónica), aparece aquí ligado, bajo la categoría del tiempo, a la extensión (o alcance) de los cambios (de disolución y re-constitución) cubierta por la memoria (reminiscencia de lo disuelto) y la imaginación creadora (recuerdo idealizante/disolución idealizante). De forma semejante, lo que en aquel ensayo figuraba como lo característico de las relaciones religiosas, la intimidad pura y divina de la unitariedad de separación y conexión, se cita aquí bajo la metáfora del “fuego divino” que, en vez de destruir (como el fuego terrenal, = la disolución real), vivifica; éste es aquel “sentimiento total de disolución y reproducción” en el cual todo, es decir, lo que está en oposición (“dolor y alegría, controversia y paz”, movimiento y reposo, “forma y deformación”), se entrelaza y compenetra en una forma “más infinita”.

Este “sentimiento total” (re)descubre sobre todo, que lo ahora disuelto debe alguna vez haber sido un “objeto en estado perfecto”, intocado aún por la disolución posterior; en otras palabras, animado por lo nuevo que está por constituirse, recorre, desde la perspectiva total del devenir y perecer, todas las etapas (“momentos”, “puntos”) del proceso en progreso y regreso simultáneo, obteniendo así, de la suma de estos sentimientos del devenir y perecer, recorridos infinitamente en un momento único, la conciencia de toda una vida consumada.

De ahí que el recuerdo (o la disolución) idealizante no produce, como la reminiscencia de lo disuelto, temor, sino que da la impresión de una irresistible seguridad y hasta “audacia”, razón por la cual se representa como lo que propiamente es: un acto creador, un acto reproductivo por medio del cual la vida transcurre todos sus puntos y, para alcanzar la suma total, no se demora en ninguno (de ellos).

A diferencia de la disolución real (desde cuyo punto de vista todo lo nuevo produce temor), la disolución idealizante, por haberse fijado —en el recuerdo global— los puntos de comienzo y final de todo el proceso del *Übergang*, cubre “en un momento” el recorrido desde lo finito (lo individual-nuevo) hacia lo infinito (la impresión total) y de ahí de nuevo a algo finito (lo individual-antiguo idealizado). En otras palabras: en la re-producción idealizante de la disolución real (= en la disolución idealizante), primero lo nuevo es anticipadamente disuelto para que lo infinito pueda presentarse en la conciencia, y esa disolución no es “debilitamiento o muerte”, sino vivificación; luego lo infinito es, a su vez, disuelto, pero no violentamente, sino por un acto de “amor”, para que lo antiguo pueda resurgir en forma idealizada. Así, por esta ‘maniobra’ recuperadora de la imaginación productiva, lo individual pasado, en cuanto *aufgehoben* (negado, conservado, elevado), se transforma en el “objeto idealizante” a partir del cual el perecer de lo singular aparece como

el devenir de lo universal; de esta forma, el conflicto entre la reminiscencia dolorosa de lo disuelto y el sentimiento total de vida queda reconciliado. Ahora la disolución real es reconocida como necesaria, como parte (punto/momento de vuelta) del 'proceso epocal': dentro del contexto afirmativo del curso histórico se unen entonces (1) la disolución y reproducción en cada punto/momento; (2) un punto/momento de esta índole con cada otro; y (3) cada punto/momento con el sentimiento total.

El resultado de esta triple unificación de lo finito e infinito, lo "finitamente infinito" o "individualmente eterno", es llamado un "estado mítico" (*mythischer Zustand*) en el cual "termina la transición" (porque terminó la oposición entre lo infinito-real y lo finito-real); se trata de un 'momento' flotante de reposo, de interrupción (momentánea) contra-rítmica que en el fondo sirve de medida para los tiempos (y *tempi*) del destino que "arrastra" (como "el arco iris sobre las aguas en caída", metáfora empedocleana para este tras-censo —"Hiperion"— que es el *Übergang*). La disolución idealizante es entonces, como acto re-productivo que lleva a este "estado mítico", la condición de la posibilidad de la comprensión del proceso histórico en su secuencia abstracta de lo pasado y futuro; en cuanto acto trascendental, ella fundamenta la simultaneidad de las dos transiciones envueltas, la del hacerse ideal (paso de lo real a lo posible) y la del hacerse real (paso de lo posible a lo real). Así, este doble hacerse (*Werden*) es concebido como un camino, un transitar (*über-gehen*), "y correspondiente a este camino (ὁδός) será el método (μέθοδος) de su reconstrucción" (Söring; ¹¹³ anticipación, según este autor, de la formulación especulativa —hegeliana— del método como "conciencia sobre la forma del automovimiento de su contenido").

Respecto del carácter (*temporeramente*) 'estacionario' del "estado mítico" (*Zustand* como *Stillstand*), debemos volver a constatar que se trata aquí del "lugar" del infinito transitar (del transformarse el uno en el otro, *Ineinander-übergehen*) de todas las relaciones posibles, es decir del in-stante de la autorrevelación de la in-stancia del "todo en todo"; este "estado mítico" de nuestro texto tendrá su equivalente en el "momento divino" de la "presentificación de lo infinito" que tematizará luego *El procedimiento del espíritu poético*; y de este punto 'culminante' de unificación (*Höhepunkt* = ἀκμή = καιρός; = *Vereinigungspunkt*) afirma J. Söring —aludiendo a la equiparación antigua de καιρός y κρίσις— que es, "a la vez Καροῦ Ἀκμή, 'Scheidepunkt', i.e., κρίσις"; y agrega que este 'momento divino', entendido como "unidad de *Vereinigungspunkt* y *Scheidepunkt*", es concebido "como estando él mismo en transición"; sin ninguna connotación apocalíptica —que la expresión "estado mítico" podría sugerir— se trata aquí del "momento crítico en el cual se manifiesta la posibilidad de todas las relaciones".¹¹⁴ Si entendemos bien, este καιρός= κρίσις sería entonces una potenciación del "momento" antes enfatizado.

113 SÖRING, J. *Op. cit.*, p. 227.

114 *Ibidem*, pp. 228s.

Después de esta feliz confirmación de nuestra hermenéutica kairomórfica, Söring, siguiendo de cerca la subdivisión hölderliniana de esta relación (entre dos estados finitos y uno infinito) en tres períodos, los entiende como los tres aspectos ya visualizados del *Übergang* —llegar a ser (*Entstehen*), dejar de ser (*Vergehen*), y mutua transición de ambos (*Werden*; según el Hegel de la *Ciencia de la Lógica*: el tiempo propiamente dicho: *die eigentliche Zeit*)— y define esa “coincidencia lógica y modal” de *Untergang* y *Aufgang* como *Übergang des Übergangs*, “transición de la transición” (ya que desde ella se procede, de nuevo, a un “efecto finito”).¹¹⁵ Reiterando que esta última concepción supera la del *Empédocles* (donde *Übergang* era la mera “transición de lo subjetivo a lo objetivo”, no la reconstrucción trascendental aquí abordada), Söring alega —y estamos de acuerdo con su conclusión— que la concepción de la “transición de la transición” aquí elaborada equivaldría a una iniciativa peculiar de la *disolución idealizante*, la de un “vivificar (...) de la muerte misma (...) por lo vivo” (Hölderlin citado por Söring). Lo vivo vivificante así destacado será, según Söring, el lenguaje “siempre creador” de la ‘obra de poesía trágica’ (*tragisches Dicht-Werk*). Si esta interpretación es correcta, deberíamos concluir que, siendo el proceso de la disolución real un signo, su ulterior captación idealizante sería un signo del signo (la “intuición intelectual” forzando una re-presentación artística, o intuición estética). Con el mencionado papel ‘vivificante’ del lenguaje, especialmente del lenguaje caracterizado como ‘trágico’, tenemos que ocuparnos independientemente (ya que intencionalmente lo habíamos puesto, hasta ahora, entre paréntesis).

De ahí lo absolutamente original de toda habla auténticamente trágica, lo continuamente creador (...) y (de ahí) el concebir, el vivificar (...) de lo inconcebible y fatal en la disolución y en la controversia misma de la muerte, por medio de lo armónico, lo concebible, lo vivo: (...) aquello que se disuelve está concebido en el estado entre ser y no ser (...) En el estado entre ser y no ser, sin embargo, lo posible se hace real doquiera y lo real se hace ideal, y ese (hecho) es para la libre imitación artística un sueño terrible, pero divino.

Así caracteriza nuestro texto el efecto que tiene sobre el lenguaje (“la libre imitación artística”) la intervención del **recuerdo idealizante** “en el momento de la caída”; ese “soñar” de la imaginación que es “terrible” (pesadilla, con motivo de la ‘muerte’ de la patria) y, a la vez “divino” (porque “idealizante”, “vivificante”), le proporcionará creatividad (*creatio ex nihilo*, desde el “no ser” citado) y originalidad (creación de lo nuevo; o quizás mejor: “originariedad”) especialmente al habla trágica. La $\theta\epsilon\omega\rho\acute{\iota}\alpha$ que interpreta aquí los ‘signos’ del “sueño” de la $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$ de la disolución ambivalente clama por una *poiesis* que la traduzca adecuadamente: la “intimidad” (*Innigkeit = Innerliche Einigkeit*) necesita de una “ex-

115 *Ibidem*, p. 231.

presión”(Aus-druck) doble: la ya impartida (y compartida; *mit-geteilt*) al conocimiento y, ahora, la comunicación (*Mit-teilung*) expresa. El momento de la intuición intelectual es también —más que ‘ocasionalmente’— la ocasión que, con su *momentum*, ‘ocasionará’ la re-representación del momento trágico por excelencia.

Ya que el momento de la disolución en el cual trasluce la vida del todo tiene un carácter revelador, es comprensible que seá entendido metafóricamente como un “signo” o como una “expresión”: su naturaleza cuasi-sígnica (seudolingüística) permite interpretarlo como una “representación” en el sentido de un significante o portador representativo del significado del Ἐν καὶ Πᾶν; quizás podría decirse que lo denotado por este momento “signo” es la disolución real de la patria concreta, mientras que lo connotado es la disolución idealizante (in-dicada en la real que es su *index*) que, a la “luz” del Ἐν Πάντα (bajo su ‘sol nocturno’), avista la futura sobrevivencia en/de la patria nueva. Ese καιρός, podría especularse (pensando en la antes mencionada connotación ‘órfica’ de σῶμα-σῆμα en el epitafio sacado del himno *El Destino*), equivale a un καιρο-σῶμα ‘mortal’ que, en tanto καιρο-σῆμα doble (‘prisión’/‘signo’ de ‘salvación’), es la ‘señal’ del re-nacimiento: he aquí la ‘resurrección’ del significado muerto “en vista” de la kaírica significatividad proporcionada por el ‘origen’ oculto —la figura ocasionadora— de todo significar; pero dejemos esos juegos etimosóficos (...) (aunque Söring siga hablando, esta vez respecto de “aquel punto de vuelta donde se encuentra la transición de una infinitud determinada a otra más universal”, sobre la “Καιροῦ Ἀκμή del lenguaje poético.” lograda, según Hölderlin, “en el momento más bello”.)¹¹⁶

Es de suponer que la intención poética de Hölderlin que forma el trasfondo de su reconstrucción trascendental especulativa del proceso temporal, ha contribuido al uso de la *analogia linguae* en este diagnóstico de la caída: la disolución idealizante, el concepto-clave del texto contiene ya, en el elemento de la llamada idealización, una intención poética (fingidora, mimética). El habla poética sólo trasladaría hacia fuera (en expresión exteriorizante) lo que el recuerdo idealizante —variante ‘interna’ de la disolución idealizante (que, a su vez, ‘internaliza’ la disolución real)— ha ‘reconocido’ (recordado como real y/o posible, y aceptado como necesario) como digno de conservar y, por ende, de comunicar (dialéctica de *Er-Innerung* y *Ent-Äusserung*, o de *Verinnerlichung* y *Äusserung*). Al respecto, Hölderlin escribe en su análisis del espíritu poético que “al igual que el conocimiento adivina el lenguaje, el lenguaje recuerda el conocimiento”, y esto en aquel instante de la sensación (*Empfindung*) trascendental “de la máxima oposición y unificación de lo vivo y de lo espiritual”: “es en este instante donde puede decirse que el habla es adivinado”.¹¹⁷ Ese ‘adivinar’ (*ahnden*) que manifiesta el deseo de comunicación participadora (*Mit-Teilung*),

116 *Ibidem*, p. 233.

117 KSA, vol. IV, pp. 272s. (*Ensayos*, pp. 74s.).

es una “segunda reflexión” (después de la primera, el juicio’ —*Ur-Teilung*— del recuerdo idealizante); y esta segunda reflexión es creadora y objetivante, reproduce externamente el acto de reproducción interna. Sólo mediante este último paso, en el habla expresa de una “obra lograda”, lo absoluto estará realmente presente para sí mismo. Al expresamente tematizarse, para el habla, la disolución ideal, ésta no hace expresar sino lo que el habla ya es de por sí: la representación de lo absoluto; y al reproducir la reflexión de un conocimiento, la obra no es sino el conocimiento en proceso, “la expresión propia (*der eigentliche Ausdruck*)”, la ‘metáfora’ propiamente dicha del “todo vivo”.

Ahora se explica por qué la ‘caída’ de la patria era llamada el signo (de la ‘transición’), mientras que el “mundo de todos los mundos” era, a su vez, una **representación** de esta caída (‘idealizada’ como transición): la razón de estas denominaciones está en el hecho que el conocimiento trascendental de esta situación de *Untergang als Übergang* es la condición de la posibilidad de su expresión en una obra de lenguaje (*Sprachwerk*) que, a su vez, figura como la confirmación o comprobación objetiva de aquella. Este compromiso mutuo de conocimiento y poesía no significa, sin embargo, que la tragedia —tal como ha sido postulada en el *Fundamento*— sea la forma más apta de ese compromiso; a la medida que lo constitutivo de ella sigue siendo el problema de la individuación del *Untergang/Übergang* —la muerte del individuo—, **el devenir en el perecer** no puede servir de base justificatoria para tal “traducción” de su mensaje central (el individuo es en el contexto de ‘unas patrias ante el todo histórico’ algo totalmente contingente) porque el destino de un tiempo entero parecería trascender la dimensión de la tragedia del tipo ‘autosacrificio del elegido’. De otro lado, lo trágico no se limita al drama como forma genérica de su explicitación; según nuestro “ensayo dramaturgico”, es trágica la coincidencia del hacerse ideal y del hacerse real, es decir, la temporalidad co-implicada en esta coincidencia ‘momentánea’ (el cruzarse, en el momento presente, del ir al pasado y del ir al futuro); y es llamado ‘trágico’ también el momento en el cual lo pasado se hace objeto del recuerdo idealizante. La poesía (lírica) en tanto que es *μνημοσύνη* (memoria creativamente reflexionada de lo pasado) sigue siendo, entonces, el ejemplo más convincente, la ‘metá-fora’ ejemplar, de lo trágico; y las creaciones hölderlinianas a partir de 1800 confirman ese diagnóstico (que, sin embargo, con el poema tardío *Mnemosine*, entra a su vez, y esta vez definitivamente, en crisis: “Un signo somos, ininterpretable (...)”

Ya escuchamos la definición del llamado ‘estado mítico’, según la cual en él se unen, por recuerdo idealizante, lo infinito (universal) —real y lo finito (individual)— real; esta unión debe interpretarse como “trágica”, si es que las siguientes distinciones deben tener algún sentido genérico: Hölderlin escribe sobre el ‘estado mítico’ que él es:

(...) un estado que no debe confundirse con (el estado de) lo infinito-real lírico, ni tampoco, en su origen durante la transición, con lo individual-ideal que se presenta épicamente; pues en ambos casos, él reúne el espíritu del uno con la sensibilidad del otro. En ambos casos, él es trágico, es decir que reconcilia lo infinito-real con lo finito-real, y ambos casos son sólo gradualmente diferentes; pues también durante la transición, el espíritu y el signo, en otras palabras: tanto la materia de la transición y ésta, como ésta y aquella (lo trascendental con lo aislado) forman, como órganos animados con almas orgánicas, una unidad armónicamente opuesta.

Según esto, la diferencia entre los tres estados míticos posibles —que son también tres estados trágicos— no es sino gradual; el énfasis en lo infinito-real implicaría un predominio de lo futuro y espiritual (el caso de lo lírico); el énfasis en lo individual-ideal un predominio del pasado y de lo fáctico (el caso de lo épico); el balance exacto entre los dos, su unificación más profunda, indica un predominio del presente, la presentificación adecuada de lo 'eterno' (= del tiempo entero) en el *κατὰ* (el caso de lo dramático).

La constelación así delineada confirma una subdivisión del proceso de 'transición' en tres (o cuatro, siendo el cuarto una variante nueva del primero) períodos o 'momentos' que Hölderlin considera al final del ensayo y que podemos resumir como sigue:

(I) predominio de lo individual-finito (viejo) sobre el todo infinito ('transición' como 'caída'; descenso); se repite después como predominio de lo individual-finito (nuevo);

(II) predominio de lo infinito sobre lo individual: 'disolución idealizante' de lo real por lo posible ('transición' como 'salida' (*Aufgang*); ascenso);

(III) equilibrio, unidad 'infinita' del 'estado mítico' o 'disolución' idealizante *qua* 'terminación' ('transición' como 'transición'; trascenso).

El poeta trágico hace bien en estudiar al lírico, el lírico al épico, el épico al trágico. Pues en lo trágico reside el cumplimiento de lo épico, en lo lírico el cumplimiento de lo trágico, en lo épico el cumplimiento de lo lírico. Pues, si bien el cumplimiento de todos es una expresión mezclada de todos, es, sin embargo, en cada uno una de las tres caras la preeminente.¹¹⁸

118 *Ibidem*, p. 285 (*Ensayos*, p. 88).

Dicho esto sobre “la mezcla de los géneros poéticos”, lo que importa ahora es definir las diferencias tan finas (sin poder entrar en los detalles de la problemática; las famosas tablas que Hölderlin preparó a propósito han de tomarse como intentos lematícos, no como reglas fijadas para siempre). Lo central para determinar el matiz predominante es la llamada **tendencia** del tono fundamental (*Grundton*) del texto en cuestión, y en este aspecto, hemos de partir de la distinción (meramente teórica) entre el tono fundamental del espíritu (*Geist*) del poema y el tono fundamental de su materia (*Stoff*) receptiva (la ‘vida’), porque el primero forma el fundamento (*Begründung* o *Bedeutung*) subjetivo, mientras el segundo proporciona el objetivo.¹¹⁹

La tendencia del tono fundamental indica cómo el espíritu poético se relaciona con la vida del todo, su grado cada vez distinto de “intimidad” con ella, y aquí existen tres posibilidades principales: (a) la relación es una de sentimiento *Empfindung* (*Gefühl*), obviamente la actitud (*Grundstimmung*) del poeta lírico; (b) la relación es de deseo (*Streben*) o voluntad, la actitud épica; (c) la relación es de intuición intelectual (visión inmediata, momentánea del Ἐν καὶ πᾶν), la actitud fundamental del poeta trágico. El problema de la última es que, al ocurrir en ese κῆρυξ casi atemporal, todo depende de cómo se logra “realizarlo” sin perderlo. Para ello es necesario que la materia muestre, en ritmo con la vida total, la misma tendencia idealizante de intuición intelectual, o que a pesar de su “apariencia” (*Schein*) “heroica” sea una materia llena de ‘representaciones’, ‘pasiones’ y ‘necesidades’ (y no de ‘fantasías’ o ‘realidades’ que caracterizan, respectivamente, las tendencias ingenuo-líricas y enérgico-épicas). A la solución de este problema —de cómo puede conseguirse de una materia heroica una tendencia idealizante—, está dedicado todo el esfuerzo de *El devenir en el perecer* cuyo título más indicado sería: “Sobre la fijación de la intuición intelectual como impresión total de un material heroico”).

Si entonces, según la definición ya citada, el poema trágico es heroico según su apariencia pero idealizante en su significación (“metáfora de una intuición intelectual”), todo se decidirá en este asunto por “el cambio de tonos” que determina la oposición entre la “apariencia” y la “significación” de un poema dado; y también hace falta determinar cómo el poeta, dominado por aquel sentimiento trascendental, puede aún relacionarse **libremente** con la materia.¹²⁰

En cuanto a lo primero —el tratamiento ‘tendencioso’ idealizante de una materia heroica— esta completación de la materia (necesariamente ‘aislada’, frente a la vida total) se realiza por la intervención de un tono reconciliador llamado *estilo*, (*Stil*; *Stilart*; o

119 HEMPELMANN, G. *Op. cit.*, pp. 80-87.

120 *Ibidem*, pp. 94-107.

Sprechart), y en el caso de la ‘corrección’ de la materia heroica en vista del tono fundamental idealizante, ese tono mediador debe ser el ingenuo. De ahí resulta la secuencia necesaria de los tonos en el caso de la materia (*Ausdruck; Sprache* en sentido de *Ausgesprochenes*) de un poema trágico (dramático): el tono inicial es heroico (*Leidenschaft*), éste queda relevado por el tono ‘propio’ (*Grundton*) idealizante (*Phantasie*), y el siguiente tono ingenuo (*Empfindung*) sirve para mitigar el choque de los dos primeros; después se repite la secuencia hasta llegar al séptimo tono; y como cada género sólo dispone de estos tres tonos, la única diferencia de ‘estilo’ está en cuál es el tono inicial (cada género es entonces una ‘metáfora’, un traslado del espíritu hacia la vida, y esto en siete fases; unidad representada en la septimidad como medida ‘ideal’). El poeta trágico traslada entonces su tono fundamental idealizante a una materia heroica mediante un estilo ingenuo generador de un efecto —*Wirkung*— idealizante que, prácticamente, elimina la materialidad del material que, de todos modos, no debe ser sino vehículo del tono fundamental). Finalmente, el cambio de un tono a otro es llamado “trastrueque” (*Umschwung; Katastrophe* en el sentido original del griego *καταστροφή*), un término cuya elaboración nos llevaría al concepto de “cesura” (*Zäsur*) que tematizarán luego las *Notas* a las tragedias sofocleas.

En cuanto a lo segundo —la libertad de la subjetividad poética frente a la materia que pretende ‘idealizar’ (y su obligación para con la intuición intelectual que debe sensibilizar, hacer comunicable)—, Hölderlin alega que dicha sensibilización (*Versinnlichung*) depende del grado en el cual, de la unidad intuida, se procede a la separación de sus partes. En otras palabras: cuánto más desgarrada es la materia (heroica) a tratar, tanto mejor se expresa o representa la unidad (y al revés); si la materia consiste, por ejemplo, en el desgarramiento extremo de una patria en ocaso, este desgarramiento (de las partes separadas del todo) es la mejor garantía dialéctica de una representación adecuada de la más íntima unidad. Hölderlin llama este comienzo “ideal” (especulativo) de la “separación real”, en alusión mitológica al conflicto ya discutido de naturaleza (Saturno) y arte (Júpiter), “la arbitrariedad necesaria de Zeus” (expresión del ensayo *Sobre la distinción de los géneros poéticos*).¹²¹ Ya que dicha separación puede estar motivada, o más subjetivamente, o más objetivamente —pues hay que indicar que dentro de la experiencia de la intuición intelectual existen matizaciones— lo ideal sería, en el caso de la tragedia propiamente trágica, que en lugar de estas motivaciones mediadas se diera un carácter más inmediato o inter-medio (puro, propio) de la expresión de la intuición intelectual: la mencionada separación necesaria partiría entonces directamente del destino mismo, es decir, de “lo máximo separable, de Zeus” (este es el caso del *Edipo Rey*, mientras que la *Antígona* es una tragedia en estilo más lírico, más subjetivamente motivada: por la resistencia **no** violenta de la protagonista a Creonte).

¿Qué es entonces un carácter (personaje) verdaderamente trágico? Quizás podría

121 KSA, vol. IV, p. 280 (*Ensayos*, p. 83); y JAMME, Chr. *Op.cit.*, pp. 377-379.

formularse negativamente: no es un carácter “natural” (que le proporciona a la epopeya homérica su tono “natural”); un carácter natural se destaca por su “simplicidad, puntualidad e ingenuidad”, porque en él todo “tiene su lugar y su tiempo” o se conduce “siempre adecuado al lugar y al instante y plenamente en la actualidad”, “nunca inoportuno” (así lo dice el fragmento *Sobre los diferentes modos de poesía*).¹²² De ahí resulta obvio el carácter poco natural de Empédocles, siempre adelantado o atrasado, su falta de equilibrio entre el entusiasmo y la sobriedad; pero en esa demasía y lucha de los extremos, en esa **akairicidad** estereotípica, relampaguea mejor lo que en él falta: la moderación, la paz, y la palabra justa en el momento justo. Quizás valga de él lo que sugiere el siguiente fragmento (normalmente referido a la actitud filosófica de Schelling, pero conservado en el contexto de la primera versión del drama, a saber, después del gran monólogo final de Empédocles):

Pero los sabios, que distinguen sólo con el espíritu, sólo de manera universal, se apresuran a volver de nuevo al ser puro, y caen en una indiferencia tanto más grande por cuanto creen haber distinguido suficientemente, y toman por eterna la no-contraposición a la que han retornado. Han engañado su naturaleza con el más bajo grado de la realidad, con la sombra de la realidad, la contraposición y distinción ideales, y su naturaleza se venga (...) ¹²³

Queda en pie, sin embargo, que la tragedia, por ser la representación más “dilacerada” de la unidad primordial, es el género poético más ‘oportuno’ de la autorrevelación de lo absoluto, revelación que tiene ‘lugar’ (se ‘ocasiona’ momentáneamente) en el espíritu del poeta (en el ‘rayo’ de la intuición intelectual) para luego ser distribuida —como un eco que truena— en la configuración anamnésica, ‘armónicamente opuesta’ de las partes bien entonadas de la obra. Esto vale, sin embargo, con la reserva de que el lenguaje es, en principio, la expresión ambigüamente im-propia (secundaria) del “momento” por excelencia, sea éste el de la intuición intelectual en el poeta o, ‘previamente’, el de la ‘explosión’ del destino cuando la patria se encuentra en el *interim* fatal entre caída y renacimiento; pero de otro lado, sin el lenguaje no habría comunicación alguna del evento por excelencia. No obstante, si es verdad que a comienzos de 1800 lo absoluto se ha hecho ya tiempo, entonces el lenguaje —que toma tiempo— sí sería el medio más oportuno de la autoexpresión de un absoluto oportunamente temporalizado. El problema, respecto de la justa apreciación del triple *καρπός* (el de lo divino, el del espíritu receptor, y el de la escritura re-presentante), es entonces éste: ¿cómo puede el poeta recibir y transmitir apropiadamente (verdadera y bellamente) la ‘irrupción’ de lo absoluto, si éste ha dejado de ser un absoluto trascendente, disperso más bien en los trozos de un tiempo ‘endiosado’? ¿Cuál sería el **procedimiento** ‘oportuno’ del espíritu poético?

122 *Ibidem*, p. 238 (*Ensayos*, p. 41)

123 *Ibidem*, p. 247 (*Ensayos*, p. 50); y LAPLANCHE, J. *Op. cit.*, pp. 130s.

El ensayo fragmentario titulado *Sobre el modo de proceder del espíritu poético* bien podría ser objeto de análisis de una sesión entera; su conocida dificultad ha provocado varias interpretaciones monográficas que enfocan su temática general desde diferentes aspectos parciales.¹²⁴ Aquí nos limitaremos a comentar tres pasajes claves en los que se aborda la concepción del “momento”, concepción ubicada dentro del contexto ya aludido de la transición del espíritu a la materia (en realidad, hemos hecho uso de ciertos pasajes del ensayo sin decirlo explícitamente). Ya que el ensayo trata de contestar dos preguntas concernientes al cómo y al por qué de esta transición que después desembocan en una sola, la de su cuándo, podría afirmarse que su tema medio oculto es la ‘ocasionalidad’ trascendental del trabajo poético. ¿Cuándo, es decir, bajo cuáles condiciones previas, se lograría la transición tematizada del espíritu al signo? De acuerdo con el doble significado del término alemán *Gelegenheit*, la “ocasionalidad” en cuestión significaría dos cosas, a saber: primero, la “ocasión” (u “oportunidad”) justa de la transición dentro de un proceso que explicita el por qué del paso; y, segundo, la aptitud (*Gelegen sein*), la disposición mutuamente oportuna de espíritu y materia respecto del cómo de dicha transición; en cierto sentido, ese mismo doble significado se dio ya en el caso del término *Moment* (que puede y debe entenderse cuasi-temporalmente como *der Moment*, y, más cualitativamente, como *das Moment*). Los dos aspectos de *Gelegenheit* o *Moment*, se presuponen mutuamente: la ocasión no se da sino cuando la aptitud o disposición han sido constatadas, pero dicha constatación, a su vez, no puede darse hasta que no haya llegado el momento (razón por la cual coincide el cuándo del cómo con el cuándo del por qué).

Hölderlin parece confirmar esta co-implicación cuando dice, casi al final del ensayo —en la frase final que cubre página y media—, respecto del espíritu poético que se encuentra en el tránsito desde la “reflexión creativa” (*Er-Innerung*) hacia el “lenguaje” (*Ent-Äusserung*), que “es importante ante todo que él en ese instante no acepta nada como dado; que la naturaleza y el arte, tal como los ha conocido y los ve, no **hablan** antes de que haya **para él un lenguaje**”. El “instante” (*Augenblick*) citado es el momento en el cual lo (aún) no nombrado del mundo se hace nombrable porque “ha sido comparado con el ‘temperamento’ (*Stimmung*) del poeta y “ha sido encontrado acorde” (*übereinstimmend*). Un poco después (casi una página más adelante) en la misma frase, el contexto de ese *punctum saliens* de la poesía *in statu nascendi*, el *momentum* de dicho *Augenblick* es de nuevo (y dos veces) evocado,

124 Véase HEMPELMANN, G. *Op. cit.*, pp. 54-80; además: BRENNER, H. *Die Verfahrensweise des poetischen Geistes. Untersuchungen zur Dichtungstheorie Hölderlins*. Berlin, 1952, passim; WALSER, J.P. *Hölderlins Archipelagus*, Zürich, 1962, pp. 175-216; M. KONRAD, M. *Hölderlins Philosophie im Grundriss*. Bonn, 1967, passim; P. KONOYLIS, P. *Der Ursprung der Dialektik*, Stuttgart, 1979, pp. 384-409; REISINGER, P. *Hölderlins poetische Topologie*, en BACHMAIER/HORST/REISINGER. *Op. cit.*, pp. 12-82; RAZUMOVSKY-FASSBENDER, K. *Die ästhetische Rettung der Seinsgewissheit*. Würzburg, 1992, pp. 53-78.

esta vez como “la prosa poética de un momento que lo delimita todo” (*eines allbegrenzenden Moments*); con la “prosa poética” de ese ‘instante de impacto’ se hace referencia a “la bella determinabilidad” (*schöne Bestimmtheit*) de la “concordancia infinita” (*unendliche Zusammen-stimmung*) que el ‘espíritu en tránsito’ ostenta. El momento ‘omniabarcador’ en cuestión se llama así porque contiene, en un momento finito lo infinito, tanto del interior como del exterior del poeta, y esto en una inaudita “contraposición armónica” que hace que, “mediante aquel momento” (= debido a la disposición tan oportuna de lo re-unido en este momento), por un lado “la forma infinita adopta una configuración” (*Gebild*), y por el otro, “el material infinito adopta una eufonía” (*Wohlklang*) de manera que —y citamos ahora el final de la frase final— “ambos, negativamente, se unifican en la lentitud y la velocidad, finalmente en la detención del movimiento, siempre mediante este momento y la actividad que yace en el fondo de él, la bella reflexión *infinita* que en constante limitación es a la vez relacionante y unificante”.¹²⁵ (A esa “detención de movimiento” que es algo semejante a la “cesura contrarítmica” que contrarresta el desbalance o la dis-cronía en el ritmo —demasiado lento o demasiado rápido— de la tragedia, volveremos en la próxima sesión.)

La temática de la justa disposición interna —una “receptividad superior divina” (*höhere göttliche Empfänglichkeit*) la llama Hölderlin— del espíritu poético en busca de un material igualmente receptivo ha sido abordada ya por Hölderlin, en un pasaje anterior del ensayo (quince páginas hacia atrás) cuando se trata de explicar el dilema de cómo trasladar la unidad (separable) puntiforme del espíritu al material que se da sólo en una sucesión (unificable) de episodios. Al considerar la posibilidad especulativa de una “unidad de lo unitario” (*Einheit des Einigen*), es decir, de una re-uniión, en un “punto”, de los ya mencionados “puntos” de separación y unificación (*Scheidepunkt; Vereinigungspunkt; Punkt* tomado en sentido geométrico, comparable a *Moment* en sentido temporal, pero también en sentido cualitativo como *la pointe*, el *punctum saliens*, comparable a *Moment* en sentido de ‘impacto’), Hölderlin escribe sobre el sentimiento de la inseparabilidad de lo “unitariamente contrapuesto”: “Este sentido (mejor: “sensibilidad”, *Sinn*) es el carácter propiamente poético, ni genio ni arte, (sino) individualidad poética, y sólo a ésta es dada la identidad del entusiasmo y el cumplimiento del genio y del arte, la actualización (mejor: “presentificación”, *Vergegenwärtigung*) de lo infinito, el momento divino.”¹²⁶ El “momento divino” (*der göttliche Moment*) que hace presente lo infinito —o esa aptitud divina que consiste en ‘actualizar’ finitamente lo infinito— es dado únicamente a quien tenga sensibilidad poética; esto es, a quien tenga un *Sinn* para ese sentimiento de “unidad infinita” y para quien ésta tiene un sentido. La “individualidad poética” citada no es, sin embargo, la mera subjetividad del yo poético (antes de la ποιησις), sino el espíritu creador ya trasladado a la obra, la individualidad poética ya marcada por el material (en el cual debería traslucir aún aquella individualidad pura de antes del ‘tránsito’);¹²⁷ y esta individualidad poética, la transición cada vez indi-

125 KSA, vol. IV, pp. 275s. (*Ensayos*, pp. 77s.).

126 *Ibidem*, p. 262 (*Ensayos*, pp. 65s.); y JAMME, Chr. *Op. cit.*, pp. 368s.

127 HEMPELMANN, G. *Op. cit.*, pp. 69s.

vidual (original) de un espíritu dado a un material dado —aquí se toca la “ocasionalidad” en el (tercer) sentido de *Jeweiligkeit*, del rasgo del “cada vez” inconfundible y singular—, esta individualidad poética como unión de espíritu (lo “unitario contraponible”) y materia (lo “contrapuesto unificable”), alega Hölderlin, “no puede, por tanto, aparecer en absoluto, o sólo en el carácter de una nada positiva, de una infinita detención”. Sólo en aproximación infinita (“hiperbólica”; “asintótica”) se encuentran en el infinito el espíritu y la materia, y la ποιήσις es el procedimiento de esa aproximación infinita a lo que Hölderlin llama la *Bedeutung* de una obra (el *Grundton* del espíritu mediado por la secuencia de tonos de la materia contrapuesta); o —y esta otra posibilidad fue también sugerida en *El devenir en el perecer*— la ‘aparición’ se da en esa “nada positiva”, esa “detención infinita” que es, precisamente, “el momento divino”. Esa cuasi-imposibilidad, pues el intento de “captar la individualidad poética originaria” sería un “ensayo mediante el cual el espíritu poético suprimiría esta individualidad”, es justamente “el más audaz y último ensayo del espíritu poético”, llamado “la hipérbole de todas las hipérboles”.¹²⁸

Ante lo arduo de la alternativa de este tipo de ensayo, a saber, nunca en todo el tiempo o sólo durante la nada positiva de un instante-punto sumamente inverosímil, debe surgir la pregunta, no ya por el eventual cómo o cuándo de la transición hiperbólica, sino por el por qué o para qué de ella: ¿cuál necesidad o cuál propósito impulsan a esta “hipérbole de todas las hipérboles”? Ya conocemos la respuesta: lo mismo que lo divino, lo mismo que el espíritu común, también el espíritu poético debe salir de su intimidad y unidad originarias para conocerse a sí mismo, para volver a encontrarlas, consciente y libremente, en lo opuesto: la materia, el mundo, el tiempo. La conciencia de la intimidad originaria la deja enajenada (obligando a destruir primero lo que, desde la distancia, pretende conocer), pero sólo la intimidad así mediada por la enajenación es la que cuenta porque es libre: llegar a ser lo que ya se era, esa es la consigna para eventualmente ir a la búsqueda de la intimidad perdida. La *conditio sine qua non* del (posterior) proceder poético es la consecución de esa sensación/ sentimiento (*Empfindung*) que posibilita el (re)conocerse a sí mismo en lo otro (El *Übergang* del *Geist* al *Stoff*).

Y he aquí al dichoso “momento” de nuevo (“de nuevo” para nosotros, “en sí” absolutamente prioritario), esta vez en forma de la “sensación trascendental”. De ella escribe Hölderlin: “En vano, pues, busca el hombre en un estado demasiado subjetivo como en uno demasiado objetivo alcanzar su determinación (mejor: “destinación”, *Bestimmung*), la cual consiste en que él se reconozca contenido en la unidad en lo divino armónicamente opuesto y, a la inversa, reconozca contenido como unidad en él lo divino, unitario, armónicamente opuesto. *Pues esto es posible sólo en la bella sensación sagrada, divina*” (sigue luego una frase de una página y media que explica y explicita por qué dicha sensación es “bella”, por

128 KSA, vol. IV, p. 263 (*Ensayos*, p. 66).

qué es “sagrada”, por qué es “divina”, y, en fin, por qué es “trascendental”). Un ‘momento’ o ‘punto’ importante de esta sensación trascendental es que ella no se confunde con “la mera armonía” que se da “en la intuición intelectual y su sujeto-objeto mítico”,¹²⁹ circunstancia que la aleja aún más hacia el reino de lo imposible (sería el *πρωτο-μετα-καιρός* que haría posible el *καιρός* de la intuición intelectual cuya “metáfora” es la tragedia).

Entretanto se habrá advertido cuán arriesgadas resultan ser esas extrañas potenciaciones cada vez más vertiginosas de la momentaneidad ‘ocasionante’; de nuevo estamos aquí ante unas conmovedoras evocaciones de aquellos momentos de liberación cuyo primer ejemplo era el epitafio de Hölderlin: el ‘espíritu’ que, en aquellos versos ‘órficos’, estaba dejando atrás la ‘prisión’ de su envoltura material, no es en el fondo distinto del ‘espíritu poético’ que, empujado por el brío de entusiasmo, trasciende todo lo que, en términos de ‘material’ a plasmar, quiera encadenarlo. Los versos del himno *El destino*, que a primera vista parecían servir para fines sepulcrales, transfiguran en realidad todo *καιρός παντοφάνιχο* (en el cual el Uno-Todo se manifiesta), toda ocasión ‘ocasionadora’ de porvenires; pero estos mismos versos podrían también figurar como el epitafio de un *pathos anamnésico* que se ha hecho imposible en la constelación espiritual del siglo veinte (para no hablar del veintiuno que nos espera). Esta ‘acrobacia’ espiritual que sabe convertir todo ocaso (*Untergang*), mediante el ‘tránsito’ (*Übergang*) que es el “recuerdo idealizante”, en una aurora nueva (*Aufgang*) —la admiramos aún con una especie de nostalgia elegíaca— ha sido definitivamente desacreditada desde que el Zaratustra de Nietzsche reconoció él mismo que su ideal del *Übermensch* (*qua Übergang* que implica un *Untergang* previo) es un ‘montaje’ criptometafísico que cabría desmontar. Y junto a la mencionada concepción anamnésica, caería también el meta-kairos “pitagórico”¹³⁰ que forma el eje ‘ocasionador’ de dicho montaje.

No sería quizás in-oportuno —en este momento del reconocimiento de la naturaleza ‘empedocleana’ del tipo de momento ‘divino’ que estamos considerando— avanzar la hipótesis de que detrás de esta *kairomanía* ‘volcánica’ se oculta una *kairofobia* tanto más grande cuanto dicho *καιρός* envuelve una especie de ‘muerte’ (libre) previa. El síndrome de tal *double-bind* (de una fobia y manía simultáneas) arrojaría retrospectivamente una luz particularmente pantofánica sobre el dudoso ‘fracaso’ de los proyectos hölderlinianos de una *καροθανασία* supuestamente soteriológica. De todos modos, también desde esta perspectiva quizás forzada, un extravío se anuncia (...)

129 *Ibidem*, p. 270 (*Ensayos*, pp. 72s.).

130 Véase KERKHOFF, M. Kairos como primer principio. El testimonio de Proclo., en *Diálogos* 60, 1992, pp. 181-200.

VI

HÖLDERLIN Y SÓFOCLES (1801-1803)

En junio de 1800, después de la 'epifanía estética' del "momento divino"¹³¹ —pero también después de la separación definitiva de su 'Diotima'—, Hölderlin deja atrás el sitio de su momento más fértil en términos de reflexión estética (Homburg) y retorna a su patria (Nürtingen, Tübingen), también para trabajar brevemente como educador privado en una familia culta (Landauer) de Stuttgart. A comienzos de 1801, el año de la paz de Luéville (origen del himno *Fiesta de paz*), abandona el hogar de nuevo para desempañarse, en el mismo papel profesional, por unos meses en Hauptwil (Suiza); después del casi inevitable fracaso, de vuelta en Nürtingen, trata en vano (a pesar de la ayuda de Schiller y del recién nombrado docente y amigo Hegel) de ofrecer cursos de estética en la universidad de Jena. A fines de este año de 1801 se despide de sus amigos y familiares como "para siempre" y empieza su famoso viaje (prácticamente a pie) a Francia donde, en Burdeux, le espera el mismo tipo de trabajo en la casa del cónsul alemán (Meyer). Después de medio año, vuelve a la patria, desaliñado y medio alienado, sólo para enterarse de la muerte de Susette Gontard. En el otoño de 1802 participa, junto a su amigo Sinclair, en el 'congreso de los príncipes' de Regensburg, y es durante ese período cuando recibe el encargo —por el *Landgrave* de Homburg— de componer el poema que conocemos como el himno *Patmos*. Luego pasa el año 1803 —medio enfermo ya— en casa de la madre, trabajando en la terminación de sus traducciones del *Edipo Rey* y de la *Antígona* de Sófocles (con las respectivas *Notas*) que se publican en abril del próximo año en Frankfurt (editor F. Wilmans). En junio de 1804, cuatro años después de haber salido de Homburg, está de vuelta como bibliotecario del *Landgrave* (trabajo que le consiguió Sinclair).

Estos son los 'pobres' datos externos sobre el período de máxima madurez en el 'quehacer' poético; entre 1800 y 1803, bajo circunstancias externas —e internas— cada vez más adversas, Hölderlin llega a la cumbre de su producción lírica: es cuando se originan, después de las odas y elegías, los grandes himnos en verso libre (llamados 'tardíos' para distinguirlos de los himnos rimados 'tempranos', compuestos antes de 1794). Este es el 'momento' de "servir" (el bardo se identifica —en *A la Madona*— como *der Dienende*)¹³² a lo "propio", a lo "nativo" o a lo "patrio" recién conquistado por fin, en continua contienda con los modelos inimitables (Píndaro; Sófocles) de lo "ajeno", lo helénico (distinguido como

131 Véase WOHLFAHRT, G. *Der Punkt. Ästhetische Meditationen*. Freiburg, 1986, pp. 159-198 [interpretación kairomórfica de siete versos del himno *Como si en un día de fiesta (...)*].

132 KSA, vol. II, p. 219 (primera estrofa); y Häussermann, U. *Op. cit.*, pp. 125-157.

lo “oriental-antiguo, de lo “hespérico”, como lo occidental-moderno). Ahora lo trágico —y para nosotros la noción de la temporalidad específica de lo trágico— se bifurca: por un lado, recibe su última precisión teórico-práctica (*poiética*) en el cumplimiento del oficio ‘sagrado’ de traductor-hermeneuta; por el otro lado, se involucra en la escatología histórica (oblicuamente cristocéntrica) que forma el trasfondo ‘mítico’ de los himnos (que están en/cargados de una *hermeneia* superior). En las próximas dos sesiones, nos ocuparemos de estas dos últimas metamorfosis de la “concepción-conmoción” (el *Be-griff* = *Er-griff* de E. Bloch) que es: *das Tragische*.

*

Cuando se publicaron por primera vez las traducciones händlerianas de Sófocles, la reacción del público culto fue la de un rechazo total;¹³³ de sus amigos, Schiller se rió cuando le leyeron pasajes de la traducción, Schelling constató síntomas de locura, y Hegel se retiró en un silencio glacial. Para aquella época ya existían seis traducciones de las dos tragedias en cuestión en el idioma alemán, y cuando, en 1841, se realizó el primer estreno de una tragedia griega en tiempos modernos¹³⁴ —el rey Federico Guillermo IV de Prusia fue quien fomentó esa idea— la traducción usada no fue la de Hölderlin. Por añadidura, Hölderlin no publicó, junto a sus traducciones, una introducción amena prevista por el editor, pero sí unas *Notas* muy herméticas que hasta cerraron el acceso a las traducciones por la densidad críptica de su contenido que supuestamente justificaba lo errático de dichas traducciones.¹³⁵ Y no es que Hölderlin no hubiese trabajado seriamente en ellas: en los tres años que les había dedicado, las traducciones habían pasado por tres versiones: una primera bastante libre, una segunda muy literal, y otra tercera más libre y más “poética”. Lo que contribuyó al desastre fueron tres factores decisivos: la edición estuvo plagada de errores de imprenta (de las que Hölderlin se quejó mucho; pero una segunda edición corregida nunca apareció); el texto griego utilizado por Hölderlin tampoco era el filológicamente más apto; finalmente, sus conocimientos del griego eran tan limitados —como hoy día se ha podido comprobar— que, al lado de unas traducciones ‘intuitivas’ muy buenas, cometía unos errores gramaticales imperdonables (respecto de las reglas más básicas del griego).

De otro lado, después del redescubrimiento —a principios de nuestro siglo— del poeta casi olvidado, dichas traducciones se vieron de repente elogiadas, a pesar de sus imperfecciones innegables, como las más afines al espíritu de Sófocles; y nadie menos que

133 Véase SCHADEWALDT W., *Hölderlins Übersetzungen des Sophokles*, en (ed) SCHMIDT, J. *Über Hölderlin*, Frankfurt, 1970, pp. 237-290.

134 Véase SCHADEWALDT, W. *Antike Tragödie auf moderner Bühne*, Heidelberg, 1957, pp. 42s.

135 SCHADEWALDT, W. *Hölderlins Übersetzungen...*, *Op cit.*, p. 238.

Bertold Brecht y Wieland Wagner las escenificaron (en el último caso hasta con música, la de Carl Orff).¹³⁶ Y hace unos pocos años —un hecho digno de meditar— la traducción hölderliniana de la *Antígona* fue, a su vez, traducida al francés y estrenada en Estrasburgo, y esto más como una obra propia de Hölderlin que como traducción de una obra sofoclea.¹³⁷

El hecho es que estas traducciones son más que meras *Übersetzungen*; son ejemplos de un *übersetzen*, de un trasladar(se) más inusitado que no se limita a avistar la otra orilla, sino que la pisa: en el mismo texto de Sófocles, Hölderlin, 'traduciéndolo', se instala para crear ahí una obra propia suya: como Heidegger ha sugerido, en estas traducciones culmina poéticamente todo un pensar cuyo punto de fuga es el destino historial del ser mismo.¹³⁸ En forma semejante, aquellas *Notas* herméticamente hermeneúticas llevan la creación poética del *Empédocles* a un extremo 'filosófico' desde el cual parece no haber una vuelta posible (lo sumamente extraño de las constataciones compactas de Hölderlin motivó a J. Beaufret a preguntarse respecto de una frase-clave que trata del "momento" esencial de la tragedia, cómo algo así jamás —"desde que el mundo es mundo"— ha sido posible formularlo y, encima, publicarlo).¹³⁹

Este tipo de enfoque (del esfuerzo por traducir en el sentido del implante de lo propio en lo ajeno) no se explica sino por una versión muy peculiar de la vieja *Querrela de los Antiguos y Modernos*. Temprano ya, Hölderlin trató de salir del dilema en el que se encuentra el poeta moderno frente a los griegos: ante la alternativa de servidumbre (imitación estéril) y arrogancia (insistencia en la originalidad), el autor del fragmento *El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la antigüedad* descubre dos cosas: que en compensación por nuestra desventaja frente al modelo inalcanzable, tenemos por lo menos la ventaja de tener conciencia de lo que en los griegos operaba en forma inconsciente; y que respecto de este impulso (de formación: *Bildungstrieb*), el nuestro va en una dirección opuesta al griego. Entender esto presupone naturalmente "que sepamos de dónde procede y a dónde se encamina en general aquel impulso de formación, que conozcamos las direcciones esenciales en las que va al encuentro de su meta, que tampoco nos sean desconocidos los rodeos y descaminos que puede tomar (...)"; y luego llegamos, eventualmente, al reconocimiento consolador de que "en el fundamento originario de todas las obras y actos de los hombres nos sentimos iguales y en unidad con todos, por grandes o por pequeños que sean, pero en la particular dirección que nosotros tomamos".¹⁴⁰

136 SCHADEWALDT, W. *Op. cit.*, pp. 59s.

137 La traducción es de Ph. Lacoue-Labarthe (véase *Idem.*, *Hölderlin, L'Antigone de Sophocle*. Paris, 1978).

138 Según BEAUFRET, J. *Hölderlin y Sófocles*, en *Eco* 104. Bogotá, 1968, p. 121.

139 *Ibid.*, pp. 132ss.

140 KSA, vol. IV, p. 232 (*Ensayos*, p. 34).

La famosa primera carta dirigida el 4 de diciembre de 1801 (antes de salir para Francia) al poeta y amigo Böhlendorff¹⁴¹ elabora el aspecto crucial apenas tocado del problema en una forma más específica: lo que para nosotros es lo natural o lo propio —a saber, la sobriedad calculadora— era para los griegos una cualidad que primero tuvieron que conquistar, luchando —en el arte— en contra de su pasión natural (“el fuego del cielo”; herencia oriental); y lo mismo que los griegos se apropiaron de lo que era ajeno a su impulso natural —“la claridad de la representación”—, así debemos nosotros a la inversa, agregar a nuestro impulso nativo (hacia una precisión prosaica) el entusiasmo. Esa distinción entre un “fundamento” natural o nativo y el “carácter artístico” (anti-natural, anti-nativo, anti-nacional) no significa tanto un abandono de lo propio en favor de lo ajeno, sino un enriquecimiento de lo propio por lo ajeno, para así poder aprender lo más difícil: “el uso *libre* de lo nativo”; recuperando el entusiasmo podemos utilizar el cálculo y la precisión (el *λόγος*) más libremente, es decir, volver a **hacer** conscientemente, mediante el desvío por lo opuesto, lo que ya es nuestro fundamento inconsciente. Bajo tal perspectiva (que presentamos aquí simplificada), no sólo no es necesario imitar a los griegos, sino hasta imposible; y si los queremos alcanzar o hasta superar, no sería en lo que para nosotros constituye lo “clásico” de su arte (repetido epigonalmente en el llamado “clasicismo”); a saber, en la tan elogiada simplicidad, sobriedad y armonía, sino en lo que ellos “traicionaron”, “el *πάθος* sagrado”; porque éste es el máximo peligro para el impulso de formación: entregarse tanto a lo originariamente ajeno que lo propio queda olvidado.

Aquí también arraiga la estrategia irritante de las traducciones de Hölderlin: él quiere decir, en la traducción, lo que Sófocles, fiel al impulso griego, “olvidó”. Así, más que traducir literalmente el espíritu sobrio de las tragedias de Sófocles, Hölderlin lo transforma hacia lo “excéntrico”, devolviéndole así lo propio “traicionado”, y, a la vez, entrenándose en ese “entusiasmo” (“apolíneo”) que tenemos que aprender en contra de nuestra tendencia natural (“junoniana”).¹⁴² Por eso *Edipo Rey*, transformado por una traducción que corrige su “falta artística”, sea la tragedia más moderna posible (y, de ahí, a la vez que obra de Sófocles, obra de Hölderlin). Así se explican, entonces, por lo menos en parte, los “errores” de traducción: donde la traducción literal conserva aún la sobriedad griega, la traducción transformadora sustituye —hasta en los nombres propios— lo literalmente correcto por lo espiritualmente verdadero. Interiorización hespérica de los dioses griegos, espiritualización de los conflictos reales, deshelenización del mito; éstas son las intenciones detrás de la empresa de traducir, mejor, de transportar a Sófocles hacia lo hespérico.

141 KSA, vol. VI, pp. 455s. (*Ensayos*, pp. 125-128); y SZONDI, P. *Überwindung des Klassizismus*. en SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 320-338; y WARMINSKI, J. *Readings in Interpretation. Hölderlin, Hegel, Heidegger*, Minneapolis, 1987, pp. 22-34.

142 KSA, vol. VI, p. 464 (Carta No. 241) y p. 469 (Carta No. 245). Para lo que sigue, véase también BINDER, W. *Hölderlin und Sophokles*, en ed. BINDER E.; WEIMAR, K. *Friedrich Hölderlin. Studien von W. Binder*, Frankfurt, 1987, pp. 178-200.

La traducción así entendida debe, por ejemplo, hacer transparente también que la lucha dramática (en el protagonista; o entre él y su mundo) es solamente el 'carácter artístico', la 'apariencia', de una paz o intimidad que forma el 'fundamento' de la obra: todo se representa solamente por (y en) la "ficción" de su opuesto. Pero es más, ese intento hölderliniano de 'contemporaneizar' a Sófocles se refiere también a un cambio de tonos: el tono o *tempo* (la velocidad rítmica, el *timing*) del texto antiguo debe ser cambiado en una transposición que adaptaría la temporalidad (*temporaneidad* kairológica) del texto de Sófocles a la de la mentalidad hespérica de entusiasmo 'apocalíptico'. Por más que se estime "la ley calculable" que tempera un entusiasmo excesivo, Hölderlin debe tomar en cuenta otros factores del procedimiento poético que no se someten a ningún cálculo: una eventual regla del *timing* en el ritmo de los tonos no tendría vigencia en el contenido de "las partes más independientes" del todo; aquí se requeriría "fuego del cielo", ese elemento que nutre la vida dinámica del ritmo de sensaciones y representaciones (que, por su parte, obedecería a las prescripciones de una estricta "lógica" poética, respecto de la coherencia de las capacidades humanas poéticamente reproducidas en la sucesión regulada de dichas sensaciones y representaciones). No habrá entonces contradicción alguna entre la exigencia de más entusiasmo (en el caso de las producciones artísticas hespéricas) y la recomendación de un cálculo poético (con la que empiezan las *Notas sobre Edipo*);¹⁴³ dicha recuperación del entusiasmo (a-rítmico) nos capacita para el deseado uso más libre y más consciente de nuestro impulso natural hacia el cálculo, el llamado *pathos* sagrado es la condición dialéctica de la ley calculable.

Respecto de lo trágico propiamente dicho, la carta citada define la diferencia entre la tragedia antigua y la moderna como sigue:¹⁴⁴ "pues lo trágico entre nosotros es que del reino de los vivientes nos vamos empaquetados con toda tranquilidad en un recipiente cualquiera, no que, consumidos en llamas, expiemos la llama que no hemos sido capaces de domar"; he aquí unas palabras misteriosas sobre el contraste entre el morir poco heroico de los 'héroes' modernos y la muerte 'empedocleana' (más "aórgica") de los antiguos. ¿Pero acaso el *Empédocles* no es una tragedia moderna? Por algo Hölderlin no logró terminarla (...)

**

Estructuralmente visto, las *Notas sobre Edipo Rey* y sobre *Antígona* siguen el mismo orden paralelo de planteamientos: después de una primera parte sobre el cálculo poético y la función de la "cesura" dentro del "transporte trágico", se pasa a una parte central de aplicación —en diez aspectos en cada caso de tragedia—, para terminar en una sección que trata de la

143 KSA, vol. V, p. 213 (*Ensayos*, p. 134).

144 KSA, vol. VI, p. 456 (*Ensayos*, p. 216). En el No. 104 de *Eco* (citado arriba) hay otra traducción de las *Anotaciones sobre Edipo y Antígona* (*Ibid.*, pp. 160-180).

esencia de lo trágico; obviamente tenemos que saltar los detalles de cada sección central —por ejemplo las alteraciones, por traducción transformadora, del texto sofocleano— y limitarnos a la discusión, primero, del concepto de cesura, y luego, de lo trágico en sí.

Recordemos que la tragedia es la metáfora de una intuición intelectual que, debido a la necesidad de la separación real (de la unidad ideal, la “arbitrariedad necesaria de Zeus”), tiene que subdividirse, en el material, en partes lo más contradictoriamente posible. Estas son para el drama el diálogo, el monólogo, y las canciones del coro, y el efecto total —para conservar en la sucesión de las partes un equilibrio— debe ser la cancelación mutua de las partes. Esto es lo que afirma Hölderlin de hecho sobre ese todo contrapesado que llama “el transporte trágico”, a saber, que por más dramático que sea, debe quedar “vacío”, es decir, equilibrado, porque el transporte trágico-heroico no es sino la expresión o el vehículo de un significado (*Bedeutung*) que a través de él se revela. Así que, por un lado, importa mucho desencadenar lo combativo del transporte, pero, por el otro, hay que contrarrestar el tumulto en/con unas pausas o interrupciones que hacen traslucir lo idealizante; el momento (en los dos sentidos de la palabra) de esta interrupción contra-rítmica (que, sin embargo, garantiza la continuidad del transporte) es la “cesura” (en la prosodia la palabra sin acentuación, la “palabra pura”) en cuyo “silencio” ocurre la teofanía del tono fundamental central que recoge en este centro sus representantes ex-céntricos (las partes contrapuestas de la tragedia):

Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se representa el transporte, se hace necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino ella misma.

Por eso, el seguirse uno a otro del cálculo, y el ritmo, es dividido y, en sus dos mitades, se relaciona, lo uno a lo otro de tal manera que ellas, como iguales en peso, aparecen.¹⁴⁵

Así que al cortarse la alternancia de las representaciones en este *καίρῳ* por excelencia, aparece la representación como representación, es decir, la tragedia, en ese ‘punto’ de vuelta, explícitamente se vira hacia sí misma; adicionalmente, la cesura como contrapeso protege una contra otra las dos mitades del transporte que acaba de separar (y esto Hölderlin lo expresa en formulación idéntica en el mismo lugar estratégico de cada *Nota*):

Pues bien, si el ritmo de representaciones está constituido de tal manera que, en rapidez excéntrica, son más bien las primeras arrastradas por las siguientes entonces la cesura o interrupción

145 KSA, vol. V, p. 214 (*Ensayos*, p. 135).

contrarrítmica tiene que encontrarse *antes*, de modo que la primera mitad esté protegida contra la segunda, y, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece tener más peso, el equilibrio, a causa de la cesura, que actúa en sentido contrario, se inclinará más, partiendo del final, hacia el comienzo.

Si el ritmo de las representaciones está constituido de tal modo que más bien las *siguientes* son apretadas por las *iniciales*, entonces la cesura se encontrará más hacia el final, porque es el final lo que ha de ser protegido frente al comienzo, y, consiguientemente, el equilibrio se inclinará más hacia el final, porque la primera mitad se alarga más y el equilibrio, en consecuencia, tiene lugar más tarde.

Pues bien, la primera de las leyes trágicas aquí citadas es la de *Edipo. Antígona* va según la segunda aquí tratada. En ambas piezas, la cesura la hacen las palabras de Tiresias.¹⁴⁶

El monólogo del sabio y vidente Tiresias representa entonces la “palabra pura” que expresa el “curso del destino” en su totalidad: él vigila “el poder de la naturaleza” que arrastra al hombre del “punto medio de su interno vivir” hacia “la esfera excéntrica de los muertos”. (Aquí cabría la especulación de que siendo el Manes de la tercera versión del Empédocles una especie de Tiresias egipcio, quizás esta escena habría sido la cesura de dicha tragedia.)¹⁴⁷

Hay que subrayar una vez más que esta cesura kairótica contra-balancea tanto la cumbre cenital del “curso” del héroe como también, como consecuencia de su ὕβρις, el comienzo de su caída, la ‘altura de la caída, la *deinotes* (aquel rasgo del *deinotaton* que une, según el famoso segundo *στάσιμον* de *Antígona*, lo grandioso con lo monstruoso).¹⁴⁸ A partir de este punto de vuelta en adelante, los eventos constituirán un proceso purificador de sufrimientos; esto confirma que la tragedia es un tipo de servicio religioso, un *Gottesdienst*.

En términos más concretos, tenemos que imaginarnos lo más vivamente posible cómo Hölderlin, en la cambiante ritmicidad de su traducción transformadora, aplica el cálculo, a partir de la ‘detención’ de la sucesión temporal que amenaza con arrastrarnos, a las diferentes partes de las dos tragedias, a la relación recíproca entre los “órganos” corales y los “miembros” dialogales del “cuerpo divinamente luchador” de la tragedia, para establecer la dinámica justa del *timing* dramático, tanto en la temporización formal (“corpórea”), como en las “vueltas” internas de lo que Hölderlin llama el “alma” (“furor”) del transporte trágico —a saber, la temporalización oportuna de la deidad—; la amenaza de discronicidad es

146 *Ibid.*, p. 214 y 289 respectivamente (*Ensayos*, p. 135 y 143 respectivamente).

147 Véase WARMINSKI, J. *Op. cit.*, pp. 17-22.

148 KSA, vol. V, p. 42 y 238.

continuamente superada por un *timing* precabido.

Sólo debido a tal acto de balance en el momento “ocioso” de cesura, el tiempo trágico puede darse vuelta “categóricamente”, y la deidad puede “estar presente en la figura de la muerte”: lo infinito llega a articularse en ese ‘punto de fuga’ del acontecer dramático. Se ve que la cesura es más que un acontecimiento temporalmente fijado por el arte del dramaturgo; lo que en realidad se quiere decir con ella es la necesidad *continua* de oposición al transporte trágico, por más que esta necesidad pueda también condensarse ejemplarmente en un punto determinado de la trama (un punto asociado con la muerte del “signo” individual del transporte).¹⁴⁹

Lo divino aparece entonces *per negationem*, no directamente expresado sino indirectamente en dicha coherencia humilde, pero necesaria. Y ya a fines de 1798, Hölderlin le había expresado a su hermanastro:¹⁵⁰ “¿Cuándo se reconocerá que la potencia suprema es, en su expresión, a la vez la más modesta, y que lo divino cuando se manifiesta, no puede estar sin una cierta tristeza y humillación?” Desde la misma perspectiva, quizás se entienda mejor ahora que Hölderlin escribe en 1803 sobre la *significación de las tragedias*:

Como más fácilmente se comprende la significación de las tragedias es a partir de la paradoja. Pues todo lo originario, porque toda capacidad está repartida de manera justa e igual, aparece precisamente no en la fortaleza, sino propiamente en su debilidad, de modo que, en verdad, la luz de la vida y la presencia pertenecen propiamente a la debilidad de cada todo. Ahora bien, en lo trágico, el signo es en sí mismo insignificante, carente de efecto, pero lo originario brota directamente. En efecto, propiamente, lo originario sólo puede aparecer en su debilidad, pero en cuanto que el signo en sí mismo es puesto como insignificante = 0, puede también lo originario, el fondo oculto de toda naturaleza, presentarse. Si la naturaleza se presenta propiamente en su más débil don, entonces el signo, cuando ella se presenta en su más fuerte don, es = 0.¹⁵¹

Lo absoluto (= lo “originario”, la “luz de la vida”, el “fundamento”) entra, para conocerse, en lo opuesto de sí mismo, y en esta des-fundación abismal (lo uno partido en partes, dispersado) esconde su fortaleza en la apariencia (la vida) que es su negación (debilidad); la apariencia recibe así su derecho: es el todo como débil (el todo diferenciado, no unido), el todo que también recibe su derecho de ser propiamente lo que es, mediante su negación en lo otro de sí mismo. Esa negatividad trágica es, a su vez negada, cuando, en la

149 HEMPELMANN, G. *Op. cit.*, p. 100.

150 KSA, vol. VI, p. 236 (Carta No. 169).

151 KSA, vol. IV, p. 268 (*Ensayos*, p. 89).

tragedia, el héroe en tanto que signo (autorepresentación representativa de lo absoluto) queda anulado (= hecho insignificante, frente a lo que a través de su muerte se manifiesta: lo propiamente significativo). Esta negación de la negatividad trágica hace resaltar (expresarse) lo no-trágico, lo alegre, y esta *Selbstaufhebung* de la tragedia no se representa inmediatamente, sino mediatamente en el individuo escogido como signo: en él, la 'materia' ajena a lo absoluto se vuelve de nuevo análoga a ella. Ésta es la esencia de la tragicidad que trasluce en la cesura.

Al entrar el Ἕν καὶ Πῶν en la forma temporal de la auto-diferenciación dialéctica (Ἕν διαφέρον ἐαυτό), también la unidad natural de hombre y dios debe transformarse en su oposición mutua y —lo vimos ya en el caso de Empédocles— en una unión falsa (la "engañosa" intimidad "heroica": el dios humanizado o el hombre divinizado); en la tragedia, esa situación se radicaliza aún más, y el acercamiento auténtico —que guarda la diferencia— se torna en lucha abierta (en el 'héroe' mismo) que es 'solucionada' únicamente por la muerte del individuo singular, la separación pura y purificadora; el 'contradecirse' (*Sich-wider-sprechen*) se ha tornado (para el participante de/en este 'servicio' catártico) en un 'volver a hablarse' (*Sich-wieder-sprechen*). En el texto de las *Notas sobre Edipo* se formula esta función de lo trágico (en cuanto es representado ante un 'público') en la forma siguiente:

La presentación de lo trágico reposa preeminentemente en que lo monstruoso —como el dios y el hombre se aparejan y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen uno en la saña— se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión.¹⁵²

Y las *Notas sobre Antígona* complementan esa densísima caracterización, en alusión directa a la cita precedente:

La presentación trágica reposa, como ha sido indicado en las notas sobre *Edipo*, en que el dios inmediato, sea totalmente Uno con el hombre (...) en que el infinito entusiasmo se capta a sí mismo **infinítamente**, es decir, en contrastes, en la conciencia que suprime la conciencia, separándose de manera sagrada, y el dios está presente en la figura de la muerte.¹⁵³

152 KSA, vol. V, pp. 219s. (*Ensayos*, p.141).

153 *Ibid.*, p. 293 (*Ensayos*, p. 148).

La tragedia entendida como culto no debe mezclar lo divino con lo humano, sino denunciar tal mezcla arrogante y mantener la diferencia (instigar la cólera divina sobre la *hybris* humana) y mostrar cómo, a través de una “vuelta categórica”, mediante el (auto)sacrificio o la humillación del ser humano, se purifica la vida violada. La muerte — como momento/punto de la intimidad recuperada— permite así que el dios (el dios pagano —el poder de la naturaleza— que es más “inmediato” que “el dios más mediado del apostol”) esté de nuevo presente. El héroe trágico, creyéndose inicialmente igual al dios (ἴσὸ-θεός), se hace ‘híbridamente’ un *anti-theos* (*nemo contra deum nisi deus ipse*) y, en su ceguera (ἄρτε) desacierta la conciencia en la misma cúspide de su auto-conciencia “entusiasta”; pero luego —después de esta separación “sagrada” que Hölderlin compara con un “proceso de herejía”— se (auto-)extingue ese “signo” del apartamiento (temporero) del dios. De ahí la temática extraña de la mutua “infidelidad” de hombre y dios:

(...) en un tiempo ocioso, el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga laguna y la memoria de los celestes no se pierda, se comunican en la forma, que todo lo olvida, de la infidelidad, pues la infidelidad divina es lo que mejor hay que guardar.¹⁵⁴

Dicha infidelidad de ambos lados no es algo subjetivamente decidido, sino que significa (= es signo de) la vuelta necesaria (“categórica”) dentro del acontecer divino: como ‘figura’ de la muerte el dios es, escindido en sí mismo, el poder del tiempo destructor (pero de un tiempo que está por ‘dar vuelta’, un tiempo ya vacío —“ocioso”— del final de un mundo); de ahí entonces la siguiente confrontación:

En el límite del extremo padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo y espacio.

En este límite se olvida el hombre, porque él está totalmente en el momento; el dios porque no es otra cosa que tiempo; y uno y otro es infiel: el tiempo porque en tal momento se vuelve categóricamente, y comienzo y final en él no pueden en absoluto hacerse rimar; el hombre porque en este momento tiene que seguir la vuelta categórica y, con ello, no puede en absoluto en lo que sigue igualar con lo inicial.¹⁵⁵

En el límite del tiempo (sea de un individuo o de un pueblo) el hombre, ya olvidadizo del dios (a quien no reconoce obrando en el tiempo, como mero tiempo) se torna tan obsesionado con lo inmediatamente presente que —sin la ayuda del recuerdo idealizante que le permitiría mirar hacia atrás o hacia adelante— se opone a aquella misma vuelta del

154 *Ibid.*, p. 220 (*Ensayos*, p. 142).

155 *Ibid.*

tiempo (*re-volutio*) que podría re-activar su fuerza vital, curarlo de su “cansancio de tiempo” (*Zeitmatt*); pero, no obstante tendrá que corresponderle a esta vuelta, y aquí es donde también él, al sujetarse al ‘espíritu’ o ‘padre’ del tiempo (al “hacerse momento” ante el dios infiel para consigo mismo), se hace infiel. La doble infidelidad, sin embargo, garantiza —mejor que la pseudo-presencia institucionalizada de lo divino (su retiro forzado) en el culto o en la ley o en el imperativo “categórico”— que el recuerdo de lo divino no se extinga y “el mundo de todos los mundos” se manifieste. Así se soluciona “el enigma de la frontera entre el hombre y Dios” que, según K. Reinhardt, es la esencia de lo trágico, esencia de un enfrentamiento que en Hölderlin toma la forma de un “defecto de Dios” (*Fehl Gottes*), es decir, del retiro o alejamiento de lo divino (figura *per negationem* de su presencia o auxilio) que nos condena al largo duelo (*Trauer-spiel*) de la *Götternacht*.¹⁵⁶

Sobre este olvido “kairómano” (encerrado en el momento) del hombre en épocas de ‘re-vuelta’, escribió J. Beaufret, apuntando a la cercanía dialéctica de *λησιμουσύνη* y *μνημοσύνη*:

Pero no menos se libera de la **nostalgia** empedocleana de apresurar o forzar el **momento**, pretendiendo unirse de un salto al Uno-Todo. Un olvido de esta índole es, pues, para el hombre el nacimiento de una **memoria** de sí mismo, más profunda que todo lo que hasta el momento él tenía conciencia de ser. Si necesaria es la **fidelidad**, más necesaria aún es la **infidelidad** por la que el hombre se aparta **como un traidor**, asumiendo así la **diferenciación** en virtud de la cual, en correspondencia con el apartamiento categórico de lo divino, es más auténticamente él mismo que por la nostalgia del Uno-Todo. En otros términos (...) es la **infidelidad** divina (...) la que es necesaria de aprender a contener en sí mismo lo mejor posible.¹⁵⁷

El “momento” aquí evocado, con su doble cara de olvido y recuerdo, corresponde entonces, en términos de contenido trágico, a lo que respecto de la forma se llamó la cesura, a saber, la revelación repentina —como a contracorriente— del “gran secreto que dará la vida o la muerte” (Hiperión, en el *Fragmento* de 1794), el trastocar de la lejanía divina (‘anti-fánica’, ocultando en la riña la paz) en *parousía* epi-fánica. Y en la medida en que el dios aparece en ese ‘momento’ (*καίρός*) como muerte, la *kairofanía* es una *teofanía* en forma de *tanatofanía*.

Según W. Schadewaldt, fue la gran canción ‘religiosa’ del coro en el medio de *Edipo* (primera antiestrofa, segunda estrofa, y segunda antiestrofa) que le dió a Hölderlin (como poeta imitador-intérprete, *deutender Nachdichter*) las razones para su peculiar interpretación

156 Véase BEAUFRET, J. *Op. cit.*, p. 126.

157 *Ibid.*, p. 134.

de que la tragedia personal de Edipo se está desarrollando ante el trasfondo de un tiempo en disolución, un trasfondo que paulatinamente ocupa el primer plano (para ocuparlo todo en *Antígona*, entendida por Hölderlin como un drama revolucionario) porque exige aquella infidelidad de los dioses que es “lo más retenible”. La pregunta del coro “¿Qué puedo cantar?” (en el sentido de “¿para qué cantar?”, en tiempos tan “ociosos”) correspondería a la famosa pregunta hölderliniana: “¿Para qué poetas en un tiempo indigente?”. Lo central de este pasaje clave es entonces, para Hölderlin, que en el dominio del dios (del) Tiempo sobre el destino de Edipo se anuncia ya la vuelta del dios en otra forma (menos infiel) y en otro mundo y tiempo. Para el tragediógrafo Hölderlin, un indicio del cambio —dentro de su propia concepción de lo trágico— es que el vertiginoso morir de un Empédocles es sustituido por el morir lento, aplazado de Edipo (razón por la cual esta tragedia le vale como “la más moderna”).

Respecto del “momento” enfatizado, dice un poema de esta época:

Y siempre
al caos va una nostalgia. Pero mucho es
de contener, y necesaria la infidelidad.
Ni adelante, empero, ni atrás queremos
mirar. Dejarnos mecer como
en la barca oscilante del mar.¹⁵⁸

Si del lenguaje en *Edipo* podía decirse que, debido a las situaciones violentas que viven los hombres, “casi al modo de las furias, habla en una conexión más violenta” (con Edipo, víctima del “tiempo arrebatador”, hablando el lenguaje “rudo y simple” de sus servidores), esto vale más aún del lenguaje en *Antígona* que es caracterizada como una obra que plantea “el terrible ocio de un tiempo trágico” y cuyo proceso es el de “una insurrección”, de una “vuelta patria” que equivale a una “vuelta de todos los modos de representación y formas”. La “presentación trágica” (*die tragische Darstellung*) consiste aquí preferiblemente —a pesar del contraste necesario entre los diálogos violentos (“el cuerpo que lucha el combate divino”) y los coros de tono más pacífico (“los órganos sufrientes”)— “en la palabra fáctica que, más conexión que cosa expresada, en manera de destino, va desde el comienzo hasta el final.” ¿Qué es esta “palabra fáctica”? Hölderlin lo precisa distinguiendo la palabra hespérica de la griega (y nuestra forma de morir de la de ellos):

158 *Ibid.*, p. 133.

Por ello (...) la forma dialógica, y el coro en contraste con ella; por ello la forma peligrosa, en las escenas, que, según un modo más griego, necesariamente acaba fácticamente en el sentido, de modo que la **palabra resulte más mediatamente fáctica**, en cuanto que se apodera del cuerpo que es más sensible; según nuestro tiempo y nuestro modo de representación, más inmediatamente, en cuanto que se apodera del cuerpo que es más espiritual. La **palabra trágica griega es mortalmente fáctica**, porque el cuerpo vivo, del cual se apodera, mata efectivamente. Para nosotros, dado que estamos bajo Zeus más auténtico, que no sólo se mantiene en el medio entre esta tierra y el mundo feroz de los muertos, sino que, el curso de la naturaleza, eternamente hostil al hombre, sobre su mismo camino al otro mundo, él lo fuerza más decididamente hacia la tierra (...)¹⁵⁹

¿Cómo entender eso? Si la tendencia necesaria de la tragedia antigua consiste en conquistar la sobriedad —en “alcanzar un destino”— mediante la mitigación del entusiasmo (el “poder captarse”, que es la “debilidad” de los griegos), entonces la traducción ‘contemporizante’ (actualizadora) debe invertir esta perspectiva, “subordinando” el impulso griego a nuestro impulso nativo que se mueve, de la conciencia de tener una destinación calculada, a la disposición de dar con la suerte o ser “golpeado” por el destino (porque “la ausencia de destino, el *dysmoron*, es nuestra debilidad”); pero tal inversión tiene sus límites. Como oímos declarar a Hölderlin, la llamada “palabra fáctica” tiene que ser, en nuestro caso, no “mortalmente fáctica” (*tödlich faktisch* mediada por cuerpos que matan), sino “mortificadamente fáctica” (*tötendfaktisch*, atacando “inmediatamente” al espíritu). En otras palabras, nuestra meta debe ser, no la naturaleza que escapa hacia otro mundo, sino la historia (el tiempo producido por un “Zeus más auténtico”) que se queda en la tierra; porque en nuestro caso, lo que cuenta no es la “habilidad” (*Geschick* = *Geschicktheit*) atlética del cuerpo, sino, más espiritualmente, la “decencia” (*Schicklichkeit*) que forma un “destino” (*Geschick*): el mero poder de la naturaleza carece del carácter histórico del destino. De ahí la conclusión hölderliniana de este punto:

Y, así, hay que considerar **lo mortalmente fáctico, la muerte efectiva por la palabra, más bien como forma artística propiamente griega y subordinada a una forma artística más patria**. Una forma patria sería, como puede mostrarse, palabra mortificadamente fáctica, más que mortalmente fáctica; no acabaría propiamente en muerte —pues, con todo, en esto hay que captar lo trágico— sino más bien en el gusto de *Edipo en Colono*, de modo que **la palabra** salida de la boca inspirada es terrible y mata, y no de modo captable a lo griego, en espíritu atlético y plástico, en que la palabra se apodera del cuerpo de modo que es éste el que mata.¹⁶⁰

La “palabra fáctica” (el enunciado que equivale a un acto o hecho) es entonces también el *logos* en sentido de la ley (“legalidad poética” o “ley calculable”) que opera en las ‘relaciones’ (*logoi* en sentido de ‘proporciones’) que forman el contexto coherente del destino en cuestión; es la palabra verdaderamente “originaria” (conectando con el ‘origen’, el ser

159 KSA, vol. V, pp. 239ss (*Ensayos*, pp. 148s).

160 *Ibid.*, p. 294 (*Ensayos*, p. 149).

mismo), el evento originador ‘lanzado’ en la “cesura”, lugar/momento de la palabra reveladora (literalmente *apo-caliptica*).

Frente a este καιρός del λόγος de la *cesura* —que, como pausa ‘implosiva’, protege contra la dinámica fatal del *drama* propiamente dicho (“acción”)—, tenemos otro tipo de momento más ‘explosivo’ que Hölderlin caracteriza como sigue:

El momento más audaz del curso de un día, o de una obra de arte, es aquel en el que el espíritu del tiempo y de la naturaleza, lo celeste, lo que se apodera del hombre, y el objeto por el cual él se interesa se yerguen del modo más feroz lo uno frente a lo otro, porque el objeto sensible sólo se extiende a una mitad, mientras que el ESPÍRITU se despierta con el máximo de su poder allí donde empieza la SEGUNDA MITAD.¹⁶¹

Se trata del momento de confrontación de los ‘intereses’ defendidos por los protagonistas en oposición (Antígona y Creonte, en este caso); ya que Hölderlin visualiza a estos dos en un conflicto de clases —y hasta sugiere que el ideal “republicano” está en juego— consecuentemente, por un lado, le niega al poeta/traductor moderno el derecho de actualizar las circunstancias políticas peculiares de antaño, mientras que, por otro, le permite idealizarlas, por ejemplo —pero no por mero azar— en relación con la selección del “mejor momento”. Este entonces, idéntico al antes mencionado “momento más audaz” (*der kühnste Moment*), tiene que cambiar, dependiendo de su carácter más helénico o hespérico, en dirección de otro tipo de “temporalidad” (*timeliness; Rechtzeitigkeit*); pues una cosa es coincidir pasivamente con el ritmo natural/estacional, y otra es activamente crear convergencias socio-históricas (como la citada “vuelta patria”). Es la tarea del traductor modificar delicadamente dichos tipos de ‘temporalidad’, y a esto se refiere Hölderlin cuando dice que la naturaleza “salvaje” del “desmesurado” y “arreatador” espíritu del tiempo —nuestra forma de deidad y destino— se yergue gigantescamente contra los intereses particulares (meramente *sensibles*) del individuo caracterizado por “una trágicamente mesurada fatiga del tiempo” (*das tragischmäßige Zeitmatte*). Es entonces esta transmotivación hespérica lo que le da a Hölderlin el derecho de “cambiar la expresión sagrada” (de Sófocles); pues entretanto, debido a la encarnación del Verbo, no solamente se ha alterado el **concepto** de divinidad, sino también el “lugar” del dios anteriormente más trascendente: se ha tornado él mismo en tiempo (cada vez oportuno o inoportuno). No obstante, mientras que “el nombre sagrado en el cual sentimos lo más alto” es intercambiable, no es propio cambiar, ni la manera como el tiempo, en el centro del drama, da la vuelta (ni la forma en la que los individuos responden a este viraje), ni tampoco la manera como la tragedia griega pasa del impulso griego hacia el hespérico. Ello significa que tampoco es lícito que mediante

161 *Ibid.*, p. 290 (*Ensayos*, p. 140).

la transmotivación (por traducción) se introduzca en el drama antiguo el Verbo encarnado, junto a su sentido escatológico de “reino de Dios” (el *καὶ πός* cristocéntrico relacionado con el citado “dios más mediado del apóstol”); pero tampoco la muerte violenta (un tanto ‘empedocleiana’) de Antígona puede cambiarse en sentido de un final más espiritual, aunque sí puede cambiar de motivación (de ahí que, dentro de la interpretación traductora de Hölderlin, en lugar de los instintos naturales y la lealtad a los lazos de sangre, importen más las razones políticas y el clima de revolución).

Así se explican las traducciones transformadoras que Hölderlin mismo menciona —“para acercarlo más a nuestro modo de representación”— en la segunda parte de las *Notas sobre Antígona*; el caso más llamativo es el cambio del nombre propio de Zeus a “el padre del tiempo” que el traductor justifica en esta forma:

Más determinadamente o más indeterminadamente, tiene ‘Zeus’ que ser dicho. En serio, más bien: padre del tiempo, o: padre de la tierra, porque su carácter es, contra la eterna tendencia, volver EL ASPIRAR, PARTIENDO DE ESTE MUNDO, AL OTRO EN UN ASPIRAR, A PARTIR DE OTRO MUNDO, A ÉSTE. Tenemos que presentar, en todas partes, el mito de manera más demostrable.¹⁶²

Tenemos que ver con la revelación de un Zeus más propiamente dicho “Padre del Tiempo”; y recordando que el Cronos/Saturno del poema *Naturaleza y Arte o Saturno y Júpiter* significa también “Tiempo” (*Kronos* = *Χρόνος*), podríamos concluir (con J. Beaufret) que “el advenimiento de Zeus” —Antígona lo llama enfáticamente “mi Zeus”— “a la misteriosa figura de *Padre del Tiempo* es pues, como la *vaterländische Umkehr* de Zeus mismo, su viraje de regreso hasta aquello que le es esencialmente nativo” (es decir: “que recordando su propio linaje vuelve a ser el hijo de Cronos y reconoce que **de éste proviene todo lo que es suyo**”).¹⁶³ El tiempo que mienta el nombre ‘Padre del Tiempo’ es entonces el tiempo de la tragedia misma, el tiempo del apartamiento categórico que no se abre al hombre. En cuanto a las modificaciones introducidas en la traducción, Hölderlin se explicó así en una carta de septiembre de 1803 a su editor:

El arte griego, que nos es extraño por conveniencia nacional y por errores con los cuales, bien que mal, siempre se las ha arreglado, espero presentarlo al público de una manera más viva resaltando en mayor medida lo oriental de que siempre ha renegado, y subsanando su defecto artístico donde se encuentre.¹⁶⁴

162 *Ibid.*, p. 292 (*Ensayos*, p. 147).

163 BEAUFRET, J. *Op. cit.*, p. 148.

164 KSA, vol. VI, p. 464.

De acuerdo con esa consigna de 'orientalizar' la traducción de Sófocles, se comprende mejor la resignación expresada en el siguiente pasaje lírico:

Quisieron instituir
un imperio del arte.
Pero no advirtieron lo nativo.
Y Grecia, suprema belleza,
en ruina deplorable se hundió.¹⁶⁵

Estas líneas, a su vez, confirman la "vuelta categórica" hacia lo nativo que Hölderlin mismo realiza en estos años de su trabajo de traductor, una vuelta expresada también en la dedicatoria de las traducciones (y *Notas*) a la princesa Augusta de Homburg:

Hace años, usted me animó con una bondadosa carta, y entre tanto sigo siendo para con usted deudor de la palabra. Ahora, puesto que entre nosotros un poeta ha de hacer también algo para lo necesario o para lo agradable, he elegido este negocio, ya que él está ligado a leyes ciertamente extranjeras, pero firmes e históricas. Quiero, algún día, si hay tiempo, cantar los antepasados de nuestros príncipes y sus asientos y los ángeles de la sagrada patria.¹⁶⁶

"Si hay tiempo (...)" —pensando en todo lo que en las *Notas* se ha acumulado respecto de ciertos favores o desfavores del Tiempo—, ¡qué extrañísima condición! ("wenn es die Zeit gibt (...)"), quizás mejor: "si la ocasión es favorable (...)"; porque no es tanto que Hölderlin no tenga tiempo, sino que la época, el espíritu o padre del tiempo favorezca tal empresa de una himnica "vuelta patria" y de una celebración de sus "ángeles"). Sea como sea, Hölderlin es consecuente cuando termina las *Notas* con la siguiente reafirmación:

Las formas patrias de nuestros poetas, donde las hay, deben, sin embargo, ser preferidas, porque las tales no sólo están ahí para aprender a comprender el espíritu del tiempo, sino para mantenerlo firmemente y sentirlo, una vez que ha sido captado y aprendido.¹⁶⁷

165 Citado por BEAUFRET, J. *Op. cit.*, p. 125.

166 KSA, vol. V, p. 211 (*Ensayos*, p. 133).

167 *Ibid.*, p. 296 (*Ensayos*, p. 151).

Si hubiese más tiempo (si la ocasión fuese más favorable), deberíamos ahora dedicar una sesión entera adicional a la discusión de una reciente re-interpretación des-constructiva de la iniciativa hölderliniana de una vuelta categórica a Sófocles. Se trata de una re-lectura (bajo la sombra de Derrida) que fue realizada hace quince años por Ph. Lacoue-Labarthe en dos ensayos muy controvertibles que, a su vez, provocaron unas respuestas críticas aún dentro del bando 'derridista'; pero para ello sería necesario hacer primero lo que no podemos, aquí y ahora, hacer: introducir las estrategias de escritura y lectura que ha desarrollado Derrida (un pensador muy sensible a todo lo que tenga que ver con un "cambio de tonos"), para ver luego en qué forma casi inadvertida Lacoue-Labarthe modifica dicha estrategia en lo que otro deconstrutor ha llamado "el segundo viaje de Hölderlin a Francia"; estas dos reconstrucciones —que por nuestra parte intentamos hace ya diez años—¹⁶⁸ deberían luego completarse por un examen cuidadoso de la crítica tan matizada que ha sido formulada en contra de Lacoue-Labarthe hace cinco años por J. Warminsky; un examen que, a su vez, ya que Lacoue-Labarthe adopta dicha concepción, haría necesario entrar en los detalles de una cierta concepción de la tragedia que había sido propuesta por J. Bataille sobre la base de una muy famosa, pero cuestionable lectura antropológica de Hegel.

Por el momento debe bastarnos simplemente indicar la existencia de esta interesantísima controversia; nos limitamos entonces a constatar que la hipótesis expuesta por Lacoue-Labarthe en su ensayo *La cesura de lo especulativo* (que acompañaba su traducción al francés de la traducción alemana —hölderliniana— de la *Antígona*)¹⁶⁹ es que Hölderlin logró —por un breve momento decisivo, el de las *Notas sobre Edipo y Antígona*— hacer temblar el edificio del idealismo especulativo antes de que se terminara su plena construcción; ese idealismo especulativo, sostiene nuestro deconstrutor, ha sido durante su desarrollo solidario de una concepción de la tragedia que forma en el fondo el trasfondo de su dialéctica y cuya última consecuencia habría sido la conclusión de Novalis, a saber: que el acto especulativo por excelencia sería el suicidio (la lógica 'mortífera' de las autonegaciones dialécticas, llevada a un extremo existencial a la Empédocles). Hölderlin subvierte o "desconstruye" esa complicidad de tragedia e idealismo, no en su *Empédocles* —que anuncia más bien el futuro terremoto—, ni tampoco en su teoría, muy especulativa aún, de lo trágico, pero sí en su práctica de traducción; más específicamente, en la aplicación por traducción, de su concepto de "cesura" que guía su lectura y re-escritura de Sófocles. Lacoue-Labarthe trata de demostrar que la *πρόξιν* de "detención" implicada en la 'cesura' (que es un hacer

168 Véase KERKHOFF, M. Traducción y de-construcción; en (ed) CASARES, A.; MORRIS, M. *El tapiz por el revés*. San Juan, 1986, pp. 36-56 (Derrida) y 56-62 (Lacoue-Labarthe).

169 LACOUÉ-LABARTHE, Ph. *Op. cit.*, pp. 187-223.

'cesar') resulta en una disolución de lo propiamente dramático, en un flotar indiferente de la dialéctica trágica, ya que en este *καρπός* la acción se detiene, contra-balanceándose las tendencias "arrebataadoras"; y así, Hölderlin habría creado una cesura en (y de) la especulación trágica (o de la tragedia especulativa), haciendo entrar la dialéctica en un trance de movimientos circulares o espirales que se desbordan y la llevan al umbral de la locura (lo que los espíritus simples malentendieron como síntomas de locura en Hölderlin mismo). Así se purifica el afán "hiperbólico", se neutraliza la dialéctica, se des-sistematiza el transporte trágico. Otra ruptura con lo especulativo se realiza, según Lacoué-Labarthe, en la defensa hölderliniana de una decidida finitud (infidelidad mutua de hombre y dios, etc.) que abandona el ideal de la fuga pánica al Uno; finalmente, el tipo de traducción que practica Hölderlin significaría la des-construcción del modelo mimético porque su re-escritura del original quiere hacer decir lo que no ha dicho (explícitamente): lo mismo, (lo implícito explicitado), pero diferente, diferido.

Todo esto —y hay que decir que hemos simplificado terriblemente— es sumamente desafiante, y su discusión detallada nos obligaría a recurrir a otra controversia que está en el trasfondo: la controversia entre Derrida y la interpretación heideggeriana del momento o instante, movilizadora por éste contra las interpretaciones de Hegel y Aristóteles; pues la cesura como momento de la acción diferida no sea quizás ni siquiera un momento, sino la *différance* del momento. Pero esto nos llevaría demasiado lejos (...)

El proceso que hemos presenciado hasta aquí en Hölderlin —a saber, el de una paulatina cristalización o 'perfilación' del concepto kairológicamente interpretado del "momento" en todos sus matices— desemboca, sin duda, en las *Notas sobre Edipo y Antígona* en una posición tan arriesgada que uno puede, de hecho, tener la impresión de que un paso más en esta dirección significaría la caída al abismo (del cráter). El discurso mismo de Hölderlin —esto se nota hasta en la traducción— es en estas *Notas* —para no hablar del tono de sus traducciones— limítrofe: por un lado, demasiado lleno del "fuego del cielo"; por el otro, la densidad de sus formulaciones, como inspiradas por una *manía* 'divina', es extraordinariamente contenida: digamos que es latentemente explosiva ("golpeada por Apolo").

Dados estos excesos de sobriedad y ebriedad discursiva, uno no esperaría que Hölderlin siguiese más en esta dirección. Pero es casi lo contrario: un breve vistazo previo al himno *Patmos* cuya interpretación nos ocupará en la próxima sesión, muestra algo inaudito (y por eso no casual, sino bien calculado): el himno sumamente bien construido consiste en quince estrofas de quince versos cada una; en la estrofa central —la octava—, y ahí, en la línea central de dicha estrofa, —la octava— ahí está, como expresión central del poema entero,

die rechte Zeit, el καιρός, pero esta vez tiene que ver con “El Único”, con el “hermano de Dioniso”; y esto naturalmente dentro del gran καιρός apocalíptico de Juan de Patmos. Verdad es que ya antes, en la octava estrofa de la elegía *Pan y Vino*, Hölderlin nos había convocado a una recordación de “los celestes” quienes, por haber estado presentes antaño, volverían “en el tiempo justo” (“*zu richtiger Zeit*”) —y Cristo estaba incluido entre ellos ya que él había anunciado (séptima estrofa) “el final del día” y nos había dejado, como “signos” de su retorno, aquellos dones que evoca el título de dicha elegía—; ¿pero acaso tendremos que ver, en *Patmos*, con otra “vuelta” distinta, con una no tan “categórica” esta vez? ¿O estará “el sirio” también afectado por esa doble infidelidad que marca ahora la relación intencionalmente separadora entre dioses y hombres (la “inversión categórica” anticipando, en cierto sentido, lo que Nietzsche proclamará luego como “la muerte de Dios”)?

Estas preguntas son, en el fondo, puramente retóricas ya que la composición de *Patmos* precede quizás a la de las *Notas* por unos meses; de todos modos, tendríamos que ver con un traslado de la problemática a otro género de discurso; y quién sabe si ella no se originó durante el trabajo en el género lírico.

VII

LA TRAGEDIA DE LA HISTORIA: PATMOS (1803)

Patmos es un poema 'ocasional' en el sentido estricto de esa palabra: fue entregado —en abril de 1803— al Landgrave de Homburg porque éste se lo había encargado a Hölderlin medio año antes. Para un poeta siempre preocupado por su misión en una "época indigente" (sin sentido para tal misión), este hecho tenía que significar una inesperada confirmación y el cumplimiento de sus esperanzas 'pindáricas' (ser el poeta de los príncipes, a pesar de que, según el *dictum* de su propio *Empédocles*, éste no era ya el tiempo de los reyes). Cada poema tiene, naturalmente, su 'ocasión' peculiar, y no es imposible que trozos del himno posterior existiesen ya antes del encargo oficial; su temática pertenece a la de otros dos himnos previos cuyo foco es también la figura de Cristo, a saber: *La Fiesta de Paz* (*Friedensfeier*) y *El Único* (*Der Einzige*), de manera que el trabajo en dicho complejo temático podría justamente llamarse la 'ocasión' de este himno. Pero lo que es sorprendente es que esta temática hölderliniana coincidiese tan felizmente con los deseos del encargador que no sabía de ello. A comienzos de 1802, el Landgrave, preocupado por el daño que, según su punto de vista, estaba haciendo la crítica bíblica inspirada en ideas de la Ilustración, se dirigió en una carta al famosísimo poeta Klopstock (el bardo alemán por excelencia y autor del inmenso poema elegíaco *El Mesías*) para pedirle a este "Homero y Nestor de nuestra poesía" y "Padre de nuestro arte sagrado de poetizar" que, como coronación de sus creaciones poéticas, compusiera, especialmente para la juventud confundida, una oda que, mediante su mero testimonio, refutase "los sueños exegéticos" de estos filósofos de la Ilustración. El bardo de 78 años de edad se declaró incompetente e incapaz de cumplir con tan ingente tarea. Durante esta correspondencia, Hölderlin estuvo en Francia; cuando volvió en estado deplorable a la casa de su madre y pasó unos meses derrumbado y sumido en el duelo profundo por la muerte de Susette, llegó la invitación del amigo Sinclair de ir a verlo a él y al Landgrave (y a otros amigos) en el congreso de los príncipes alemanes que tenía lugar en Regensburg. Esa noticia por lo visto causó una rápida recuperación en Hölderlin porque, según el testimonio de Sinclair (y contra el testimonio de unos médicos que diagnosticaron síntomas de enfermedad mental), se mostró en Regensburg a la altura de sus antiguas capacidades. Durante esta visita, entonces, Hölderlin recibió el encargo de hacer el trabajo que el bardo 'oficial' tuvo que rechazar (de hecho, Klopstock murió unos meses más tarde). Con el Landgrave lo unía una amistad y comunidad de espíritu desde que Sinclair se lo había presentado en 1798; sobre todo, los dos compartían el espíritu de la tradición de la piedad bíblica de los **pietistas** anti-ilustradores, con su interés centrado en el cuarto evangelio y el **apocalipsis** (el apóstol Juan, el autor del cuarto evangelio y el autor del **apocalipsis** eran para esta tradición todavía una sola y la misma persona). Hölderlin cumplió con esta

misión especial en los dos próximos meses después de su vuelta a Nürtingen, encerrándose y no aceptando ninguna invitación de familiares o amigos para pasar el fin de año con ellos.¹⁷⁰

*

Aunque el Cristo de *Patmos* haya heredado —debido a la ocasión mencionada— ciertos rasgos del protagonista del *Mesías* de Klopstock (Hölderlin casi lo cita literalmente en su poema o, por lo menos, alude notablemente a ciertos pasajes de la obra muy venerada por él desde su juventud¹⁷¹), su papel de último de los dioses griegos (el más espiritual, sin embargo) lo ubica en el comienzo de aquella etapa del tiempo histórico que en la mitología de Hölderlin —en su “mito del ocaso del mito”¹⁷²— se llama la “noche de los dioses” (*Götternacht*). Dicha ‘noche’ cósmica (*Weltmacht*) se caracteriza por su *Grundstimmung* ambigua de duelo (y recuerdo), sobre la pérdida del pasado “día de los dioses” (*Göttertag*), y de espera (y esperanza) que anticipa la vuelta de dicho ‘día’ en una futura “Fiesta de paz”; en la concepción auténticamente mítica del tiempo (histórico) nada es realmente pasado o perdido, ni estrictamente venidero (sin precedente), sino duraderamente presente en los “tonos” cambiantes de un ritmo cósmico infinito. De hecho, el retiro temporero de los dioses es algo necesitado por ellos: es la experiencia dolorosa de la ruptura de la antigua indiferencia entre hombres y dioses, experiencia necesaria para que éstos encuentren en nosotros (en nuestro espíritu) la barrera que los diferencia de nosotros: “también el dios debe diferenciar”. En las ‘tormentas’ (*Un-Wetter*) de la historia, en la mundanidad enajenada del espíritu (común a ambos), experimentan disonantemente la con-sonancia pasada y futura. El tiempo de la historia es entonces uno ‘trinitario’, según la antigua secuencia de los tres reinos, y la función del Hijo en la noche intermedia (“sagrada” también ella) es la de consolarnos, con su epifanía inesperada, en nuestra tristeza nocturna, y de dirigirnos hacia la recuperación del Espíritu (cuya ‘emisión’ anunciadora es el *καρπός* central del período nocturno, aquel “tiempo justo” al cual alude el verso central de *Patmos*). Entretanto hemos llegado al momento del máximo alejamiento de lo divino (presenciable en el triunfo de la razón ‘omnipotente’ la “habilidad”

170 Los detalles de la “ocasión” en cuestión se encuentran en el epílogo de W. Kirchner a su edición facsímil de ésta versión del himno: *Hölderlin Patmos. Dem Landrafen von Homburg überreichte Handschrift. Mit einem Nachwort von W. Kirchner*. Tübingen, 1949, pp. 5-14. Una valiosa introducción al contexto pietista del himno ofrece SCHMIDT, J. *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen. “Friedensfeier”, “Der Einzige”, “Patmos”*, Darmstadt, 1990, pp. 185-216; véase también STOLL, J. Th. *Hölderlins Christushymnen*. Tübingen, 1952, pp. 183-245, y el artículo de STIERLE, K. H. *Dichtung und Auftrag. Hölderlins Patmos-Hymne. HJ* 21, 1980/81, pp. 47-68; además GUARDINI, R. *Op. cit.*, pp. 531-554, y WARMINSKI, J. *Op. cit.*, pp. 72-92.

171 Estas citas o alusiones del *Mesías* de Klopstock están registradas en KEMPTNER, L. *Hölderlin und die Mythologie*. Zürich/Leipzig, 1929, pp. 19-21.

172 Expresión de HÜBNER, K. *Die Wahrheit des Mythos*. Munich, 1985; (pp. 378-385 buena introducción a los himnos tardíos de Hölderlin).

científico-técnica), y en tal “peligro” extremo “crece lo salvífico”, empieza la última fase, la escatológica-apocalíptica, de la “tempestad de mil años”. (Se reconoce fácilmente en este esquema milenarista la influencia de los maestros de Hölderlin, Oetinger, Bengel y —en última instancia— Boehme (y, naturalmente, Joaquín de Flores).

Dada tal constelación cronosófica (trazable también en los fragmentos mitológicos de *Las edades del mundo* de Schelling), se reconoce la importancia del “ahora” enfático (*Jetzt!*) en varios de los himnos tardíos de Hölderlin; como M. Heidegger ha mostrado en varios de sus cursos universitarios sobre algunos de estos himnos,¹⁷³ el tiempo de estos *Jetzt* es el del tipo kairológicamente “propio” y “urgente” (*Recht- und Höchstzeitigkeit*), del tipo de “tiempo decisivo” (*Zeit der Entscheidung*) en el cual se reúnen como en una punta todos las previas “cumbres del tiempo” (*Gipfel der Zeit*), y que es también el “tiempo propio de la poesía” (*die eigentliche Zeit der Dichtung*), un tiempo bajo el signo del signo .

Hace algún tiempo ya, B. Allemann, hablando del contexto ‘heroico’ del “momento más audaz” del “retorno categórico” —los héroes en cuestión son Dioniso, Heracles y Cristo— alegaba que “la singularidad de Cristo se refiere a su derecho empedocleano de ir demostrativamente a la muerte y retornar así a la comunidad de los dioses”;¹⁷⁴ y agregaba que el “ímpetu hacia lo aórgico” que caracteriza a este “semidiós empedocleano” (o “semidiós del desarraigamiento”) lo hacía compartir con los otros dos “hermanos” el “signo” característico de la “cautividad en la tierra” y de la “nostalgia de la vuelta empedocleana”. Allemann insistía en que este tipo de signo no era, —en el caso del “Único”, en su “retorno empedocleano del dios que se aleja”—, el de una mera indicación descifrable de un contenido simbólico, sino más bien el de un estigma, a saber, del estigma “de no poder captarse y querer volver al Uno-Todo”. Un Cristo, entonces, marcado por el estigma empedocleano de la “κατάβασις a la ancestral unidad ígnea”, de ese desvío ‘volcánico’ del deseo de ἀνάβασις al Uno.¹⁷⁵

¿Cómo reconciliar este signo empedocleano de Cristo con aquel otro, el de la con-signa o contra-seña (*Losungs/Zeichen*) que recientemente ha enfatizado J. Schmidt¹⁷⁶ en su

173 *Patmos* fue abordado por Heidegger en el contexto de una interpretación de la concepción hölderliniana del tiempo, en el curso de 1934/35, publicado como vol. 39 de la *Gesamtausgabe. Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*. Frankfurt, 1980, pp. 49-55; sobre la noción del *Jetzt* enfático, véase *Hölderlins Hymne “Der Ister”*, Frankfurt, 1984, pp. 5-16 (*Gesamtausgabe* vol. 53).

174 ALLEMAN, B. *Hölderlin y Heidegger*. Madrid, 1965, pp. 64-72.

175 Véase DISANDRO, C. *Lírica del pensamiento. Hölderlin y Novalis*. La Plata, 1971, pp. 41 (las pp. 13-113 tratan de Hölderlin).

176 SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 52ss.; 249-266.

interpretación de la filosofía de la historia de tres himnos cristocéntricos? Desde esa perspectiva escatológica, Cristo sería el signo del dios hecho tiempo, más específicamente, del final de un tiempo (histórico) en el cual no se celebraría una segunda *parusía*, sino, en su lugar, la aparición festiva del signo de la ‘alianza’ de paz (y del retorno de la θεοξένια de la edad de oro), el arco iris reconciliador de la “Fiesta de Paz”, signo que precisamente el poeta visionario es llamado a interpretar con el fin de prepararnos para el momento-clave en el cual vibra aún el trueno de la tormenta milenaria, pero ya prorrumpe el sol (Χριστός-Ἡέλιος) y el “bello arco silencioso” se torna en signo, tanto de “días venideros”, como (en *Angedenken*) de “días bienaventurados que antaño han sido”. Este Cristo sería él mismo ya el intérprete mediador (que trasmite mediatizando) del signo del “padre” o “dios” del tiempo, a saber, del signo más violento del rayo del ‘padre’ Júpiter; y el poeta-vidente interpretaría, a su vez, el nombre de Cristo como una con-signa de re-unificación, un “signo de amor” (*Liebeszeichen*), como el sím-bolo (sindesmótico) del tiempo cumplido: su muerte (empedocleana o no), lo mismo que la posterior emisión del Espíritu, contendrían ya ese final reconciliador del proceso histórico (entendido como un “cuadro del tiempo”, *Zeitbild*) un tapiz-signo ‘tejido’ (*gewirkt*) por el espíritu, verdadero padre o dios del tiempo). Cristo, en fin, a partir de los ‘augurios’ realizados en *Fiesta de Paz*, *El Único* y *Patmos*, significaría el instante final de la re-actualización, en la tierra, de una unidad armoniosa, en aquel “día de fiesta” —el nuevo “día de los dioses”— que, según J. Schmidt, será “el momento representativo” (*der repräsentierende Augenblick*) en el cual, al final, todos los tiempos individuales volverán a unirse potenciados (en el nivel de autoconciencia kairomórfica) en un “instante eterno de saber absoluto” (*ein ewiger Augenblick absoluten Wissens*).

Veamos entonces cómo pueden reconciliarse estas dos interpretaciones del signo Cristo, el ‘empedocleano’ y al ‘apocalíptico’ (...)

**

Patmos es también una isla-cima en el mar del tiempo: ella constituye el puente firme que conecta el presente ‘en peligro’ con la figura de lo salvífico, Cristo; el viaje visionario del poeta lo lleva al punto crucial del pasado, el final del “día de los dioses” (el final, la muerte del último de ellos) y el comienzo de la ‘noche’ del alejamiento. La tríada central del himno presentará este final abrupto como un sacrificio oportuno de lo divino mismo que sabe de su retorno futuro. Esa seguridad consoladora hará soportable su lejanía nocturna hasta el grado de sentir en ella la cercanía de lo inminente: esa dialéctica espacio-temporal de lo cercano y de lo lejano domina todo el poema, y por eso se anuncia al principio como la experiencia fundamental en las famosas palabras “Cerca está, pero difícil de asirlo, el dios (...)” El dios aquí evocado se llamará al final, cuando su verdadera esencia se habrá reconocido,

el “padre” (del tiempo); aquí es lo divino antes de su temporalización, lo divino antes de su hacerse historia, y la figura del hijo separa esta esencia primordial (difícil de asir) de su posterior clarificación transfiguradora. Ese ‘ya no’ del captar coincide entonces con/aquel ‘aún no’ de la futura iluminación (por parte del Espíritu) del largo proceso de la *explicatio dei* (...) en sentido gnoseológico y sustancial y aquel dios está en ese sentido también enajenado de sí mismo, su individuación histórica lo aleja de su auténtica naturaleza que es un principio más universal (lo divino como “reino”, como comunidad). Por eso es tan indispensable que lo divino individualizado muera, que se sacrifique oportunamente, es decir, en el momento de la máxima lejanía.

El sufrimiento de la separación entre el hombre y el dios (y, por ello, también entre los hombres mismos) es un dolor necesario que justamente prepara para un acercamiento; mientras que antes —en la etapa del *Hiperión*— esa separación se superaba en momentos selectos de intimidad, ahora la diferencia separadora se mantiene, y lo único pensable es la aproximación (no ya la identidad). En el paisaje del existir finito-temporal, los tiempos de vida se elevan como cumbres separadas entre sí, alturas hechas de tiempo vivido, de temporalidad acumulada, y la grandiosa cordillera de los tiempos que cada uno tiene su cumbre propia, su *καρπός* habitado por los respectivos dioses (genios, héroes) que formaron estas configuraciones de dura duración (“ya que acumuladas están alrededor las cimas del tiempo”) se extenderá luego ante la vista ‘esférica’ del poeta.

El poeta, lanzado aún en la situación de abandono, trata de hacer lo suyo en el duro trabajo de la mediación: el desea tener alas, las alas del águila (el ave de Juan) para poder sobrevolar los tiempos en una visión panorámica que es la que puede dar significado (centralidad, orden, dirección, dimensión) a este ‘paisaje’ histórico: su papel “sincretista” será el de unir dichas cimas, de establecer un diálogo entre ellas, porque ellas constituyen las diferentes configuraciones pasadas de lo divino, manifestaciones reveladas de “lo más amado” que han estado históricamente separadas entre sí. El necesita de aquella “agua inocente” en y con la cual mejor se mezclan todas esas ‘esencias’ distintas de lo divino.

De la segunda a la cuarta estrofa se extiende el viaje visionario que, con la aurora “entusiasmada”, va de los bosques de la patria sobre los Alpes hacia Grecia (Jonia) y el mar Egeo; en el tiempo, el poeta será trasladado del presente a la época decisiva del origen de la visión apocalíptica. En general, las dos primeras tríadas de estrofas elaboran el contraste entre el mundo antiguo con su exterioridad sumida en belleza plástica, y el mundo cristiano con su interioridad ‘pneumática’, contraste que culminará en la discrepancia entre Chipre, el fértil hogar de Afrodita, y Patmos, la pobre, pero hospitalaria isla del tiempo cumplidor. El viaje —‘vuelo’ hacia “Asia” (menor)—, una alegoría (pindárica) del traslado precipitado de los versos hacia el centro de des-canso (la cesura por excelencia), tiene la forma de uno

de estos maravillosos sueños en los que nos sentimos flotando sobre paisajes vistos desde el aire; el sentimiento típico de liviandad, de una gozosa liberación interna, confirma que la situación inicial del “creciente” peligro ha sido superada: la *Götterferne* de occidente y la penumbra de la patria (lo ambiguo de lo propio) se han quedado atrás, la luz de oriente se acerca, y la idea es, naturalmente, poder llevar esa luz (del día griego) de vuelta a la patria sin sol, al presente en oscuridad (otra vez lo propio se enriquecerá por la estadía en lo extranjero). Las regiones sobrevoladas —las épocas pasadas devueltas al presente— aparecen como en un “humo dorado”, el elemento de la leyenda, mejor: de la imaginación que crea leyendas; Hölderlin evoca de nuevo paisajes griegos (nunca vistos por él personalmente) que diez años antes habían entusiasmado a su Hiperión (Esmirna, Sardes, la cordillera del Taurus en la costa sur de Asia menor, jardines dionisiacos, Xanthos, etc.), y desde esa juventud se acerca al ‘paisaje’ pietista de su infancia, a las prédicas de sus maestros-pastores sobre el Apocalipsis, resurgimiento de los paisajes míticos del tiempo del comienzo.

Patmos, la isla-meta, es avistada como un puerto que da refugio a los marineros en “la llanura incierta de los mares”, y el paisaje monástico-espiritual de este refugio relativiza la sensualidad de la antigua Asia. El poeta sacrifica el esplendor de la belleza griega por la simplicidad y pobreza de esa isla cuyas grutas protegen contra el “fuego” griego. La pobreza de la isla simboliza el destino de la época “indigente” actual, y sobre todo el momento de máxima soledad en la vida del poeta mismo.

Pero ese lugar de naufragios es también un lugar sagrado, porque Patmos, dice el poema (quinta estrofa), “habita grandiosamente”, y sólo puede habitar quien está en su sitio, quien vive en contacto con lo divino. Patmos fue en tiempos romanos un lugar de exilio, y Juan fue uno de los famosos exilados; es un sitio que ofrece consuelo a los que llegan entre lamentos sobre la patria perdida (o sobre un ‘amigo’ perdido, como Juan, el discípulo predilecto de Cristo, el más cercano al Único). Por eso Patmos es, entre las islas griegas, la isla cristiana por excelencia, su indigencia externa ocultando una grandeza interna. Elevada en la dimensión espiritual, simboliza la disposición de la espera del día venidero de los dioses. En Patmos, Juan, quien había aún visto (y querido) con sus propios ojos al Único, se hizo otro tipo de ‘vidente’, un *medium* de revelación; él forma para el poeta la ‘transición’ (*Übergang*) desde la plasticidad griega hacia la belleza interna de Cristo (el desvío necesario, constata inaccesibilidad directa).

Con la sexta estrofa empieza la tarea delicada de hablar en forma debida —con pasajes bíblicos en la mente, con el *Mesías* de Klopstock en la mente, con el deseo del Landgrave en la mente— sobre Cristo y su *συνουσία* con los discípulos; y Hölderlin pasa de las previas imágenes ricas en detalles a un tono ‘seco’, con la dureza pindárica de la *harte Fügung*: no en amplitud épica —ya que no se trata de narrar lo ya narrado— sino en brevedad selectiva,

frase por frase una captación precisa, justa, ‘oportuna’ de escenas-cumbres, lícitamente escogidas. Así (ya desde la perspectiva del vidente), Cristo es suscintamente llamado “el que so-porta las tormentas” (*der Gewittertragende*), como si fuera una especie de Atlas de la historia que toma sobre sus hombros, en las vueltas del tiempo, todo el peso de la historia tempestuosa; pero también oculta, deteniéndolo, el rayo destructor del padre. La estrofa se apresura para llegar a lo esencial y literalmente “crucial”, la última hora, la hora del ‘banquete’ con los amigos (cuando reveló “el secreto de la vid”, la adivinación de su muerte y, como expresión de su “último amor”, su ‘doctrina’ sobre la ‘noche’ que se acerca). La muerte misma del “más alegre” es ubicada al lado de la teodicea por excelencia (concatenación típicamente pindárica de γνώμη —sentencia condensada— y evento): “Todo es bueno. Luego murió”. Los discípulos vieron aún, en ese momento, su mirada victoriosa, serena; pues por su muerte liberó al espíritu aprisionado en su cuerpo: la espiritualización de la historia, bajo la consigna de “Patmos”, empezó en este momento empedocleano. “Todo es bueno” —esto está dicho ya desde la perspectiva de la mirada omniabarcadora de la totalidad histórica; y está dicho, no a pesar del caos que estamos visualizando, sino en su favor: cuanto más dolor, tanto más intimidad—, es la consigna hölderliniana desde siempre (Ya Hiperión se expresó así: “Todo tiene que ocurrir como ocurre. Todo es bueno”). En términos kairosóficos todo tiene su tiempo; en este caso, la muerte de Cristo, **signo** de la consumación venidera. Así queda expresado el principio hermenéutico del himno mismo, el sentido (*der Sinn*), especialmente el sentido de lo que sigue a esta muerte, ha sido formulado (una variante posterior habla en este contexto, aludiendo al *Logos*, del “lanzamiento que es de un sentido” *es ist der Wurf das eines Sinnes*). La misma idea se expresa en el himno *A la Madona* (contemporáneo de *Patmos*) en forma negativa: “El mal, nada es.” Al aceptar expresamente su muerte bajo esta consigna ‘luminosa’ (de la ‘bondad’ de todo, de la mirada serena sobre la “ira del mundo”), Cristo ha cumplido con su misión: “Pero su luz era muerte”, dice la variante posterior (*Aber sein Licht war Tod*). “Mucho habría que decir sobre esto”, se frena el poeta modesto (quien está al tanto, no solamente de la discusión filosófica sobre el *dictum* de Leibniz acerca del “mejor de los mundos”, sino también de la discusión teológica, en círculos pietistas, sobre la ἀποκατάστασις πάντων, doctrina ‘salvífica’ que tampoco admite la existencia del mal).

Al principio de su ‘viaje’, el poeta se había dirigido a su propio genio (*in-genium*), el ‘espíritu’ (poético), pidiendo alas para el tras-censo inminente; entonces prediseñaba su direccionalidad poética como un “trasladarse y retornar” (*hinüberzugehn und wiederzukehren*), en otras palabras: como *Übergang* y *Umkehr*. Ahora, en la tríada central del poema (séptima a novena estrofa), ese espíritu personal del poeta-vidente, después de la estadía recogedora (*Einkehr*) en Patmos (lugar y momento de transición; a propósito, Hölderlin

pudo haber visto, en Regensburg, el grandioso cuadro de Altdorfer que representa a Juan en Patmos y capta ese ambiente de transición), ha llegado a la “curva” decisiva de esta ida y vuelta: se trata del momento en el cual el último dios se despide de quienes estaban tan inseparablemente cerca de él; de ahora en adelante, esta cercanía peligrosa se tornará más y más en lejanía. Desde el *καρπός* cristocéntrico de la muerte ‘empedocleana’ del Único, empieza ahora la otra mitad del mismo camino, la *Wiederkehr* (= *Heimkehr*) que, espiritualmente hablando, se ‘rima’ con el otro retorno, la “vuelta” histórica de los dioses en su futura “venida” (*Wiederkommen*). Ahora se tratará de una especie de segunda muerte, aún más trágica que la primera: después de la figura plástica de Cristo mismo (en su “belleza” solidaria aún con el principio griego del esplendor de la forma externa), también desaparecerá la memoria ligada a la inmediatez de dicha figura (lugares, instituciones y ritos), ya que la interiorización y espiritualización que dominan el resto de la historia permitirán únicamente la Escritura como signo cuyo espíritu ha de interpretarse bien en un tiempo indigente. El espíritu poético, empezando su retorno al presente, se une al espíritu de la letra divina, en servicio hermeneútico del Espíritu universal, en la inminente “dispersión” o diáspora (“Lo salvífico crece (...”).¹⁷⁷

La séptima estrofa nos habla aún de la cercanía recién perdida y temporariamente restituida (la lejanía reprimida): en la “tarde” (*Abend*) del tiempo, se quedan tristes y perplejos porque “no querían apartarse del terruño y de la vista del Señor”, pero “a su lado, iba la sombra del Amado acompañándolos” (alusión al encuentro en Emaús). Es muy característico que Hölderlin no haga mención de la resurrección (la crítica bíblica había ya destruido la fe en la veracidad histórica de ese evento; Hölderlin sabía, a través de Lessing, de la crítica devastadora de Reimarus); el poema alude a la venida del Espíritu (Cristo les envió el Espíritu como consolador: “Y, en verdad, tembló la casa y las tormentas del Señor rodaron lejos tronando sobre las cabezas presintientes”; verso 100) porque desde ese momento en adelante habrá ‘noche’. Pero aún así, estos “héroes de la muerte” (*Todeshelden*) no captan aún que el Cristo que los abandona es la figura de la despedida (ausencia) divina misma; ellos insisten demasiado en su presencia física (Hölderlin mismo se ha reprochado este exceso de inmediatez respecto a la figura del Único: “demasiado me aferro a él”; como a ellos, este aferrarse “como fuego dentro del hierro les estaba (...) esto grabado”). Que el apartamiento de los dioses ocurrió para protegernos de la demasía del “fuego divino”, de la cercanía peligrosa (“Sólo a veces —*zu Zeiten*— soporta el hombre la plenitud divina”), no estaba todavía “grabado” en su espíritu cuando “gravemente meditativos, deliberaban congregados” (...)

Este es el momento en el cual el poema desemboca en su estrofa central (formalmente indicado por el encabalgamiento de la séptima y octava estrofa); citémosla en la traducción de José Vicente Álvarez (que convierte las quince líneas del original, probablemente para

177 Véase STIERLE, K. H. *Op. cit.*, pp. 51-54; y WARMINSKI, N. *Op. cit.*, p.89.

mejor efecto poético, en veintiuno; la línea central del original —la kairosófica— es la octava; aquí aparece como la decimo primera, destacada por nosotros):

En ese instante
una vez más apareciéles
para decir su despedida.
Y fue entonces
que se apagó la Luz del día,
la Luz regia.
Y por sí mismo
se quebró el cetro,
el de los rayos rectilíneos, padeciendo
divinamente.
Sin duda, todo debería
volver *en tiempo señalado*. *No sería*
bueno más tarde, interrumpiendo de improviso
y deslealmente la obra humana.
Y desde entonces
fue una delicia
vivir envuelto en la ternura de la noche
y los abismos del saber, inalterados,
guardar en ojos candorosos. Y asimismo
vivas imágenes verdean
profundamente en las montañas.¹⁷⁸

Las primeras tres líneas (dos en el original) no constituyen problema alguno, ya que simplemente terminan la evocación de la experiencia pentecostal, ligándola con la ascensión. Lo que no se destaca suficientemente en la traducción, es la posición llamativa, como primera palabra de la estrofa, del adverbio temporal enfatizante *Jetzt* (“ahora”; en vez de “en ese instante”; o luego, “entonces”) que será repetido, para mayor énfasis, en la cuarta línea (tercera del original): lo absolutamente decisivo del momento se anuncia (y hay paralelos, en el himno *Fiesta de Paz* por ejemplo, de ese doble o triple “ahora”).¹⁷⁹

El pasaje subsiguiente del texto¹⁸⁰ forma una sola frase hasta el verso central; en esta

178 El texto de base (además de la edición citada en la nota 171) está en KSA, vol. II, pp. 173-180 (con las notas en pp. 455-464); nuestra estrofa, *Ibidem.*, pp. 176s, idéntica en la versión posterior, pp. 184s. La versión castellana que citamos es de J. V. Alvarez (HÖLDERLIN, F. *Poemas*. Córdoba/Argentina, 1955, pp. 151-159 (nuestra estrofa: p. 155).

179 Hölderlin usa el término *jetzt* en la forma de su dialecto suabo como *Itzt*; sobre el uso enfático, véase SCHMIDT, J. *Op. cit.*, p. 239 (en *Friedensfeier*, ese *jetzt* aparece en los versos 19, 23, 29 y 32).

180 Para lo que sigue, véase STOLL, *Op. cit.*, pp. 203-207; SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 250-260; y BRÖCKER, W. *Das, was kommt, gesehen von Hölderlin und Nietzsche*. Pfullingen, 1963, pp. 34-38.

frase se opera definitivamente la transición desde la narrativa del pasado a la interpretación de ese pasado desde el presente escatológico. Literalmente traducida, la frase constata primero, terminando la narrativa, la “extinción” del “día del sol”; ese “día” ya lo conocemos como la época de la presencia inmediata de lo divino, y la puesta del sol de este “día” significa la ausencia definitiva de lo divino entendido como “regio”; porque antes ‘reinaba’ este sol divino con su cetro (el “rayo” rectilíneo) “a partir de Asia” (como confirma el primer esbozo del himno): es la antigüedad clásica, el reino luminoso de la configuración plástica, que se hunde en este *Jetzt* final. Lo que llama poderosamente la atención es que este hundimiento u ocaso constituya un acto voluntario: “por sí mismo”, *von selbst*, es decir, espontáneamente o libremente, ese día o sol rompió el cetro, abdicando en un “sufrimiento divino” (*göttlichleidend*), es decir, mediante la muerte voluntaria de Cristo (de un Cristo que, en vez de salvar, sólo consuela). Ese “quebrar” voluntario del cetro regio suena muy semejante a una expresión de Manes en *La muerte de Empédocles* cuando describe el “ídolo de su tiempo” (*der Abgott seiner Zeit*) como “el único” quien “rompe” su propia felicidad, para que “por su propia mano” le “acontezca a lo puro lo necesario”; en forma semejante, Cristo se sacrifica para que en la noche necesaria le crezca de nuevo al hombre la capacidad de soportar la plenitud divina. El misterioso cetro simboliza la inmediatez de la presencia divina, lo directo o “rectilíneo” de su brillar y reinar; en su lugar habrá, de ahora en adelante, una presencia mediada por la palabra de la Escritura y por la naturaleza; ello lo sugieren los versos finales de la estrofa, cuando evocan la “delicia” (*Freude*) nocturna de conservar la verdad —*be-wahren*— de la sabiduría “abismal” divina, por un lado, y del “verdear” de “imágenes” de lo divino en las “honduras” de la naturaleza, por el otro.

El pasaje central de todo el poema forma el final de esa “fórmula de abdicación”, indicando la razón ulterior que justifica ese sacrificio divino: interrumpiendo la circunscripción ‘política’ del apartamiento divino, expresa la certeza de su retorno. La sintaxis de la frase permite referir la expresión-clave “*zu rechter Zeit*” (“en tiempo señalado”), tanto a la extinción de la luz del ‘día’ o ‘sol’ divino, como al “deber volver” (*wiederkommen sollen*) de aquel reino; las dos posibilidades de interpretación se reafirman mutuamente, ya que la referencia es en realidad al orden cíclico de la historia como tal: tanto la separación (*κρίσις*; *καίρως* de la *κρίσις*) del ‘día’ anterior y de la ‘noche’ actual, como la separación, de esta ‘noche’ y del día venidero, suceden a tiempo: el acto voluntario es a la vez un evento necesario. En la elegía *Pan y Vino* (octava estrofa) se menciona, de hecho, ese mismo “haber estado ahí” (de los “celestes” de) “antaño” (*die Himmlischen, die sonst/ da gewesen*) y el “volver” (*und kehren*) “en el tiempo justo” (*in richtiger Zeit*); en ambos pasajes, Hölderlin podría estar aludiendo al pasaje (XIV, 3) del Evangelio de Juan que también cita —en palabras de Jesús mismo— ese retorno a tiempo. J. Schmidt comenta en este contexto que Hölderlin está aquí recogiendo la antigua idea de la *οἰκονομία* *θεοῦ*, de la planificación divina del tiempo (histórico), idea que, desde Clemente de Alejandría y Orígenes, se vincula con *καίρως* o *εὐκαίρως* (en un sentido propiamente proto-cristiano, distinto del concepto original griego); esa teodicea de la historia estaba particularmente viva en los círculos pietistas (y por eso

también muy grata al Landgrave de Homburg).

El texto del poema confirma la visión kairoteológica de la historia con el contraste de una planificación humana ("la obra humana") que en desconocimiento de las medidas divinas del *καίρως*, habría pensado en tal apartamiento en forma indebida, abrupta e infiel ("interrumpiendo de improviso y deslealmente", *schroffabbrechend und untreu*): no habría sido ya oportuna una tal posposición y posterior re-aceleración del comienzo de la 'noche'; o —en otra interpretación— no habría sido buena la vida en dicha 'noche', sino hubiese habido la revelación oportuna del retorno. En otro contexto,¹⁸¹ Hölderlin constata que "no es tiempo aún" (*Nicht ist es aber / die Zeit*) para dicho retorno, mientras no se hayan domado las fuerzas titánicas, rebeldes, del tiempo arrastrante (*reissende Zeit*) de esa noche histórica en la cual somos aún unos "no-partícipes de lo divino" (*Göttliches trifft unteilnehmende nicht*). La regla es, en esta época del *interim*, que "siempre existe una medida / común a todos, aunque también a cada uno le sea proporcionada su propia (medida)";¹⁸² y a partir de esa seguridad de que lo divino volverá a su tiempo, se convierte hasta en una alegría estudiar "asiduamente" (*unverwandt*), pero con toda "simplicidad" (*Ein-falt*, el ideal místico por excelencia), "en la noche amante" los abismos de sabiduría (*Abgründe der Weisheit*; la profundidad -βάθος- del espíritu que menciona Pablo de la Escritura (o del "libro de la naturaleza"): la nueva clarividencia interna hace tan feliz como antes la vista de la belleza externa (de ahí que el esbozo temprano del himno haga agruparse "las cúspides del tiempo" alrededor de una "claridad").¹⁸³

Hagamos una breve pausa para orientarnos desde este centro del himno: esa "*Mitte der Zeit*" que evoca Hölderlin, el voluntario y oportuno extinguirse de la luz del primer "día" histórico, ratificado en la muerte del último de sus dioses, le proporciona, no obstante, al todo temporal-histórico, aún en el período 'nocturno' siguiente, un sentido global mediante la promesa del retorno de los dioses; en forma simétricamente paralela, esa promesa de un *Wiederkommen zu rechter Zeit* tiene su equivalente en la "vuelta" (*Wiederkehren*) igualmente oportuna del poeta; pues, en la evocación de la "vuelta" histórica, el poema da él mismo la vuelta, y el anterior *pro-gressus* regresivo (desde el presente hacia la cercanía de Cristo) se trastrueca en un *re-gressus* progresivo hacia el presente. En forma semejante, en la elegía *Lamentos de Menón sobre Diotima*, se logró esa "vuelta" (*Umkehr*) desde el dolor de la separación hacia la certidumbre de un volver a verse (junto a los dioses); también en aquel caso, el todo reconstruido desde el centro le dio sentido a la existencia de la parte que quedó

181 Nos referimos al fragmento *Los Titanes* (KSA, vol. II, p. 226); véase BRÖCKER, W. *Op. cit.*, pp. 53s. y HÄNY, A. *Hölderlins Titanenmythos*. Zürich, 1948, *passim*.

182 Véase BRÖCKER, W. *Op. cit.*, pp. 37s.

183 Véase SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 258-262.

aislada y 'herida' por la ruptura del tiempo (debido a la irrupción de la 'muerte'). Esa valencia consoladora —ambos poemas son *Trost-Gedichte*— que proviene del "tiempo medio" ligado a la kairológicidad del todo teleológico es, históricamente visto, el último resto de 'salvación especulativa' que el llamado *πάθος anamnésico* idealista puede proporcionar; pues en Nietzsche —con la "muerte de Dios"— no podrá darse ya tal tipo de *Heil* (o *Heilung*, cura salvífica); entonces dicho centro se habrá roto para siempre, y el tiempo del medio (*Zeit der Mitte*) habrá que localizarlo en el futuro utópico (el "Gran Mediodía" del 'Superhombre', el tiempo re-eternizado de la tierra, consagrado luego, quizás, por la figura tempestiva del 'Angel' de las *Elegías de Duino* de Rilke).

Las novena y décima estrofas, como si la octava hubiese ido demasiado lejos en su confianza kairosófica, pintan una última vez, en un grandioso cuadro elegíaco-melancólico, el impacto de la despedida definitiva, y ya en medio de la dispersión terrible ("Es, sin embargo, formidable / cómo dispersa Dios lo vivo / en torno suyo, a lo infinito"), la última mirada hacia atrás de quien ya se aleja ("aquel a quien pertenecía en sumo grado / la belleza, cuya figura era un milagro"); verdad es que inesperadamente los abandonados son estremecidos por el Espíritu, pero esto no cambia el "mal" de su destino:

Mas nada de esto había sido anticipado
y por lo tanto se sintieron
como cogidos por los pelos con el vigor de una presencia
cuando Dios, mientras
se iba alejando raudamente, de improviso volvió a mirarlos.

Con "cuerdas de oro" tratan de retenerlo (o lo conjuran para que él los mantenga ligados a si mismo), y empieza a reinar entre ellos la disensión sobre lo heredado, desapareciendo el "honor" (o la "fama") de la divinidad como en una inundación que se lleva todo lo que era signo de ella. Para los que aún conviven en la "alianza" de la memoria, compartida y aún viva, del "Semidiós" ya muerto, el repentino apartarse de su figura significa la paulatina disolución de este recuerdo, la desaparición de lo figurativo como tal, y el caos de la desorientación total (y este es su segundo 'morir' antes mencionado): Pero que luego (...)

hasta el Altísimo
su faz aparte del lugar para que nunca,

en parte alguna,
se ha de ver un inmortal allá en el cielo
o acá en la tierra que verdea
¿qué significa todo esto?

Se nota en ésta última pregunta que el sentido de la historia entera está en juego, y con ella peligra también la misión del poeta mismo; no se trata ya de la dialéctica de cercanía y lejanía, porque desde este momento, el poema se queda en el presente, cancelando dicha oposición.¹⁸⁴

La respuesta a la pregunta por el sentido de la creciente disolución viene en alusión al símil bíblico del sembrador,¹⁸⁵ más precisamente: en una audaz combinación de dos símiles, el del sembrador (Marco, 4. 3-9; presentado e interpretado por Cristo mismo) y del aventador que separa el trigo de la paja, símil usado por Juan Bautista de Cristo (Mateo 3, 12; véase también Lucas 3,17):

Es, ciertamente,
el ademán del sembrador, cuando en la pala
recoge el trigo y, agitándolo
para el ahecho,
lo arroja encima de la era.
Cae a sus plantas el salvado, pero al fin
le queda el grano.

Las parábolas se refieren, respectivamente, al juicio (que separa los salvados de los condenados), y a la recepción del reino de Dios (separación de los que escuchan pero no comprenden, de los que escuchan y sí comprenden y, como el evangelista, guardan lo comprendido); lo común es entonces el factor de separación o elección. Hölderlin elimina la diferencia temporal entre el bautista precursor, Cristo, y el evangelista en el "ademán" del sembrador-aventador que cubre la historia entendida como un proceso de selección. En sentido literal, la historia sería la secuencia de diferentes etapas de una selección que necesita tiempo ("Y el Altísimo / no quiere todo de una vez", se dice en la estrofa once, aludiendo a un cumplimiento en el tiempo), mientras que en sentido figurado, estas diferencias quedarían borradas en un único gesto contemporaneizante que apunta al cumplimiento del tiempo, cuando éste finalice (cumpliéndose así también el símil preparador). Pero, en el fondo, la

184 Véase STIERLE, K. H. *Op. cit.*, p. 63.

185 Véase WARMINSKI, J. *Op. cit.*, pp. 80-87; STOLL, J. *Op. cit.*, pp. 209-215; y SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 224-250.

diferencia entre los dos sentidos queda ella misma borrada por la forma irritante cómo Hölderlin combina los dos símiles; en forma igualmente irritante pasa de lo literal (el grano) a lo espiritual (la palabra), borrando su diferencia por un inocente “y”:

Y nada importa si se pierden
algunos granos en la paja y del discurso
la viva voz se desvanece.

(La variante textual confirma esa coincidencia: “*Es ist der Wurf das eines Sinns*”, “ésta es la tirada de un sentido”). Esta imposibilidad de distinguir los dos sentidos, unida a la necesidad simultánea de distinguirlos, dan una idea de la violencia “catacréstica” del interpretar “alegórico” que Hölderlin practica con pasajes de la Escritura. En este sentido, el símil combinado tampoco es ya una imagen de la dispersión antes evocada: la dispersión es la tirada que mide el curso de nuestra vida en este tiempo intermedio, en este plazo en el que se nos arroja, como los aún no separados, “hacia lo claro”, y “el Altísimo no quiere todo de una vez”, ya que él conoce siempre el tiempo justo (y también hay uno para el “desvanecerse de la viva voz del discurso”).

Todo lo dicho vale también —como en seguida se confirmará— para el discurso dispersado (inoportunamente proferido) del poeta: demasiado ha insistido en querer tener lo divino presente **ahora**, en vez de esperar modestamente hasta que llegue “su” momento (en otros himnos que versan sobre Cristo, Hölderlin ya se ha acusado de este “desacierto”, de ese *Fehl* o *Verfehlung* —“falta”— que es un *Verfehlen*, “desacertar”, a saber, de la ‘flecha’ de la palabra). Es, de nuevo, la tentación del apuntar prematuro, la tragedia del “fallar” empedocleano:

Pues como el pozo de la mina
contiene el hierro y la llameante
resina el Etna,
así tendría yo a mi vez una riqueza
para plasmar también su Imagen
y ver a Cristo parecido a lo que ha sido.

Como a los discípulos que lo vieron aún con sus propios ojos, esa presencia radiante de Cristo les estaba “grabado como fuego en el hierro”, Hölderlin quisiera crear —y cree por un momento que de hecho lo podría lograr, enorgulleciéndose con aquella “riqueza” cuyo sacrificio en el Etna, por Empédocles, había lamentado en la oda que tematizaba el derroche— una imagen del único que muchísimo se parecería a cómo él era; pero los subjuntivos indi-

can que está consciente de lo inoportuno de dicha tentación (además, el “no todo de una vez” y el “desvanecer” de las voces lo han prevenido; y quizás sólo se trate de un querer mantener en secreto o proteger la imagen de Cristo ante los falsificadores).¹⁸⁶ Esa peligrosa imagen sería, de todos modos, la imagen de una imagen, ya que se basa en la que se hizo Juan quien “vio muy exactamente la faz del dios”; y lo que ambos vieron es el lado humano (finito, temporal, “literal”) de Cristo, ese cuerpo humano que fue creado “a imagen” de Dios. La ὑβρις del “*ein Bild zu bilden*”, de ser **creador** de imágenes —a pesar de ser solamente una imagen—, esa imposibilidad de formar ficticiamente, una ficción, significa, según J. Warminski, una de-construcción, tanto del dios, como del hombre (“pues entonces / deja lo humano de valer entre los hombres”, puntualiza la estrofa doce). Por eso, Hölderlin recuerda a tiempo que cuando una vez —“no porque sea una cosa / sino quizás para instruirme”— vio lo divino, lo vio entrado en furor, y que los celestes, a pesar de ser “bondadosos”, “lo que más odian / es la falsía”; por eso, mejor no, “aguijoneándome”, “copiar”, como un “mercenario”, la “imagen del Supremo”. La tentación titánica del poeta que se cree “elegido” (como Empédocles) lucha continuamente con su prudencia y modestia que le prohíben forzar la presencia divina antes del “tiempo señalado” y lo amonesta a esperar pacientemente “en el camino” y a poner atención a los “signos” de la cercanía del reino. La tragedia personal de Hölderlin es la empedocleana, la de no poder acertar “el instante” de la emoción poética que “imagina” la inmediatez del encuentro con el dios y desemboca en “falsía”; sólo en el momento del retorno real de lo divino, cuando la lejanía se ha trocado en cercanía, sería el momento apto del canto, no antes, en la presentificación prematura o anticipación forzada.¹⁸⁷ Así el tiempo justo del canto que menciona aún, como ya llegado, el proyecto del himno (mientras que nuestra versión dedicatoria omite ese dato) sería un momento siempre utópico. Reconocido esto, valen no solamente para los hombres, sino para los dioses y sus tiempos de cercanía y lejanía, las palabras:

Aunque, en verdad, no reinan ellos
 reina un destino sempiterno
 que por sí mismo cambia su obra y a su término
 la precipita.

Corrigiendo un poco esa traducción, habría que indicar que se trata, no de un “destino sempiterno”, sino del “destino de los Inmortales”, de los “ángeles” de la historia (Dioniso, Heracles, Cristo), y la historia sería la “obra” de ellos que se desarrolla “por sí misma”.

Ese *Schicksal* ya lo conocemos (desde el himno de 1793) y aquel *von selbst* lo oímos

¹⁸⁶ Véase GUARDINI, R. *Op. cit.*, p. 549.

¹⁸⁷ Véase STIERLE, K. H. *Op. cit.*, pp. 56s.

mencionado en el verso central de *Patmos*: la εἰρημαρμένη determina los tiempos justos, y de ella dice al final de la estrofa doce, saltando en encabalgamiento 'ditirámbico' (*saltus dithyrambicus*) al comienzo de la estrofa trece:

Y cuando sube una celeste
marcha triunfal a las alturas,
entre los fuertes es nombrado, como el sol,
el glorioso hijo del Altísimo
un santo y seña (...) ¹⁸⁸

No es tanto una "marcha" triunfal, sino una subida (*Gang*) solar, el comienzo del día nuevo, cantado por los "fuertes", es decir, por los poetas pneumáticamente fortalecidos, capaces de coger el rayo divino y transmitirlo a los hombres (y otra vez dice aquí el proyecto luego abandonado que "entonces es, como ahora, el tiempo del cantar"). Otras interpretaciones del *Triumphgang* en cuestión verían en él, o una reminiscencia del *Fedro* platónico, la del viaje de los dioses y almas al lugar supraceleste,¹⁸⁹ o una alusión al signo-consigna (*Losung / Zeichen*) del arco iris, a menos que no sea Cristo mismo el signo y la consigna del *Triumphgang*, es decir, no tanto del nuevo día, sino del *Gang*, hacia su telos 'arriba', de la historia misma. De todos modos, estamos aquí en la cumbre himnica del poema, en la pre-celebración del final de la 'obra', una visión que ilumina, interpretando, también el sombrío presente al cual el poeta vuelve en seguida con las palabras (y aquí tenemos que corregir la traducción de Álvarez):¹⁹⁰ "y aquí está el báculo del canto, haciendo señas hacia abajo", es decir: re-dirigiendo el *Triumphgang* divino hacia la tierra, "señalando" que el cumplimiento del tiempo está cerca; el nombre de Cristo, no su imagen, sirve de símbolo para una historia del Espíritu que ha dejado atrás las imágenes y para la cual "nada es bajo" (o "todo es bueno").

El "báculo del canto" (expresión tomada de Klopstock) pretende resucitar a los muertos que "todavía no son cautivos de lo amorfo"; esa alusión a la hazaña de Cristo —y es el evangelio de Juan que subraya la importancia metafórica de este acto: la espiritualización equivale a una especie de 'resurrección'—, se mezcla aquí sincretísticamente con la potestad otorgada, no tanto al antiguo *poeta vates* quien se limita a interpretar los *signa excoelo*, sino (como sugiere brillantemente J. Schmidt)¹⁹¹ a Hermes con su bastón mágico: ese

188 *Poemas*, *Op. cit.*, p. 158; sobre la temática de las tres últimas estrofas, véase SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 264-275 y STOLL, J. *Op. cit.*, pp. 217-225.

189 Véase GUARDINI, R. *Op. cit.*, p. 550.

190 Álvarez traduce (*Poemas*, p. 158): "Y aquí el canto / se humilla, cae la batuta".

191 SCHMIDT, J. *Op. cit.*, p. 270.

ψυχοπομπός por excelencia sabía también “despertar” a los “muertos” (los internamente libres), devolverles el don del habla, y la tradición pietista insistía mucho en ese “despertar” interno otorgado por una iluminación (iluminación que el poema cita oportunamente):

Aguarda, empero,
una legión de ojos medrosos mirar la luz;
no les agrada florecer a pleno rayo,
si bien mantiene su osadía
la brida de oro.

Esa *Erleuchtung* —ligada a un verdadero culto o ‘ejercicio’ de la *Stille* (tranquilidad, silencio, serenidad)— es la primera etapa de un proceso en el que le sigue una purificación (*Reinigung*; antes aludida en los símiles combinados), para desembocar en la “gracia” de una *Wiedergeburt*. Al atribuir todas estas capacidades al poeta “hermético”, el autor de *Patmos* indica claramente que su función es la del hermeneuta, la de la interpretación oportuna de los signos oportunos (el poema celebra lo devoto de esa lectura interpretante que “olvidadiza del mundo”, pone atención, con “las cejas hinchadas”, a “la potencia suavemente luminosa”, de lo leído, “ejercitándose en la mirada tranquila”).

En las dos estrofas finales —que se dirigen directamente al Landgrave (“Porque una cosa sé y es que / mucho te importa a ti la voluntad del Padre eterno”)— ese hermeneuta, modestamente confiado de que “ahora los celestes / como yo creo / me quieren”, prosigue entonces en su papel escato-lógico de a-clarar, partiendo de su ‘lectura’ del evangelio de Juan, la relación del “Hijo” (“Y uno, de pie, se yergue solo / bajo este signo de por vida: / pues Cristo vive todavía”) con aquel “Padre eterno” (“Su signo / rutila inmóvil en el cielo tormentoso”) en el sentido de que el primero quien opera en el tiempo (como el “silencioso dios del tiempo”) vuelve al segundo; y vuelven también, junto a él, no sólo “los héroes, estos sus hijos”, sino además “las sagradas Escrituras” (el plural —en alemán— llama la atención) y “las hazañas de la tierra” de las que se dice que “explican al rayo” (la historia profana como *explicatio dei*, el recuento recogedor del autodesarrollo, de la “carrera incontenible”, del Espíritu Universal). Expresamente se constata el carácter inmanente y espiritual del principio universal: “Pero Él está también presente. Pues sus obras / le son conscientes desde siempre”.

Después de la exaltación de la función hermenéutica del poeta pneumático nos espera, sin embargo, una sorpresa: parece que en la última estrofa de *Patmos*¹⁹² asistimos a una

192 Véase WARMINSKI, J. *Op. cit.*, pp. 72-75.

franca renuncia; el poeta sacrifica la poesía al servicio de “la letra firme”, abnegando del servicio anterior a la “Madre Tierra” y a la “Luz del Sol”, veneración que queda tachada de “ignorancia”; la razón de este autosacrificio de la poesía sería que

Hace ya mucho, demasiado,
que es la gloria
de los celestes invisible.
Pues tienen ellos que guiarnos, que llevamos
casi los dedos. Y una fuerza
ignominiosa
nos arrebata el corazón violentamente.
Pues quieren todos los celestes sacrificios
y si una ofrenda se demora,
nunca ha traído nada bueno.

La abdicación voluntaria del ‘culto’ poético previo, la denegación de la veneración de la Tierra (y de su dios Dioniso) y del “sol” del espíritu (ligado a Heracles y a Cristo) parecen justificarse con la voluntad distinta del padre:

Pero el Padre,
que el universo todo rige desde lo alto,
lo que más quiere es que se cuide
la letra firme y se interprete lo durable
como es debido.

¿Será esta la razón por la cual Hölderlin, arrepentido de este gesto servil frente al Landgrave, preparase luego otras tantas versiones del himno?¹⁹³ Pues no puede ser que el mismo autor que todo el tiempo luchó para liberarnos del servicio a la letra, se preste ahora, y en esta forma abrupta (*schroff abbrechend*), a este servicio, en el nombre de un encargo que le proviene de su (*Landes Vater*, de un monarquista (que debería ser lo que Hölderlin, el “jacobino” que sueña con un encargo del pueblo, no debería considerar siquiera como un eventual benefactor) ¿O es que, negando frenéticamente su jacobinismo (como reporta Sinclair), quiso de una vez, rebautizado, escapar también de la llamada “tiranía de Grecia sobre el espíritu alemán”?¹⁹⁴ Y, sobre todo, ¿qué significa entonces ese abrupto y ambiguo verso final: *Dem folgt deutscher Gesang?* Alvarez traduce: “A ello se atiende la alemana poesía.” ¿Así que el canto alemán, renunciando, obedece al servicio de la letra firme y, peor

193 Sobre ellas véase STOLL, J. *Op. cit.*, pp. 225-238.

194 Alusión a BUTLER, E. M. *The tyranny of Greece over Germany*. Boston, 1958; discutido por WARMINSKI, J. *Op. cit.*, pp. 23s.

aún, a la interpretación “buena” (afirmativa) de “lo existente” (*Bestehendes*; el *status quo* en el sentido monárquico)? ¿O hay que tomar el verbo *folgen* en el sentido temporal, de manera que al cuidado de la letra y a la interpretación ‘buena’ —en tiempos malos— de la situación actual le seguiría después (atrasado, pero por lo menos como efecto definitivo) el canto alemán?

Una interpretación como esta es, sin duda, posible; *Patmos* sería el testimonio de una conversión o, por lo menos, de una resignación de Hölderlin, quien habría por fin reconocido lo inoportuno de su ὕβρις poética y lo arriesgado de su pretensión soteriológica a la Empédocles. Entre tanto, J. Schmidt propone otra interpretación menos ‘literal’ (o más metafórica) de la última estrofa, interpretación que se inspira en el texto hegeliano, casi contemporáneo a *Patmos*, sobre *El espíritu del cristianismo y su destino*.¹⁹⁵

La lamentable “invisibilidad” del “honor” de los celestes se refiere en realidad a la ausencia de una epifanía en forma griega (la figura y forma externa como lo que define lo divino); Hölderlin está ‘resumiendo’ lo que el poema en su totalidad ha desarrollado paulatinamente, a saber, la sustitución del principio helénico-somático por el hespérico-espiritual, y la queja sobre la falta, durante demasiado tiempo ya (“*zu lang, zu lang schon*”) de este tipo de epifanías surge dentro del tiempo largo de la ‘noche de los dioses’, un tiempo no acostumbrado aún a la espiritualización de todos los contenidos. La preocupación antigua por no haberle rendido servicio a cada uno de los dioses (de ahí la costumbre de la construcción de “panteones” o de altares para “dioses desconocidos”) ha de entenderse entonces pneumáticamente —pues la historia es el espíritu en su autodespliegue— como el afán de no excluir nada históricamente realizado: la ἀποκατάστασις πάντων entendida como la *tolerancia* final de todos los cultos y servicios jamás habidos; inclusive el más reciente culto (rousseauiano) de la naturaleza, y el culto (en la Ilustración y la Revolución) de la “luz” de la Razón —de cuya peligrosa fascinación es un tanto “difícil darse cuenta”— estarían incluidos en la *Aufhebung* final. En el nombre de esa síntesis espiritual, la “Escritura”, inspirada por el espíritu, e interpretada a la luz de este espíritu universal, sería la representante de esa prerrogativa de lo pneumático; en lugar de lo físicamente inmediato —la Tierra, el Sol (venerados debido a una falta de comprensión totalizante)— ella ostenta lo (espiritualmente) mediado. Y en lo que al cuidado y a la interpretación “buena” de ella se refiere, hay que tomar en cuenta que tanto Hegel como Hölderlin la leen selectiva o eclécticamente, es decir, en el sentido de Juan, ha de cultivarse precisamente aquella “letra firme” que, fiel a la interpretación pneumática, contradice al principio de “la letra” (contrario al cual ella debe ser mero vehículo, “palabra muerta”, del sentido figurado, espiritual). Lo que viene sólo después de tal ‘cuidado’ crítico de la letra, sería la letra “bien”, esto es, espiritualmente, interpretada (o pneumáticamente purificada) del “canto alemán” cuyo contenido digno será

195 SCHMIDT, J. *Op. cit.*, pp. 275-288.

entonces la *Deutung* del espíritu hecho historia, y de una historia *hic et nunc* tempestivamente ubicada en Alemania (esa era la esperanza de toda una generación: la “revolución cultural” universal, partiendo de *aquí*: “¡Ahora ven, fuego!”).¹⁹⁶

Ante la alternativa de tener que escoger entre la interpretación ‘literal’ o ‘espiritual’ de la estrofa final, preferimos evadir la decisión y optar, con Warminski, por una interpretación de-constructiva según la cual la indecisión de Hölderlin mismo (si es él quien se esconde detrás del nosotros del ‘servir’ tan ambiguamente lamentado, lo que no es aclarable en su totalidad) subvierte la distinción entre los dos niveles de interpretación. El “cultivar” y “bien interpretar” que el texto presenta como una tarea unida para el canto alemán, contiene ya una disjunción entre el servicio pasivo (‘literal’) y la aserción activa (iniciativa ‘espiritual’) que duplica, en el fondo, la pareja de interpretaciones y radicaliza la oposición entre el texto original (griego, en el caso de Juan) y el idioma al cual se “traduce”, mediante una inversión de intenciones (como el elaborado en la sesión anterior), el alemán: “interpretar bien” equivaldría a “alemanizar”, adaptar a la mentalidad hespérica, y ese “traslado” poético (*Umdichtung*, esta vez practicado con Juan, no con Sófocles) llevaría consigo, no solamente los efectos de un inevitable atraso epocal, sino también la desventaja de todo lo que viene después (*folgt*), su ser meramente secundario; y, en última instancia, el posponer imparabile de la diferencia (entre lo anterior y lo posterior, entre lo primario y secundario, entre lo original-literal y lo copiado-figurado), en fin, el efecto irritante de indecidibilidad que Derrida ha llamado la *différance*. No en vano, esa última estrofa de *Patmos* cita, al lado del tan controvertible “cultivo hermenéutico”, también la ‘violencia’ y el ‘sacrificio’, (de una actitud, *Sinn = Gesinnung*) y estas instancias diferenciadoras remiten a una ‘herida’ (en la letra infinitamente interpretable) que nunca se cicatrizará.

Patmos, se ha observado, es un texto (interminable) muy contradictorio (aún en su versión ‘terminada’), y lo que choca particularmente es la notable discrepancia entre una tendencia totalizadora que arrastra todo hacia un final (que queda continuamente postpuesto), y un movimiento opuesto que aísla complejos textuales que, para decirlo así, se aferran a su autonomía; adicionalmente, las imágenes parecen, a veces por lo menos, no corresponder a los pensamientos que supuestamente ilustran, independizándose, ellas también, en dirección hacia una enigmática autonomía. La voluntad de fragmentación, ligada a una extraña insistencia en los signos de ocasionalidad (lo no generalizable de “esta” u “otra” vez textual), hace estrellarse al “espíritu” unificador que lucha con su “material”; el poema, aparentemente uno de los mejor construidos de Hölderlin, parece que se auto-de(cons)truye

196 *Jetzt komme, Feuer?*, comienzo del himno *Der Ister*, KSA, vol. II, p.119.

197 ARANGO, José Manuel. *Poemas Escogidos*. Colección Premio Nacional de Poesía, Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia, 1988, p. 27.

desde dentro: una especie de extravío se anuncia. Y “quizá” tenga razón el poeta con cuyos versos podríamos dar por (provisionalmente) terminado nuestro intento de interpretación:

HÖLDERLIN
quizá la locura
es el castigo
para el que viola un recinto secreto
y mira los ojos de un animal
terrible¹⁹⁷

Postscriptum: En la serie de conferencias que fueron dadas en la última semana de agosto de 1993 en Medellín, figuraba aún una charla adicional sobre la extraña “resurrección” del Empédocles hölderliniano en un Empédocles nietzscheano; dicha conferencia (“Hölderlin y Nietzsche”) formaba una especie de transición hacia un ciclo (futuro) de siete conferencias sobre la kairosología de Nietzsche (a darse en 1994, con motivo de la celebración de los 150 años, no de la muerte, sino del nacimiento, de este otro *Friedrich*). Hemos decidido no publicar aquí el texto de esta conferencia, en parte porque ya fue publicado en francés¹⁹⁸ y formará parte —en su versión castellana— de un libro que esperamos poder publicar pronto.¹⁹⁹

198 Véase KERKHOFF, M. *Empédocle et Zarathoustra. Sept versions de la mort libre*; En *Les Etudes Philosophiques*, No. 4, 1992, pp. 539-554. La parte ‘hölderliniana’ de estas “versiones” está parcialmente recogida en el texto de nuestra cuarta sesión.

199 El libro en cuestión se titulará *KAIROS. Investigaciones ocasionales acerca de tiempo y destiempo* y está actualmente sometido a la Editorial de la Universidad de Puerto Rico para su futura publicación.

**VIVIR ELEGÍACAMENTE: LA
TEMPORALIDAD DE LO TRÁGICO
EN FRIEDRICH HÖLDERLIN**

Por: Manfred Kerkhoff

RESUMEN

El interés del artículo es doble: la poética de Hölderlin, particularmente su teoría de la tragedia, y una reflexión filosófica del autor, de corte kairológico, en un esfuerzo por apartarse de la filosofía de la historia. La concepción trágica del mundo es investigada en las versiones de Hölderlin sobre *Hiperión* y *Empédocles*; la dimensión histórica del trabajo poético es estudiada en sus traducciones del *Edipo* y la *Antígona* de Sófocles; la concepción trágica de la historia aparece en la interpretación del poema *Patmos*. El autor centra su interés en la cuestión del tiempo, pero no en su generalidad conceptual, sino en su comprensión de acontecimiento como "tiempo justo".

**LIVING ELEGIACALLY: THE
TEMPORALITY OF TRAGEDY IN
FRIEDRICH HÖLDERLIN**

By: Manfred Kerkhoff

SUMMARY

The interest of the article is twofold: Hölderlin's poetics, especially his theory of tragedy, and, on part of the author, a kairologically oriented philosophical consideration which aims at taking distance from the philosophy of history. The tragical conception of the world is investigated in Hölderlin's versions of *Hyperion* and *Empedocles*; the historical dimension of poetic activity is studied in his translations of Sophocles' *Oedipus* and *Antigone*; the tragical conception of history appears in the interpretation of the poem *Pathmos*. The author's interest is centered on the question of time, not in its conceptual generality, however, but rather on understanding it as event, being "adequate time".