





«Yo nunca me he llamado Hölderlin»



«Yo nunca me he llamado  
**Hölderlin»**»

*Friedrich Hölderlin.*

Homenaje  
por los 250 años  
del nacimiento del  
«poeta de poetas»



© «Yo nunca me he llamado Hölderlin».  
*Homenaje por los 250 años del nacimiento del «poeta de poetas»*

Primera edición: agosto de 2024

*Este libro recoge los textos presentados en «¿Para qué poetas en tiempos de miseria? Ciclo de conferencias por los 250 años de Friedrich Hölderlin», organizado por el Goethe-Institut Perú y el Grupo de Investigación en Arte y Estética de la Pontificia Universidad Católica del Perú, llevado a cabo virtualmente en octubre del 2020. Recoge también los tres ensayos ganadores del concurso de ensayos que, a propósito de la conmemoración de Hölderlin, se organizó conjuntamente con el ciclo de conferencias.*

© Máquina Purísima E.I.R.L.  
maquinapurisima@gmail.com  
Enrique Deluchi 330, Barranco, 15063, Lima, Perú

© Goethe-Institut Peru  
info-lima@goethe.de  
Jirón Nazca 722, Jesús Maria, 15072, Lima, Perú

© Pontificia Universidad Católica del Perú  
Grupo de Investigación en Arte y Estética  
Av. Universitaria 1801, San Miguel, 15088, Lima, Perú

Editores responsables:

Cristina Alayza

Josimar Castilla

Julio del Valle

Diseño y maquetación:

Rodolfo Loyola

Hecho el depósito legal en la

Biblioteca Nacional del Perú

N° 2024-08034

ISBN

978-612-49096-7-2

Este libro no podrá ser reproducido por ningún medio, ni total ni parcialmente, sin permiso previo de sus propietarios.

Impreso en los talleres de

Máquina Purísima Editores E.I.R.L.

Enrique Deluchi 330-340 A, Barranco, Lima, Perú

Se imprimieron 500 ejemplares en agosto de 2024

Impreso en el Perú / *Printed in Peru*





11 Presentación

## CONFERENCIAS

21 *Friedrich Hölderlin: ardiente palabra y quebrada experiencia*

JULIO DEL VALLE

39 *Hölderlin, el recuerdo*

PABLO OYARZUN

101 *Hölderlin y el problema de la tragedia. A propósito del Empédocles y las traducciones de Sófocles*

JOSIMAR CASTILLA

125 *El retorno de los dioses: Hölderlin y el espíritu griego*

LUCÍA MANCILLA

141 *Desmontando los espíritus de Hölderlin. A propósito del ensayo Hölderlins Geister de Karl-Heinz Ott*

RÜDIGER PUNZET

## ENSAYOS

159 *El fuego que duerme en la rama seca*

VANESA DÍAZ

169 *Para que el lenguaje sea peligroso, necesita llenarse de mundo*

JHAN ROJAS

183 *Hölderlin y la conquista del Keraunós, el Rayo*

DANIEL ARELLA



## Presentación

H ubiera querido ver acaso un presente así mucho antes, durante la juventud esforzada en mantener su compromiso como poeta. Pero cuando el 27 de enero de 1843 el estudiante Johann Georg Fischer le hizo entrega de un ejemplar recién publicado de sus poemas —la segunda edición del volumen editado por Ludwig Uhland y Gustav Schwab—, en ese momento, quien antaño fuera el autor del *Hiperión*, ahora bajo los cuidados de la familia del ebanista Ernst Zimmer en una torre al margen del río Neckar, se limitó a decir que, efectivamente, esos eran poemas suyos, pero que el nombre que encabezaba el libro era un error: «Yo nunca en la vida me he llamado Hölderlin, sino Scardanelli, Salvator Rosa o algo así» (Cortés, 2014, p. 357, nota 353). Scarivari, Buonarotti, Scartanelli, Scaliger Rosa, Scardanelli, Skardanelli, Killalusimeno, Buarotti: nombres con los que se habría identificado en algún momento, quizá siglos atrás; pero ya no más, nunca en la vida, Friedrich Hölderlin.

Ya la vida suya había sido puesta a prueba muchas veces, costándole buena parte de sus fuerzas y su identidad: la muerte del padre a temprana edad, la muerte de Susette Gontard —esa Diotima cuyo nombre, quien antaño fuera Hölderlin, a duras penas podía pronunciar—, el distanciamiento y abandono de los amigos de la juventud, las desilusiones y angustias por los ideales políticos que antaño movían su ánimo durante la estancia en el Seminario de Teología, los fracasos editoriales y haber quedado en ridículo ante el genio de un Goethe o un Schiller, la traumática

humillación sufrida en la clínica psiquiátrica de Autenrieth... Poco a poco estas experiencias fueron desmoronando el ánimo de quien anheló alguna vez una reconciliación entre lo humano, la naturaleza y lo sagrado, pero que ahora ya no era más.

Lo agradable de este mundo ya lo he gozado  
las horas de juventud hace tanto, ¡tanto!, que han pasado,  
abril y mayo y julio están lejanos,  
no soy más nada, ¡vivir más yo ya no quiero!  
(Hölderlin, 2008, p. 115; traducción modificada)

Sin embargo, quien fuera en algún momento Hölderlin —por lo menos quien respondió durante unos treinta y seis años a ese nombre—, ya había asumido esa negación de sí como parte de su vocación por la poesía. La pérdida de sí es también un don del dios. Así, con éxtasis divino, consagra Dionisos a quienes le reciben tras volver de la muerte.

Era acaso el sacrificio que el cultivo de su vocación —por lo menos tal como él la asumió— exigía, la superación del yo individual para participar de la reunión con lo sagrado, del canto propicio para la fiesta de la paz. Negar la propia identidad para hacer posible la apertura a la diferencia, la proyección de otros futuros, la comunidad con quienes se nos presentan en toda su extrañeza, en quienes la voz de uno encuentra las resonancias entre las que se ramifica la propia vida, la vida misma.

Así Hölderlin preparaba su propia negación: para que sea solo poesía lo que tome la palabra. O tal vez solo se trató de la tragedia que es no poder tolerar la realidad, el tener que replegarse en sí mismo, el enmascaramiento y la necesidad de ser otro para que a uno el mundo no lo termine de destruir. ¿Qué es lo que ha querido el dios al establecer con fuerza de ley, en palabras de Esquilo, que aprendamos con el sufrimiento? ¿Era el mundo de Hölderlin propicio para un aprendizaje trágico? ¿No es lo trágico entre nosotros, más bien, como escribe en carta a Casimir Böhlendorf

el 4 de diciembre de 1801, morir calladamente, «metidos dentro de una caja cualquiera, y no que destrozados por las llamas paguemos por el fuego que no supimos dominar» (Hölderlin, 1990, pp. 545-546)? ¿No era mejor el exilio hacia las profundidades inconmensurables del alma antes que seguir padeciendo cómo se consume el fuego del propio espíritu? Entre ambos puntos, la esperanza de una vida nueva y la caída en los abismos, parece haber oscilado la existencia de quien fuera conocido como Friedrich Hölderlin.

Aun cuando no haya podido encontrarse a sí mismo en su propia época, en su propia tierra, la voz del poeta de Stuttgart tuvo resonancias de muy distinto tipo ya en el siglo XIX, pero principalmente a lo largo del siglo XX y en la actualidad. Desde las primeras ediciones de sus poesías reunidas —mientras aún vivía, aunque siendo Scardanelli— hasta las primeras lecturas de importantes pensadores que guardaran por él profunda admiración (como Friedrich Nietzsche, quien lo consideraba su poeta favorito desde la época escolar, un primer impulso fundamental para el acercamiento propio hacia los griegos). Poco a poco, de modos casi soterizados, se amplifica la voz de la poesía de Hölderlin durante el siglo XX, influyendo en pensadores y artistas de las posiciones más dispares, de Martin Heidegger a Paul Celan, desde la derecha hasta la izquierda políticas, tanto para enarbolar cantos a la libertad y la fraternidad universales como para enaltecer los nacionalismos más terribles.

Es en todo ese complejo espectro de resonancias, que llega hasta nosotros, como se mantiene viva la inquietud de Hölderlin por hacer de la poesía un acontecimiento renovador de la vida, que nos saque de nuestras casillas para hacer palabra y canto conjunto a partir de lo que todavía permanece impensado. Es confrontando esa compleja polifonía, corriendo el riesgo de no poderla dominar, como podemos encontrar todavía esa amistosa invitación a lo abierto, la co-habitación del peligro y lo salvo, que era la poesía de Hölderlin.

\*\*\*

Los textos que aquí reunimos fueron presentados en el Ciclo de conferencias por los 250 años de Friedrich Hölderlin «¿Para qué poetas en tiempos de miseria?», el cual fue organizado por el Grupo de Investigación en Arte y Estética de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y Goethe-Institut Perú, junto con el Centro de Estudios Filosóficos y la Facultad de Estudios Generales Letras de la misma universidad. El evento, que se unía de este modo a las celebraciones en conmemoración del poeta llevadas a cabo en distintos países, tuvo lugar en medio de la crisis global por la pandemia de COVID-19. A causa de esta situación crítica, se escogió para dicha ocasión uno de los versos más conocidos de Hölderlin, pero no por ello menos potente y desafiante para nuestros tiempos: «*wozu Dichter in dürftiger Zeit?*» («¿para qué poetas en tiempos de miseria?»). En esta interrogación, tomada de la elegía «Pan y vino», resuenan la incertidumbre y la desilusión del joven idealista que observaba cómo la promesa de libertad, igualdad y fraternidad, anunciada por la Revolución francesa, naufragaba entre los excesos sanguinarios y la recaída en regímenes despóticos y valores reaccionarios. Por otro lado, la conciencia creadora de los artistas había entrado a un momento en el que, si bien mantenían su fe en la renovación espiritual del hombre por medio del arte, advertían también los límites de esa aspiración en medio del surgimiento de una sociedad industrializada y mercantilizada, cuyo correlato espiritual eran la ironía y el cinismo. Era la noche de los dioses, la pérdida de arraigo y de verdades universales que llega hasta nosotros. En ese contexto, el poeta que no quiere transar cínicamente, ni hacer de su arte una mercancía o un instrumento ideológico; necesita preguntarse —he allí el gesto moderno que inició Hölderlin en la literatura alemana— por la naturaleza de la poesía, por su lugar histórico y social. Esa reflexión implica asumir la escisión, la contradicción entre el ímpetu del poeta que ansía un mundo nuevo para un humano transfigurado, y una realidad histórica —la modernidad

burguesa— que va generalizando el empobrecimiento y la desigualdad. ¿Qué le queda al poeta en estas condiciones? ¿Qué puede lograr aún la palabra poética? ¿Qué verdades cantar cuando los dioses callan? ¿Quién quiere aún poetas en estos tiempos de miseria? Es en torno a estas preguntas que giran las reflexiones presentadas en los textos de esta publicación.

Las celebraciones organizadas por el Goethe-Institut Perú y el Grupo de Investigación en Arte y Estética de la PUCP consistieron en la realización de un concurso internacional de ensayos en lengua española y de un ciclo de conferencias (llevado a cabo en octubre del 2020)<sup>1</sup>; también, en la publicación de un podcast con varios episodios<sup>2</sup>. Los textos presentados en el ciclo de conferencias aparecen en esta publicación en primer lugar. Le siguen, en segundo lugar, los que corresponden a los tres ensayos ganadores del concurso internacional, a cargo de Vanesa Díaz Suspes (Colombia), Jhan Rojas Huzco (Perú) y Daniel Arella Rosales (Venezuela), los cuales tenemos el agrado de incluir también aquí.

Respecto de esto último, no queremos dejar de mencionar el enorme gusto que fue para nosotros constatar el interés que tuvo la convocatoria a nuestro concurso de ensayos. Fueron 32 los ensayos recibidos y habilitados para la consideración del jurado, que estuvo conformado por Victoria Guerrero, poeta y docente universitaria (quien presidió el jurado), por Rüdiger Punzet (director académico del Goethe-Institut Perú) y por Julio del Valle (decano de la Facultad de Estudios Generales Letras de la PUCP). De acuerdo con las bases del concurso, se solicitaba ensayos originales, rigurosos y creativos que desarrollaran, desde cualquier enfoque o disciplina, algún aspecto de la poesía de Hölderlin, ya sea en contexto o en el nuestro. La decisión del jurado respecto de los tres ensayos ganadores

---

1 Las grabaciones de las conferencias en línea se encuentran publicadas en la siguiente lista de reproducción del portal Educast de la PUCP: <https://educast.pucp.edu.pe/video/12642/>.

2 Puede accederse libremente al podcast a través del siguiente enlace: <https://open.spotify.com/show/5XGxwG19WVCNQssvxDmotH?si=09eb88f73fb743b1>.

fue tomada por unanimidad; no obstante, hemos de decir que todos los 32 ensayos habilitados fueron de sorprendente calidad y variedad, lo cual es un significativo testimonio de la diversidad de temas, acercamientos y enfoques que la obra de Hölderlin —como todo buen clásico— sigue generando en nuestro tiempo.

Deseamos agradecer a Rüdiger Punzet e Iliana Revoredo, del Goethe-Institut Perú, por su apoyo incondicional en la realización de esta publicación; también a Victoria Guerrero por haber aceptado con entusiasmo nuestra invitación a conformar y presidir el jurado del concurso de ensayos. Agradecemos, además, a Rosemary Rizo-Patrón, Bárbara Bettocchi y Eliana Mera, del Centro de Estudios Filosóficos de la PUCP, y a la Facultad de Estudios Generales Letras de la PUCP, por toda la ayuda brindada; así como a todas las personas que de un modo u otro prestaron su buena disposición para hacer posible este homenaje. Asimismo, quisiéramos dejar nuestro especial agradecimiento a Arturo Rivas Seminario, quien fue una pieza clave para la organización del evento y que en su momento contribuyó también con el trabajo de publicación de este libro: sin su iniciativa y su profundo interés por la obra de Hölderlin, este homenaje no hubiera podido llevarse a cabo ni alcanzar el éxito que tuvo.

Finalmente, queremos dedicar esta publicación a Federico Camino Macedo, apreciado maestro y amigo en cuyas lecciones escuchamos por vez primera hablar sobre el «poeta de los poetas». Conservamos en el recuerdo ese estímulo inicial con veneración y gratitud.

LOS EDITORES



## Bibliografía

Cortés, Helena (2014). *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin*. Madrid: Hiperión.

Hölderlin, Friedrich (1990). *Correspondencia completa*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Hiperión.

Hölderlin, Friedrich (2008). *Poemas de la locura. Precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los «años oscuros» del poeta*. Traducción de T. Santoro y J.M. Álvarez. Madrid: Hiperión.



# Conferencias



# Friedrich Hölderlin: ardiente palabra y quebrada experiencia

JULIO DEL VALLE

Pontificia Universidad Católica del Perú

Con esta presentación se abre un ciclo de conferencias que conmemoran los 250 años del nacimiento de uno de los más grandes y profundos poetas en lengua alemana, Friedrich Hölderlin. Hagamos que las palabras no sean huecas y busquemos cómo darle sentido y vida a la grandeza y la profundidad de nuestro poeta.

Para ello necesitamos presentarlo, traerlo a nosotros, pues no sé qué tan conocido es por quienes ahora están conmigo en esta presentación. Por tanto, este es el plan: luego de la presentación general, explicaré el título, empezando por «la ardiente palabra» y luego iremos conociendo la «quebrada experiencia» que dividiré en tres momentos, los tres quiebres, que llamaré Diotima, Susette y Autenrieth. Finalmente, la tercera parte será una inmersión en lo que podría ser la expresión más madura de su poética, la elegía «Pan y vino» («Brot und Wein»), que bien puede ser expuesta como un testamento. Espero que este primer momento en la conmemoración de este gran poeta sea un prelude digno de su altura.

## 1. *Statura venusta, mediam excedens*

«Hermosa complexión, por encima del promedio», digamos, puede traducirse esta descripción del joven estudiante Friedrich Hölderlin en el reporte anual del Seminario evangélico de Tübingen, el conocido *Stift*,

donde se formaba la élite del clero luterano de Suabia, en el sur de Alemania. Tübingen es una vieja y prestigiosa ciudad universitaria cerca de Stuttgart, aún más hacia el sur; una tranquila y pequeña ciudad a la orilla del Neckar. Hölderlin, quien venía de una ancestral familia de pastores luteranos, había nacido en 1770 en Lauffen, es el mayor de un grupo de amigos y compañeros de internado, entre ellos: Schelling, apenas entonces un muchacho pequeño y frágil, con 15 años de edad, de enorme y precoz talento; Hegel, huraño, algo tartamudo y vehemente, el jacobino del grupo (pues estos muchachos están enfervorizados con lo que sucede más allá del Rin; Schelling, por ejemplo, traducirá *La Marsellesa*); Neuffer, Magenau, con quienes formará una alianza poética y compartirá lecturas, como los poemas de Schubart, Mathison, Schiller y las filosofías de Kant (a quien veneran y al que Hölderlin describe como «el Moisés de nuestra nación», quien va a llevar a esta nueva generación de la esclavitud a la tierra prometida, atravesando el desierto y separando los mares) y de Rousseau (el profeta de la revolución). Este es el joven poeta y su entorno; según sus compañeros del *Stift*, el más brillante, el más noble, la mayor promesa poética de su generación.

Su obra poética puede dividirse de la siguiente manera:

- Los poemas de juventud, de 1789 a 1794; de aquí recomiendo «El destino» («Das Schicksal»), donde apela al genio griego, al entusiasmo, a la necesaria comunión con la manía poética como destino del poeta, según la influencia de la traducción que por aquel entonces hace el joven Schelling del *Ión* de Platón.
- El llamado ciclo de *Hiperión*, de 1794 a 1799; la gran novela epistolar que elabora y que lo lleva a ser reconocido en su época. Llega a captar la atención de Friedrich Schlegel y Franz Brentano, pero especialmente de Schiller, quien publica un fragmento en su revista *Thalia*.

- El período de las odas e himnos, de 1799 a 1802; de donde recomiendo «Ganímedes» y «Mitad de la vida».
- Las grandes elegías, de 1800 a 1801; donde encontramos nuestro poema elegido, «Pan y vino», pero también «El archipiélago» y «Los lamentos de Menón por Diotima».
- Los grandes himnos en estilo pindárico, de 1800 a 1803; donde se ha destacado y estudiado mucho aquel llamado «Como en un día de fiesta» («Wie wenn am Feiertag...»), además de «Patmos» y «El Rin».
- Nombro también sus traducciones del *Edipo rey* y la *Antígona* de Sófocles, paralelas las dos a la escritura del *Hiperión*, de los grandes himnos y elegías, empezadas en 1796, publicadas en 1804 y demolidas por la crítica de su época, en especial por Goethe y su círculo, pero también menospreciadas como señales de su demencia por Schelling y Hegel.
- Finalmente, los fragmentos y poemas de su ciclo de regreso en Tübingen, como huésped del noble y generoso Ernst Zimmer, carpintero y lector admirado del *Hiperión*. Él y su familia lo acogerán desde 1807 y lo cuidarán hasta su muerte, el 7 de junio de 1843, a las 11 de la noche. De esta última época, recomiendo que no se queden solo en los breves fragmentos tardíos que firma bajo el extraño nombre de Scardanelli, sino en uno en particular, compuesto en alianza con su recuerdo de Susette Gontard, quien asume la voz del poema, jugando también con la voz de Diotima en el *Hiperión*, en su despedida al final de la obra. Este conmovedor y muy lúcido poema lleva por título «Si desde lejos» («Wenn aus der Ferne...»), probablemente escrito entre 1808 y 1809, pero imposible de datar con precisión.

Tal como lo prometido, pasamos a las siguientes partes, empezando por la «ardiente palabra».

## 2. La ardiente palabra

Esta expresión, «*das strömende Wort*», se encuentra en la segunda estrofa de «Pan y vino»: la palabra impetuosa, la palabra que brota como una corriente, la ardiente palabra. ¿Qué revelan las palabras del poeta? ¿En qué cree Friedrich Hölderlin?

Esta es una pregunta muy amplia y esta es una conferencia inaugural. Espero que se vaya respondiendo en las siguientes conferencias y se vaya desplegando, también, en los podcasts que se están elaborando de la mano de Josimar Castilla y Arturo Rivas. Yo los voy a incitar con un par de referencias: con los escritos sobre una nueva mitología poética, que escribió con Hegel y Schelling (probablemente en la Pascua de 1796, redactado finalmente en abril, coincidiendo con la visita de Schelling a Frankfurt); con algunos apuntes tomados del *Hiperión*; con algunos otros apuntes tomados de sus cartas y, finalmente, con el análisis de la gran elegía «Pan y vino».

Empiezo con el manuscrito conocido como el *Primer programa de un sistema del idealismo alemán* (*Das älteste System des deutschen Idealismus*): dos páginas que tienen la forma de un manifiesto, una declaración de principios que nos incita a concebir que la poesía debe volver a convertirse en maestra de la humanidad; que debe volver a ser lo que fue antes de Platón, como en Homero, la representación del mundo y del ser humano dentro del mundo en la palabra del poeta. El fulgor de la esperanza de una reconciliación con la totalidad, con lo divino, debe convertirse en realidad. Y para ello, se dice, se necesita una nueva mitología: una revolución de los sentidos y las convicciones. Lo declara explícitamente en una carta a Schiller del 4 de setiembre de 1795 (previa, pues, a la redacción del manifiesto), donde dice: «[...] intento mostrar que la exigencia inevitable que hay que plantearle a cada sistema, la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto —Yo, o como se quiera denominar— es posible



estéticamente en la intuición intelectual, pero que teóricamente solo lo es mediante una infinita aproximación, como la aproximación del cuadrado al círculo [...]» (Hölderlin, 1990, p. 263). Claramente estamos ante una asíntota, una referencia a algo que no tiene coincidencia; literalmente, que no cae, que no se encuentra nunca; como una recta que, a medida que se prolonga de manera indefinida, tiende a acercarse a una curva, aunque sin alcanzar a hallarla. Por ello, propiamente, la expresión «infinita aproximación»: una imposibilidad lógica, pero una posibilidad poética.

Para Hölderlin, sin embargo, en este momento de su vida, el destino del poeta no puede quedar solo en palabras; para él, la poesía debe también revelar la acción debida. El poeta es un mediador, el puente entre la revelación en la palabra y su realización en la vida. ¿Están dispuestos los seres humanos a vivir en poesía? Aún más, ¿a reconciliar, en una gran transformación de vida, la verdad, la belleza, la armonía, la totalidad? ¿Están dispuestos los alemanes? El destino del poeta estará en confrontar la idealidad buscada con la pérdida de ella en un presente ausente de dioses, un presente desvalido; es decir, desprovisto de valor: un presente seco, lógico, enajenado por la razón lógica, vacío y, por tanto, carente de dioses.

Esta última afirmación nos encadena con el *Hiperión*. Hiperión es un hombre de acción, un entusiasta y un rebelde; en la ficción, un luchador en las guerras de liberación de Grecia contra los turcos. Sin embargo, la historia del drama nos cuenta de su caída, de la progresiva frustración, de las continuas renunciaciones a los sueños, del decaimiento del entusiasmo, de la pérdida, de la muerte. Hiperión es un educador del pueblo, a la manera de Rousseau, pero el subtítulo del texto es revelador. Se trata de *Hiperión o el eremita en Grecia*. El subtítulo refleja el tono de la obra: un eremita difícilmente puede educar a un pueblo. Es, pues, la historia de una decepción. Finalmente, tras la despedida y la muerte de Diotima, el adiós de sus camaradas y amigos, el poeta admite su destino y lamenta cómo su pueblo está lejos, muy lejos de la idealidad griega; lejos de la belleza, la

verdad, la armonía. La ardiente palabra alcanza solo un ánfora seca y vacía donde escanciarse.

### 3. Las quebradas experiencias

Son tres, dije: Diotima, Susette y Autenrieth. Diotima es el personaje central del *Banquete* de Platón, la sacerdotisa que lo convence del sentido filosófico del amor: la aspiración a la unión con el saber más alto como forma pura y sublimada del deseo erótico, la transfiguración del deseo carnal en deseo espiritual. La Diotima del *Hiperión* es una llama de amor que resplandece, que se aleja y muere. La Diotima de Hölderlin es Susette Gontard, la esposa de su empleador, el banquero Jakob Friedrich Gontard. Hölderlin es el preceptor de sus hijos. Con ella tiene un romance; con ella y los hijos salen de Frankfurt hacia Kassel, cuando las tropas francesas ocupan la ciudad del Meno; con ella pasa un verano de poesía en compañía del poeta Wilhelm Heinze, a quien estará dedicado «Pan y vino»; con ella regresa a Frankfurt, donde todo ha cambiado y donde pronto se dará cuenta de que ese no es su mundo, que será expulsado. Este es el primer quiebre y su despedida de Frankfurt. Hölderlin vivirá un tiempo en Homburg, en casa de su amigo Isaak von Sinclair; desde allí hasta Frankfurt son tres horas a pie y Hölderlin una vez al mes va a la ciudad para ver desde lejos a Susette. En la segunda parte del *Hiperión*, Diotima se despide del personaje principal y fallece luego. Esta segunda parte de la novela se publica en 1797, dos años después de la aparición de la primera, dos años después del verano en Kassel.

Susette, el segundo quiebre. Hacia la mitad de mayo de 1802 y sin una evidencia que lo permita aclarar, Friedrich Hölderlin deja Bordeaux. No hay registro de una disputa con el cónsul Daniel Christoph Meyer, tampoco hay señales recientes de una crisis nerviosa. A principios de mayo, al parecer, ha recibido una carta de Susette, donde ella le informa que

está en su lecho de muerte. No hay rastro de la carta. Hölderlin sale a su encuentro. Ya no será más tutor de nadie. El poeta toma la ruta del correo hacia París: Angouleme, Poitiers, Tours y Orleans van quedando en el camino. El camino lo hace a pie. Hacia fines de mayo llega a París y nada se sabe de su estancia, salvo, al parecer, que visita la colección de estatuas griegas en el Louvre. El 7 de junio consigue una visa en Estrasburgo para cruzar la frontera, cruza el Rin por Kehl. Aparece unas semanas después en casa del poeta Friedrich von Matthisson: parado en el vestíbulo de la casa, pálido como un muerto, desnutrido, los ojos desorbitados, con el cabello largo, revuelto, barba crecida y vestido como un vagabundo. Tras unos días de reposo parte a casa de su madre en Nürthingen. Se recupera lentamente hasta que el 30 de junio le comunican la muerte de Susette Gontard, su Diotima. De esas semanas de junio, desde que cruzó el Rin hasta que llegó a Stuttgart, no se sabe nada. Nunca dijo nada, pero algo también en él había muerto, algo adentro.

El tercer quiebre no será una muerte en la poesía, ni una muerte en el alma; será el cuerpo: su estadía en el hospital psiquiátrico del doctor J.H. Ferdinand Autenrieth en Tübingen. Hacia fines de 1805, su amigo Sinclair es implicado en un complot republicano para asesinar al príncipe elector de Württemberg. Es arrestado y Hölderlin es sospechoso de ser su cómplice. El barón de Homburg, su protector, consigue que se le declare mentalmente insano. No es arrestado, pero el 11 de setiembre una ambulancia lo saca de su casa en Homburg y es llevado a la fuerza hacia Tübingen. En la clínica de Autenrieth es doblegado física y mentalmente: usa constantemente una camisa de fuerza, grita, se le coloca una máscara de cuero, se le proporciona belladona, para calmarlo, y digitalis, para controlar el latido acelerado de su corazón; también cantaridina, usada en polvo como afrodisiaco; estas dos últimas son altamente tóxicas. La pasa muy mal, todo en él se deteriora.

En la clínica pasa siete meses encerrado, hasta que lo declaran mentalmente insano e incurable. Le dan tres años de vida, así se lo dicen a su

madre. Aquí entra Ernst Zimmer, quien hacía trabajos de carpintería para la clínica y era un lector entusiasta del *Hiperión*. Convence al profesor Autenrieth y a la madre del poeta de acogerlo en su casa. Nada se pierde, pues ya era un caso perdido. En su casa reserva un cuarto con vista al Neckar, el río que lo acompañó desde su infancia hasta su juventud.

Es el verano del 1807 y Hölderlin tiene 36 años. Ahora es un eremita, en verdad. Unos versos de su *Antígona* son precisos:

ANTÍGONA

[...]

Ni entre mortales, ni entre muertos.

CORO

Ni viviendo con los vivos ni con los muertos [...]

ANTÍGONA

Por eso, así privada de seres queridos, desdichada,  
viva desciendo yo a la selvática morada  
de los muertos.

(Hölderlin, 2014, pp. 107-111)

#### 4. El pan y el vino

El *Hiperión* le ha dado a Hölderlin el reconocimiento de Schiller y su acceso al círculo poético de Jena. No es poco, pero no será suficiente. El poeta tiene una mayor ambición. La composición de las grandes elegías (Hölderlin, 1979, pp. 8-12), entre ellas «Pan y vino» («Brot und Wein»), marcará una fase creativa intensa, una suerte de pedido explícito de salvación a través de las palabras, y expresará la inadecuación de su poesía con el círculo de poetas alrededor de Goethe y Schiller.

Los primeros esbozos los escribe hacia fines de 1796 durante su estadía en Homburg, cerca de Frankfurt, en un torbellino emocional (Hölderlin,

1979, p. 7). Literariamente, son concebidos como una reacción ante las *Xenias* de Schiller y Goethe, que habían aparecido en el *Musen Almanach* del mismo año. Desconoce, pues, en esta reacción el consejo de escribir poemas cortos<sup>3</sup>; quiere apresar el tiempo en conceptos<sup>4</sup>, fundar una nueva mitología<sup>5</sup>, pero esta vez sin el entusiasmo de años pasados, sino con la distancia de saber que no son tiempos propicios. Se pregunta, por tanto: «¿Para qué poetas en tiempos de penuria?» («*Wozu denn Dichter in dürftiger Zeit?*»). La respuesta ya no es que la poesía debe volver a ser la maestra de la humanidad, sino que la poesía debe hacernos posible la espera.

¿Por qué bajo la forma de una elegía? En la antigüedad clásica griega la elegía tenía dos usos: como lamento y como expresión social de sentimientos. La primera se expresa a través de la elegía trenética, expresión del lamento por una pérdida con la finalidad de consolación; la segunda, a través de la elegía simposiaca, expresión de amores, alegrías, convicciones en un ambiente conversacional y distendido (Gaier, 1993, pp. 375-376). Las elegías de Goethe y Schiller son del segundo tipo, influenciadas más por la tradición latina de Propertio y Marcial; las de Hölderlin son una mezcla de ambas. En una carta a su amigo Christian Ludwig Neuffer del 3 de julio de 1799 (Hölderlin, 1990, pp. 442-446; 1995, p. 375) compara la elegía a la tragedia; la distingue en relación, sin embargo, con el uso de lo ocasional. Mientras en la tragedia lo ocasional no tiene

---

3 Véase la carta de Goethe a Schiller, luego de la vista de Hölderlin el 22 de agosto de 1797 (Hölderlin, 1979, p. 9).

4 Véase la carta a su hermano del 2 de noviembre de 1797: «Soy muy contrario al gusto que domina en la actualidad, pero tampoco pienso cejar en el futuro en mi obstinación de abrirme paso luchando» (Hölderlin 1990, p. 348; 1995, p. 285).

5 Era una época de intensas convicciones. A fines de noviembre de 1798, Hölderlin se encuentra en el congreso que el círculo republicano alrededor de Isaak von Sinclair realizó en la ciudad de Rastatt, donde se quedó casi tres semanas participando en febriles actividades políticas. Es hacia esta época que empieza a germinar la idea de desarrollar un nuevo sistema filosófico en colaboración con sus viejos amigos del seminario de Tübingen, Schelling y Hegel.

importancia, en la elegía lo accidental se emplea con severa prudencia: lo ocasional (el lugar y el tiempo de la experiencia) debe ser significativo y no anecdótico (Gaier, 1993, p. 377). Implica una reflexión poética relevante: si para Hölderlin lo lírico es la expresión de lo particular y actual, lo épico, la expresión de un pasado memorable y la tragedia es la comunión de ambos, entonces la elegía es la manera de volver presente lo pasado (Wackwitz, 1982, p. 13). Las formas elegíacas de Schiller y Goethe no alcanzan a realizar este ideal: el yo poético de Schiller (en los poemas «Göttern Griechenlands» y «Spaziergang») se mantiene abstracto o alegórico; el de Goethe (en las *Römischen Elegien*) es decididamente intimista. Hölderlin lamenta el estado actual de Europa, busca renovarlo y congraciarlo con los dioses idos, busca convocarlos y conjurarlos en el tiempo suspendido de la noche. Para eso están los poetas.

«Brot und Wein» es su respuesta. La elegía la terminó en el invierno de 1800/1801 y quedan registros de tres manuscritos: un esbozo (H<sup>1</sup>) con el título «El dios del vino. A Heinze» («Der Weingott. An Heinze»); la primera versión en limpio (H<sup>2a</sup>) con algunas modificaciones (H<sup>2o</sup>); y la segunda versión (H<sup>3a</sup>) con algunas modificaciones tardías (H<sup>3o</sup>) (Hölderlin, 1979, p. 691). Hölderlin seguirá trabajando en el poema en los espacios de lucidez que la vida le permite, entre Nürtingen, Bad Homburg y Stuttgart. A principios de 1804, luego de finalizar sus traducciones de Sófocles, hay una revisión completa del manuscrito. Hacia la mitad de junio de este año entrega el texto a Leo von Seckendorff, quien lo publica en 1807 (sin conocimiento del poeta, quien ya estaba confinado psiquiátricamente). A Seckendorff le debemos la ocurrencia de publicar por separado la primera estrofa bajo el título de «La noche» («Die Nacht»), de la cual Clemens Brentano dirá en 1816 que es el mejor poema que conoce (Michel, 1967, p. 352). Hermann Hesse dirá también, luego de leerla en un libro de texto escolar, que en ese momento descubrió que tenía que ser poeta. A esta estrofa le dedicaremos nuestra

atención final en esta conferencia. La noche es un tiempo intermedio, es el tiempo de la espera y de la preparación.

La elegía está compuesta de tríadas en todos sus movimientos: en las estrofas (3x3 estrofas), para empezar; a su vez, cada estrofa está compuesta de tríadas (3x3 dísticos: unión de dos versos distintos, un hexámetro y un pentámetro). Esta forma triádica constituye, a su vez, la estructura de una poetología dialéctica. Tomemos la primera estrofa como ejemplo. La estructura triádica se construye así:

- Visual (el apaciguamiento del día): «*Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse*» («Alrededor reposa la ciudad; se calma la calleja iluminada»);
- Acústica (la presencia de la noche): «*Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten*» («Mas de un jardín distante surgen sonos de cuerdas»);
- Asombro (la animación de la noche): «*Jetzt auch kommt ein Weh und regt die Gipfel des Hains auf/Sieh! Und das Schattenbild unserer Erde, der Mond/Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt*» («Y un soplo ahora se levanta, mueve las copas de los árboles;/mira!, y la estampa umbrosa de la tierra, la luna/con cautela aparece también; la noche, soñadora,/surge plena de estrellas [...]») (Hölderlin, 1980, pp. 102-103).

La primera estrofa describe y presenta el aspecto sensible de la noche: una ocasión que no es anecdótica, sino que es plena de significado y que sigue el movimiento dialéctico de apaciguamiento – distanciamiento – asombro que prepara, como superación, la venida de la noche espiritual.

El primer manuscrito (H<sup>1</sup>) tiene el título, como señalamos, de «El dios del vino. A Heinze». Con ello sabemos que la figura de Dionisos juega un rol central en el poema y, con él, la noche. No solo él es nombrado, también se nombra a Cristo, el sirio, el callado genio. Ambos tienen algo en común, ambos representan el mito del renacimiento.

Cristo está consagrado al día; Dionisos, a la noche. Ambos representan también la reconciliación: Cristo reconcilia a la humanidad con Dios, Dionisos reconcilia la humanidad con la naturaleza. La reconciliación, sin embargo, actúa de manera distinta: Cristo apacigua nuestra alma y nos da la paz, Dionisos activa nuestros sentidos y nos despierta al asombro. El título final reúne ambos aspectos: el pan como fruto del trabajo del día y el vino como símbolo de la noche. La noche, empero, gobierna, es la figura central del poema. La noche del alma, la solitaria luz que nos dispone al sueño; la vigilia nocturna del poeta que sucede al esfuerzo del día. La preparación de lo venidero con una frágil luz de esperanza.

Lo venidero. El día ha terminado y la noche toma su lugar; esto es, el tiempo del apaciguamiento, del descanso y de la preparación del cuerpo y del alma para el siguiente día. La noche es el tiempo entre los días y los seres humanos regresan a casa. Tomemos la situación en un plano simbólico, y ya no cotidiano, pues para eso están los poetas. Metafóricamente es el contraste entre la luz y la oscuridad, y los seres humanos nos ocultamos a la noche, cerramos los ojos y descansamos hasta esperar el día. La noche, sin embargo, tiene una luz especial para quien permanece despierto. La primera estrofa nos prepara para ello: la luz de la luna invita al sueño poético, es decir, al asombro. Abrimos los ojos al asombro, despertamos.

Las primeras tres estrofas presentan la primera unidad del poema: la consideración del tiempo de la noche. La noche despierta nos lleva a la memoria de los tiempos, al fondo visible del alma, a la sagrada memoria que nos conecta con los dioses, a Grecia, finalmente, en el lenguaje de Hölderlin. Las estrofas 4, 5 y 6 muestran el ciclo de la primera aparición de Dios a los seres humanos y su claudicación. Una historia poética de invitación y renuncia. Estos dos aspectos de la invitación y renuncia de los dioses son referidos bajo los nombres de Grecia y Hespérides. Es la historia de un olvido.

No todo, sin embargo, está perdido. Los dioses habitan un mundo distinto. Así empieza la tercera unidad del poema. Las estrofas 7, 8 y



9 cierran el ciclo: la significación de la noche —la escondida fiesta de los dioses (Grecia)—, la espera de una nueva celebración (Hespérides), nuestro histórico tiempo intermedio. Cristo cierra la fiesta divina y los dioses abandonan el mundo. Solo ocasionalmente soporta el ser humano su presencia. El extravío, la necesidad y la noche son experiencias propicias para acercarnos a lo divino. ¿Por qué? ¿Y por qué, además, poetas en tiempos de penuria? Heinze, a quien dedica el poema, sabía la respuesta; Hölderlin la había vivido con él en el verano de Kassel, junto con Susette: los poetas son sacerdotes del dios del vino y la noche es su templo. Cristo cerró la fiesta, pero dejó la señal: pan y vino. El pan es símbolo del fruto del trabajo de la tierra y bendición del día, el vino es un fruto de la noche y es el regalo del dios que truena. Reconcilia el día con la noche y acerca lo humano a lo divino. El poeta sabe escuchar la señal.

Para nosotros, seres finitos que habitamos la oscuridad, los poetas son los ojos claros de la noche, la infinitud. Representan la claridad en el tiempo intermedio de la oscuridad, son los frutos de Hesperia. Por ellos nuestro mundo no está completamente despojado de lo divino ni abandonado por ellos. Por ellos hay luz, mientras dura el entusiasmo.

La noche. La noche es el contrapunto absoluto del día. Es la que no tiene contornos en la oscuridad, donde se pierden los límites; es la desconocida y extraña; es el comienzo, el origen, la incierta. Un abismo oscuro, como la llama Herder (1990, p. 685; Gaier, 1993, p. 382). En contrapunto con el día, la noche es también la calma y la que nos prepara para la consideración de la finitud de nuestras vidas, nuestro saber y representaciones de lo real. Tal es la influencia que causó en Hölderlin la lectura de las elegías de Edward Young, *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742-1745). Ulrich Gaier señala: «A este melancólico entusiasmo por la noche, al amor por el entusiasta, el asombrado, el original, anterior y más grande en comparación con la luz, Hölderlin se mantiene fiel desde su poesía juvenil hasta la época de los cánticos» (1993, p. 384).

¿Por qué le dedica el poema a Heinze? Heinze es el padre poético, su maestro. Wilhelm Heinze (1746-1803), el autor del *Ardinghello* y a quien también le dedica «El Rin» («Der Rhein»), es el inspirador de la mirada simposiaca al mundo griego: «*Nacht ist doch die schönste Beruhigung von Geschäften, wo die Phantasie die freiesten Flüge tut und der Mensch am mehrsten seiner selbst geniesst*» («La noche es sin duda el más hermoso apaciguamiento, donde la fantasía elabora las alas más libres y el ser humano es capaz de disfrutar en mayor medida su mismo ser») (citado en Gaier, 1993, p. 389).

Vayamos al texto de la primera estrofa con todos estos elementos para cerrar esta presentación:

*Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,  
Und, mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg.  
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,  
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt  
Wohlfrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blumen,  
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.  
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht, daß  
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann  
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brunnen,  
Immerquillend und frisch rauschen an duftendem Beet.  
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,  
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.  
Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf,  
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond  
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,  
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,  
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen  
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.*  
(Hölderlin, 1980, p. 102)

Alrededor, la ciudad reposa; callada se aquieta la iluminada calle  
Y con antorchas adornados se deslizan los carruajes  
Saciados regresan los hombres al reposo en sus moradas,  
alguna cabeza sensata sopesa la pérdida y la ganancia  
satisfecho en el hogar; sin vides ni flores  
descansa de sus tareas el atareado mercado.  
Pero una lejana música de cuerdas se escucha desde los jardines  
¿Son los sonos de un amante o recuerda un solitario  
a los perdidos amigos y a la juventud ya ida?  
Sobre sus lechos fragantes brotan frescos manantiales,  
en el aire de la tarde suave tañen las campanas,  
y atento al curso del tiempo un sereno da la hora.  
Ahora la suave brisa agita las copas del seto,  
¡mira!, la silueta de nuestro planeta, la hermosa luna,  
viene también en secreto; la entusiasta, la noche,  
llega plena de estrellas sin cuidarse de nosotros,  
brillando, la sorprendida, entre el hombre forastera,  
con tristeza y esplendor sobre la altura del monte.  
(Traducción propia)

El día ha transcurrido hasta su final y la noche adviene. Así empieza la elegía y ya delineamos también su movimiento: apaciguamiento – distanciamiento – asombro. Sabemos que la introducción apunta a la visualidad, que el siguiente movimiento es acústico y que al final el asombro se instala con la aparición de la luna como preparación para la superación de la noche sensible y su transformación en noche espiritual. Estas son las tres instancias de la primera dialéctica.

Tomemos ahora otras palabras y versos de esta estrofa para continuar: la ciudad (v.1), las antorchas (v.2), los carruajes (v.2), satisfechos retornan a casa a descansar las personas (v.3), una mente pensativa (v.4), ganancia y pérdida (v.4), el activo negocio (v.6), la música de cuerdas (v.7), un

amante o un solitario (v.8), las fuentes (v.9), los lechos fragantes (v.10), el tañido suave de las campanas (v.11), el sereno que da la hora (v.12), la sueva brisa (v.13), la copa de la arboleda (v.13), la luna, la silueta de nuestra tierra (v.14), la noche, la entusiasta (v.15), plena de estrellas y apenas considerada de nosotros (v.16), la sorprendida, la extraña entre los seres humanos (v.17), por encima de las cumbres, triste y esplendorosa (v.18). Tenemos ahora el movimiento completo.

El día llega a su fin y con la luz del ocaso retorna a casa, libre y cansado, el espíritu. Atrás queda el ruido de la calle y el negocio; también el cálculo de la ganancia y la pérdida quedan atrás. El *oikos* y su necesidad, para una cabeza sensata y entendida. Llega la noche, el descanso. Puede ser solo el descanso, pero para quien oye la música empieza una nueva actividad y se despierta un nuevo sentido. El sonido despierta. Es un movimiento desde lo exterior a lo interior: un amante, un solitario. El sonido de las monedas cede ante el sonido de las cuerdas de un instrumento. La música se acompaña de la brisa de la noche, un lejano olor fresco. El interior respira y se conecta. Una fuente de agua, fresca y sonora, es una buena metáfora para asociar la conexión entre lo exterior y lo interior. El alma es una fuente y su origen nos lleva cada vez más adentro. En el aroma del ocaso suenan campanas. Los dioses llaman, diría el poeta.

En esta noche del alma emerge la parte final de esta primera dialéctica: una brisa llega, nos saca de la ensoñación personal y levanta nuestra mirada hacia lo alto. Las copas de los árboles se sacuden. La luna nos compele, la entusiasta. Alta y lejana. Solo los poetas, los forasteros entre los seres humanos, son afines a la noche. El asombro, el origen de la filosofía, pero también de la poesía, nos conduce hasta la noche del alma, el lugar de encuentro con los dioses. Su cercanía es posible, su fuego también. Soportar su mirada es tarea de pocos, no por mucho tiempo, además. El poeta está dispuesto. El poeta del poema; el ser humano del poeta, en cambio, está desgarrado. La razón ha enajenado al ser humano de la naturaleza, piensan los románticos. El poeta, Hölderlin, está desgarrado

entre su razón poética —la ardiente palabra—, su ser en el mundo —sus quebradas experiencias— y la conciencia lúcida de que, como Ícaro, se ha aproximado demasiado al sol, o a la noche. Ha sido simplemente demasiado.

En el camino de regreso de Bordeaux, en el vestíbulo de la casa de Matthisson, Hölderlin levanta el rostro hacia su amigo y solo atina a decir «Hölderlin», casi como una despedida. Algunas veces después llegará a decir que recibió la mirada de Apolo. Demasiado quizás, en verdad, para un ser humano.

Cerca ya de su final, desde la torre en que vivió cerca de 40 años, su habitación dirigida al Neckar, escribe una carta en francés (y que se encuentra entre los papeles de Christoph Theodor Schwab, su primer biógrafo), con el nombre del destinatario oculto entre los puntos suspensivos. Allí dice:

Desapareció mi violento odio, al que siguió una aceptación serena hacia todos los hombres, olvidé todas las injurias que había sufrido [...] sí, yo los menospreciaba por sus eternos caprichos, por su inagotable sed de oro; sí, lo olvidé, yo me parecía al león que contempla al ratón a sus pies sin herirle porque es demasiado grande para enfadarse con él. Dejé esta tierra tan pequeña, emprendí el vuelo hacia las estrellas [...] incluso sus alegrías no eran para mí más que golosinas hechas para niños y no para Dioses, y el hombre es un dios si quiere serlo [...] crees que mis pensamientos, mis sentimientos ya no son de este mundo; creo que estoy maduro no para la paz muerta de la tumba, sino para una vida más feliz, más tranquila que esta; incluso espero no estar largo tiempo ya sobre esta tierra, de la que ni siquiera las alegrías me atraen [...]. (Hölderlin, 2008, pp. 47-48)

## Bibliografía

- Gaier, Ulrich (1993). *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübinga & Basel: UTB.
- Herder, Johann Gottfried (1990). *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*. Edición de U. Gaier. Frankfurt am Mein: Deutsche Klassiker-Verlag.
- Hölderlin, Friedrich (1979). *Sämtliche Werke. Kritische Textausgabe. Band VI: Elegien und Epigramme*. Edición de D.E. Sattler. Darmstadt: Luchterhand.
- Hölderlin, Friedrich (1980). *Las grandes elegías (1800-1801)*. Edición bilingüe de J. Talens. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (1990). *Correspondencia completa*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (1995). *Samtliche Werke und Briefe. Band IV*. Edición de G. Mieth. Berlín: Aufbau.
- Hölderlin, Friedrich (2008). *Poemas de la locura. Precedidos de algunos testimonios de sus contemporáneos sobre los «años oscuros» del poeta*. Traducción de T. Santoro y J.M. Álvarez. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2014). *Antígona*. Edición bilingüe de H. Cortés. Madrid: Oficina de Artes y Ediciones (La Oficina).
- Michel, Wilhelm (1967). *Das Leben Friedrich Hölderlins*. Frankfurt am Main: Insel.
- Wackwitz, Stephan (1982). *Trauer und Utopie um 1800. Studien zu Hölderlins Elegienwerk*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.

# Hölderlin, el recuerdo

PABLO OYARZUN R.  
Universidad de Chile

## ANDENKEN

*Der Nordost wehet,  
Der liebste unter den Winden  
Mir, weil er feurigen Geist  
Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.  
Geh aber nun und grüße  
Die schöne Garonne,  
Und die Gärten von Bourdeaux  
Dort, wo am scharfen Ufer  
Hingehet der Steg und in den Strom  
Tief fällt der Bach, darüber aber  
Hinschauet ein edel Paar  
Von Eichen und Silberpappeln;*

*Noch denket das mir wohl und wie  
Die breiten Gipfel neiget  
Der Ulmwald, über die Mühl,  
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.  
An Feiertagen gehn  
Die braunen Frauen daselbst  
Auf seidnen Boden,*

*Zur Märzenzeit,  
Wenn gleich ist Nacht und Tag,  
Und über langsamen Stegen,  
Von goldenen Träumen schwer,  
Einwiegende Lüfte ziehen.*

*Es reiche aber,  
Des dunkeln Lichtes voll,  
Mir einer den duftenden Becher,  
Damit ich ruhen möge; denn süß  
Wär' unter Schatten der Schlummer.  
Nicht ist es gut  
Seellos von sterblichen  
Gedanken zu seyn. Doch gut  
Ist ein Gespräch und zu sagen  
Des Herzens Meinung, zu hören viel  
Von Tagen der Lieb',  
Und Thaten, welche geschehen.*

*Wo aber sind die Freunde? Bellarmin  
Mit dem Gefährten? Mancher  
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;  
Es beginnet nemlich der Reichtum  
Im Meere. Sie,  
Wie Mahler, bringen zusammen  
Das Schöne der Erd' und verschmähn  
Den geflügelten Krieg nicht, und  
Zu wohnen einsam, jahrlang, unter  
Dem entlaubten Mast, wo nicht die Nacht durchglänzen  
Die Feiertage der Stadt,  
Und Saitenspiel und eingeborener Tanz nicht.*



*Nun aber sind zu Indiern  
Die Männer gegangen,  
Dort an der luftigen Spiz'  
An Traubenbergen, wo herab  
Die Dordogne kommt  
Und zusammen mit der prächt'gen  
Garonne meerbreit  
Ausgeheth der Strom. Es nehmet aber  
Und giebt Gedächtniß die See,  
Und die Lieb' auch heftet fleißige Augen.  
Was bleibet aber, stiften die Dichter.*

## RECUERDO

Sopla el Nordeste,  
Aquel entre los vientos que más  
Amo, porque promete espíritu  
Fogoso y buen rumbo a los marineros.  
Pero ve y saluda ahora  
A la hermosa Garona,  
Y a los jardines de Burdeos  
Allí, donde al borde de la ribera abrupta  
Discurre la senda y al fondo cae  
De la corriente el arroyo, mas en lo alto  
Mira una noble pareja  
De encinas y álamos blancos;

Todavía me acuerdo bien y cómo  
El bosque de olmos inclina  
Las amplias cimas, sobre el molino,

Mientras crece en el cortijo una higuera.  
En días de fiesta allá van  
Las mujeres morenas  
Sobre suelo sedoso,  
En el tiempo de marzo,  
Cuando la noche y el día son iguales,  
Y sobre lentas sendas,  
Cargadas de sueños áureos,  
Corren aires arrulladores.

Pero que uno me alcance,  
Pletórico de oscura luz,  
El fragante cáliz,  
Para que pueda reposar; pues dulce  
Sería la siesta bajo la sombra.  
No es bueno  
Sin alma estar de mortales  
Pensamientos. Pero es buena  
Una conversación y decir  
El parecer del corazón, oír mucho  
De los días del amor,  
Y de hazañas que sucedieron.

¿Pero dónde están los amigos? ¿Belarmino  
Con el camarada? Hay quien  
Tiene temor de ir a la fuente;  
Pues comienza la riqueza  
En el mar. Ellos,  
Como pintores, juntan  
Lo bello de la tierra y no desdeñan  
La guerra alada, y

Vivir solitarios, por años, bajo  
El mástil deshojado, donde no iluminan la noche  
Los días de fiesta de la ciudad,  
Ni hay violines ni danza nativa.

Pero ahora se marcharon  
Los hombres a las Indias,  
Allá en la cúspide aérea  
Junto a los viñedos, donde  
Se despeña la Dordoña,  
Y junto a la espléndida  
Garona discurre el torrente  
En anchura de mar. Pero el océano  
Toma y da remembranza,  
Y el amor clava también los ojos diligentes.  
Mas lo que permanece, lo fundan los poetas.<sup>6</sup>

Se estima que el poema fue escrito en la primavera de 1803 (StA II.2, p. 800) o bien en 1804 (SWB III, p. 289; también Philipsen, 2011, p. 374), más o menos al mismo tiempo con «Der Ister», que canta al Danubio (*Ístros*, en griego y tracio). Es probable que haya sido el último poema íntegro que escribiera Hölderlin. Fue publicado en conjunto con «Patmos» y «Der Rhein» en el *Musen Almanach für 1808* (pp. 128-130), editado por Franz Karl Leopold Barón de Seckendorf, amigo de Hölderlin desde 1794. Los análisis, las interpretaciones y los comentarios de este poema son, se sabe, extremadamente abundantes; es acaso, entre tantas joyas de la obra postrera de Hölderlin, la más preciada, la

---

6 «Andenken», en StA II.1, pp. 188-189 / SWB I, pp. 473-475. Para todas las referencias en el texto y en las notas, ver la Bibliografía, al final. Todas las traducciones son mías.

definitiva. Proponer una nueva exégesis suena a mera presunción o a tarea superflua, esto último porque su única novedad, probablemente, no consistiría en otra cosa que ser una más. Aquí solo intentaré ofrecer un esbozo de lectura que, en reciprocidad, preste alguna verosimilitud, como decía, a los rasgos que me parece reconocer en lo que cabría llamar, quizá, «el recuerdo hölderliniano», y que ponga a la vez a prueba esos mismos rasgos en lo que *dice* este poema. Lo que sigue, pues, se moverá en la dirección de una pregunta única y múltiple en su unicidad: ¿qué *dice* «Andenken»? ¿Qué *es* «Andenken»? ¿A qué se llama *Andenken* aquí? ¿Qué dice la palabra *Andenken* en el título de este poema? ¿Y qué *dice* este poema, qué *canta*, qué *piensa* este poema, qué *es* este poema *como Andenken*?

Por cierto, hay un antecedente del motivo inmediato de la reminiscencia de la que se da testimonio en el poema. Hölderlin había estado en Francia, en Estrasburgo, Lyon y Burdeos, entre diciembre de 1801 y junio de 1802, después de abandonar su intención de obtener un cargo en la Universidad de Jena. En Burdeos asumió el puesto de tutor en la casa del comerciante en vinos y cónsul de Hamburgo Daniel Christoph Meyer, donde permaneció desde el 28 de enero hasta mayo de 1802. Ese mismo año, el 22 de junio, muere de tuberculosis la amada Sussette Gontard (nacida Borkenstein en 1769, la Diotima de *Hyperion*). Como en una suerte de presagio: «Vívidamente siento que sin ti, mi vida se marchita y lentamente muere», había escrito Susette en una carta del 31 de octubre de 1799.

El poema habla, pues, a partir de esa experiencia, la dice y, al decirlo, en cierto modo la convierte por primera vez en *una* experiencia: las evocaciones, los ríos Garona y Dordoña, que unas millas más al norte de Burdeos se unen y forman el gran estuario de la Gironda, «en anchura de mar», los nobles árboles, las encinas, los álamos, los olmos, la sola higuera, la fiesta, las mujeres morenas de límpido paso, el mosto fragante, la siesta benigna, la conversación que alarga la memoria. Todo ello habla del viaje de Hölderlin al sur de Francia, que también ha quedado registrado, con

signo quizá definitivo, en la carta que el poeta escribe y remite al amigo Böhlendorff, fechada en noviembre de 1802:

Hace mucho tiempo que no te escribo; entre tanto, he estado en Francia y he visto la tierra triste y solitaria, los pastores del sur de Francia y algunas bellezas, varones y mujeres, que han crecido en la angustia de la duda patriótica y del hambre.

El poderoso elemento, el fuego del cielo y lo quedo de los hombres, su vida en la naturaleza y su frugalidad y contento me han cogido constantemente, y como se refiere de los héroes, bien puedo decir que Apolo me ha golpeado. (StA VI.1, p. 432 / SWB II, p. 920 s.)

«*Das gewaltige Element*»: el adjetivo que cualifica al «elemento» habla del ejercicio de un poder (*Macht, Gewalt*) sin otra medida que ese mismo ejercicio y, por tanto, uno que, para toda otra medida y ante todo para la medida, la norma y la forma humana, no puede sino ser enorme, violento (*gewaltig*). En los términos de Hölderlin, cabe pensar en lo aórgico, la naturaleza, lo corpóreo, la vida y, asimismo, lo divino; «el fuego del cielo» remite, por cierto, a la carta enviada al mismo Böhlendorff un año atrás, a la que haré referencia en lo sucesivo. El violento elemento, el fuego del cielo, el calmo silencio (*Stille*) y la vida simple de los seres humanos en el sur de Francia han hecho presa del poeta, al punto que este evoca la muerte de Patroclo en la *Iliada*: «Mas cuando ya por cuarta vez se arrojó como demonio (*daímoni ísos*), entonces, Patroclo, apareció para ti el fin de la vida; es que Febo vino ante ti, en la áspera contienda, terrible (*deinós*)» (*Ilias* XVI; Homero, 1999, p. 786 s.)<sup>7</sup>. El vínculo con

---

7 También en *Edipo rey*: «Apolo ha llevado, Apolo, amigo,/el mal, ha llevado a cabo el mal, este, mi padecimiento» (*Oid. Tyr.* 1329). Hölderlin traduce: «*Apollon wars, Apollon o ihr Lieben, /Der solch Unglück vollbracht, /Hier miene, meine Leiden*» («Apolo fue, Apolo, oh queridos,/El que llevó a cabo esta desdicha,/Aquí, mis padecimientos») (StA V, p. 185 / SWB II, p. 302).

Grecia, inducido por el sur solar, lo expresa también el poema en la pregunta que abre la cuarta estrofa e inquiriere por Belarmino, el destinatario de las cartas en la novela epistolar *Hiperión*, que narra la fallida liberación de la patria bajo el yugo turco, habitada en el presente dieciochesco por seres que no son más que parónimos, por decir así, de los antiguos griegos (hacia el final, Hiperión llega a Alemania, pueblo de bárbaros que la diligencia y la ciencia solo han podido empeorar, desgarrado y ruin). Se podría decir: una reminiscencia que lleva a otra y luego a otra, y de vuelta, a la de aquellos hombres que «se marcharon/[...] a las Indias».

El recuerdo, la remembranza, la memoria y lo memorioso están en el corazón de la poesía de Hölderlin. Muy tempranamente, el ensayo epistolar *Sobre la religión*, que vincula recuerdo (*Erinnerung*) y gratitud (*Dankbarkeit*), puede dar una primera señal acerca de esa inherencia. A la pregunta de por qué el ser humano, alzándose sobre la necesidad natural y moral, y viviendo una vida más elevada, tiene que representarse su conexión con el mundo en términos de destino, Hölderlin responde: «el ser humano se eleva también por sobre la necesidad (*Noth*) en cuanto puede y quiere acordarse de su destino (*seines Geschicks* erinnern), [en cuanto puede y quiere] ser *agradecido* con su vida (*für sein Leben dankbar seyn*)» (StA IV.1, p. 275 / SWB II, p. 53)<sup>8</sup>. En principio se podría pensar: las gracias se dan, se ofrecen a lo que primera y primariamente es don (o gracia) que se recibe; en este caso, y precisamente porque primario y primero, la vida misma. Pero ¿no se respira cierto airecillo hegeliano en estas palabras?: ¿no

---

8 El pasaje pertenece al referido fragmento «Über Religion» (StA IV.1, pp. 275-281; cf. también «Fragment philosophischer Briefe», SWB II, pp. 51-57). Aparentemente, el texto pertenecería al proyecto de escribir unas «Nuevas cartas para la educación estética del ser humano» (en referencia a la célebre obra de Schiller), que Hölderlin confidencia al amigo Friedrich Immanuel Niethammer, en correspondencia del 24 de febrero de 1796:

En las cartas filosóficas quiero encontrar el principio que me explique las disyunciones (*Trennungen*) en que pensamos y existimos, pero que también pueda hacer desaparecer el conflicto (*Widerstreit*) entre el sujeto y el objeto, entre nuestro sí-mismo y el mundo, incluso entre razón y revelación —teóricamente, en intuición intelectual sin que nuestra

sería agradecer la propia vida apropiarse de ella bajo la forma del destino, de acordarse el ser humano no solo *de*, sino sobre todo *a* su destino? La vida más alta que la vida de la mera necesidad, que trae consigo una más alta (infinita, se dice) satisfacción que la satisfacción de la necesidad, es, ciertamente, la vida del espíritu. Siendo toda satisfacción una detención de la vida real, efectiva («*Stillstand des wirklichen Lebens*»), aquella que es más alta, infinita, posibilita la repetición de esa misma vida en (el) espíritu, es vida espiritual que repite la vida efectiva («*sein wirkliches Leben wiederhohle*», StA IV.1, p. 276 / SWB II, p. 54). ¿No pareciera ser el ímpetu de esta repetición precisamente el movimiento de la apropiación de su propia vida por el espíritu, que así la espiritualiza y la realiza en la infinita unidad de sus relaciones? Sin embargo, tal repetición y en tal alcance —es decir, como vida en la conexión infinita del ser humano y el elemento en que se desenvuelve— no es obra del pensamiento ni de la memoria, pues el pensamiento solo puede repetir la conexión necesaria y las leyes impescindibles de la vida y es así insuficiente, se mantiene en lo abstracto, en tanto que la ley superior, que determina la conexión infinita de la vida, se cumple únicamente en la singularidad del caso, en íntima relación de actividad, sentir, elemento y mundo: destino (StA IV.1, p. 276 / SWB II, p. 54 s.).

No creo que sea posible extraer conclusiones definitivas a partir de este esbozo de doctrina. La idea de una apropiación de lo propio —de la propia vida en términos de destino, en su repetición espiritual sintiente y activa en el modo de proceder en relación con el elemento en que ella se desenvuelve— no es ajena a su letra. Pero tal vez sea indicativo que, a

---

razón práctica tuviese que venir en auxilio. Para ello requerimos sentido estético, y voy a llamar a mis cartas filosóficas «Nuevas cartas sobre la educación estética del ser humano». Allí también llegaré desde la filosofía a la poesía y la religión. (StA VI.1, p. 203 / SWB II, p. 614 s.)

Para una versión en español del fragmento, cf. Hölderlin, 2017, p. 94.

propósito de la insuficiencia del pensamiento para dar cuenta de la conexión infinita de la vida y su elemento, Hölderlin evoque a Antígona y su apelación a las leyes divinas no escritas, que rigen esa misma conexión, leyes superiores que «tiene que haberlas, si esa conexión más elevada no es [mera] exaltación (o cosa visionaria, *Schwärmerei*)» (StA IV.1, p. 276 / SWB II, p. 54), y que, diríamos, se cumplen en la singularidad del destino de la hija de Edipo. Esta misma evocación y la precisa indicación que opone el caso particular en su pura singularidad a la abstracción del pensamiento, que puede representarse la ley solo en su universalidad, sugieren que algo se diferencia y algo se resiste al movimiento de íntima apropiación de la *Er-innerung*, precisamente porque aquí lo «propio» (la «propia» vida), en virtud de su absoluta singularidad, que solo puede ser resuelta como destino igualmente singular, irreductible, precede a toda posibilidad de apropiación. Dicho de otro modo, la «propia» vida (ya no solo en el apremio de la necesidad, sino en su repetición espiritual) es originaria y esencialmente inapropiable en la medida en que *ya* es propia, en un sentido de «propiedad» que no solo antecede a toda apropiación, sino que también excluye al propietario como alguien o algo que tuviese títulos sobre ella. Únicamente la gratitud (*Dank*) sería el pensamiento (*Gedanke*) que fuese aquí respuesta condigna del don, no el «mero pensamiento, por noble que sea», que prescinde de lo singular y «puede ser entendido y demostrado sin ejemplos particulares (*ohne besondere Beispiele*)» (StA IV.1, p. 276 / SWB II, p. 54): en el pensar que agradece hay un deberse a aquello que se agradece, un pensar-en ello, con deber y pertenencia que el mismo agradecimiento, puesto que lo que recibe en esa gratitud es lo propio, asume, declara, testimonia como insondable. ¿Sería de esta índole lo que el poema llama *Andenken*?

Hablaba de las muchas, incontables lecturas e interpretaciones de «Andenken»; entre todas ellas, la más notoria, se sabe, es la de Martin



Heidegger (1981 y 1992)<sup>9</sup>. De hecho, ninguna de las exégesis *filosóficas* posteriores ha podido omitir una toma de posición respecto de ella. Así como no pretendo llevar a cabo una interpretación cabal del poema, tampoco tengo intención de hacerme sustantivamente cargo de lo que Heidegger extensa y minuciosamente propone, pero sí lo tendré presente a cada paso. Es cierto que tiendo a ver en ello cierto grado de violencia hermenéutica, lo que desde luego le ha sido objetado a Heidegger copiosamente, pero no en el sentido de oponerme a ella por principio, porque entiendo que esa violencia no tiene que padecerla necesariamente aquello que se interpreta, sino otras lecturas, en nombre, precisamente, de la fuerza inherente que tiene lo que se interpreta, como si se tratara de remover la costra endurecida que lo recubre. Pero algo de cierto tiene la diatriba de Adorno en un ensayo célebre, que acusa a Heidegger —la animadversión que siente por el oráculo de la Selva Negra es, se diría, proverbial— de servirse de Hölderlin como caja de resonancia para la ventriloquía del pensar del ser (Adorno, 2015, pp. 452-454). No lo dice así, pero más o menos calza, creo, con el sentido de lo que dice. Gadamer, mucho más moderado, como siempre, prefiere señalar que «no puede seguir a Heidegger del todo» (Gadamer, 1993, p. 43) y disiente especialmente de la estrategia interpretativa de Dieter Henrich (otro objetor de nota en la escena de la polémica), si bien, al fin y al cabo, la interpretación que avanza, a pesar de los tributos que ofrece aquí y allá a la exégesis de su maestro, resulta esencialmente distinta a esta; más civil, se estaría tentado a decir. En fin, lo que quiero simplemente proponer es que, sin dejar de atender a la riqueza de la lectura de Heidegger, sí resiento en ella reducción, no por mezquindad, sino por exclusión imperiosa (habría que decir:

---

9 En lo que sigue me ocuparé principalmente del curso del semestre de invierno 1941/1942 (Heidegger, 1992), dedicado enteramente al poema de Hölderlin, pero tendré también a la vista la contribución al *Tübinger Gedenkschrift* para el centenario de la muerte de Hölderlin que editó Paul Kluckhohn en 1943 en J.C.B. Mohr y que fue reproducido en *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* («Andenken», Heidegger, 1981, pp. 80-151).

autoritaria) de toda alternativa. Y esa exclusión amenaza, creo, la fibra más sensible de este poema y de toda la obra de Hölderlin, por muchas luces que esa lectura haya podido echar sobre ella. Hay también luces que opacan, que ocultan o queman.

## 1. La apropiación de lo propio

Mi asunto, ya está claro, es la cuestión de lo propio. Y, ciertamente, ella es determinante en el pensamiento poético de Hölderlin: está instalada en un quiasmo que distingue a helenos de hespéricos, a Grecia de Germania, a griegos de modernos, por la oposición del fuego del cielo y la claridad de la exposición, de lo propio y lo ajeno; originario el *pathos* sagrado para los primeros, propia de los últimos la «sobriedad junónica» que rige aquella claridad. Heidegger, que es más bien reticente con los escritos teóricos del poeta —acaso porque estos acusan el parentesco con el idealismo («él querría sacar completamente a Hölderlin de la vecindad con el idealismo alemán, con el que era contemporáneo, y hacerlo visible en su singularidad», Gadamer, 1993, p. 42)<sup>10</sup>—, acude a la carta a Böhlendorff a la que aludí poco más atrás para nutrir su lectura del poema; en ella, precisamente, se propone ese quiasmo. Henrich entiende, de hecho, que la lectura de Heidegger depende en gran medida de lo que en esa carta se dice, y esto concierne, sin duda, a lo «propio».

Leamos ahora lo que se dice en esa carta del 4 de diciembre de 1801 a propósito de la diferencia entre los griegos y «nosotros» (alemanes, hespéricos, modernos) y de la aparente paradoja que a ese mismo respecto propone: «Nada aprendemos con más dificultad que usar libremente

---

10 Por cierto, la orientación de Henrich es exactamente la inversa, interesado como está en hacer ver el vínculo estrecho del discurso de Hölderlin con el idealismo y, en particular, con la filosofía de Johann Gottlieb Fichte.

lo nacional (*das Nationelle*). Y, según creo, la claridad de la exposición (*Klarheit der Darstellung*) nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo (*Feuer vom Himmel*)» (StA VI.1, pp. 425-426 / SWB II, p. 912). Lo «nacional» es lo «propiamente nacional» (*das eigentliche Nationelle*) y este, en definitiva, es «lo propio» (*das [E]igene*): «Pero lo propio (*das eigene*) tiene que estar tan bien aprendido como lo ajeno. Por eso los griegos nos son indispensables. Solo que precisamente en lo propio, nacional nuestro, quedaremos a la zaga de ellos, porque, como dije, el libre uso de lo propio es lo más difícil (*weil [...] der freie Gebrauch des Eigenen das schwerste ist*)» (StA VI.1, p. 426 / SWB II, p. 912).

Se habla aquí de «lo propio» en el sentido más congénito, si puedo decirlo así: lo nacional, lo nativo (*angeboren*, lo innato, como se dice en el poema: «*angeborener Tanz*», «danza nativa»), lo originario, la esencial —primitiva— procedencia. Los griegos «son menos maestros sobre el *pathos* sagrado, porque les era innato», señala Hölderlin, y en esa misma medida «son eminentes (*vorzüglich*) en el [homérico] don expositivo (*Darstellungsgaabe*)», en la «sobriedad junónica occidental» que es, en cambio, lo propio hespérico. Fue Homero, «este hombre extraordinario», quien pudo «capturar (*erbeuten*) [esa sobriedad] para su reino de Apolo y, así, apropiarse verdaderamente de lo ajeno (*wahrhaft das fremde sich anzueignen*, hacerlo propio)». ¿De qué manera, en qué medida? Lo ajeno no es lo propio, pero es susceptible —por adquisición— de ser incorporado al círculo de lo propio, llevando siempre la marca de lo ajeno. Importa reconocer qué relaciones y acciones son las que Hölderlin especifica con respecto a lo propio y lo ajeno: lo propio ha de ser *usado* libremente y este libre uso es preciso *aprenderlo* (*lernen*). En cambio, lo ajeno se captura como un botín (el verbo *erbeuten* alude a *Beute*, el botín) y, en esa misma medida, es algo de lo cual cabe apropiarse. Parece claro que la apropiación no es pertinente y acaso no es posible respecto de lo propio: nadie puede apropiarse de aquello que lo constituye y que en este mismo sentido lo antecede como la fuente de todo lo que puede (y no

puede). Se trata, pues, del libre uso. ¿Qué quiere decir «uso» (*Gebrauch*) aquí? Hölderlin, lo advertimos en el texto de la carta, destaca lo *libre* y lo *propio*. Pero todo parece descansar —también el énfasis que se pone en tales términos— en el «uso». Porque «libre», desde luego, no supone arbitrio ni menos capricho y lo «propio» no está disponible para cualquier empleo o función, ni menos para su mero usufructo. En verdad, el «uso» determina la libertad al tiempo que él mismo es determinado por lo propio en cuanto abierto al «uso», pero reservadamente abierto, imponiendo, si puede decirse así, su condición. El «uso» implica la regla, implica la ley; de otro modo es abuso. Pero la regla, la ley, solo puede saberse *en el uso*. Por eso mismo el uso colinda siempre con el abuso. Es el caso, podría decirse, de los griegos, en los versos de Hölderlin que cita Heidegger, precisamente, a propósito de la dificultad de hallar lo propio:

Pues querían ellos fundar  
Un reino del arte. Pero en eso  
Lo patriótico fue por ellos  
Desperdiciado y miserablemente  
Sucumbió Grecia, la más hermosa.  
(StA II.1, p. 228 / SWB I, p. 430)<sup>11</sup>

La dura palabra es *versäumen*: perder, desperdiciar, omitir con negligencia, faltar —aquí— a la más alta de las tareas<sup>12</sup>. Desperdiciar, perder,

---

11 Del borrador del himno en el *Hamburger Folioheft*: «*meinst du es solle gehen [...]*», «¿piensas tú/que debiera ser/como entonces? Pues quisieron ellos fundar [...]». Cf. Heidegger, 1992, p. 123.

12 Téngase presente que *säumen* es titubear, vacilar. No debiera descuidarse su vecindad semántica con *zögern*, que Heidegger no toma en consideración, si bien la misma idea de un buscar que no puede ser sino vacilante —porque lo que está en juego es lo decisivo, lo que desde el origen mismo ha decidido lo que se puede (llegar a) ser— sugiere que esa vacilación lleva en su nervio y su temblor la constante inminencia del fracaso.

cuando lo que está en juego, lo posible, es lo más alto, es, acaso, el peor de los abusos, agravado por no ser activo, sino negligente. Tal habría sido, tal fue el sino de Grecia, «*die schönste*». Los dos versos que siguen («*Wohl hat es andere/Bewandtniß jetzt*», «Acaso es/distinto ahora») pronuncian a la manera del tiento la esperanza —la promesa— del presente.

Tal vez «*Andenken*» entrega una clave para ese «uso de lo propio», no para el uso mismo ni para su ley (el «cálculo legal» de lo que «no puede ser calculado», «lo que ha de ser firmemente establecido, el sentido viviente (*das Vestzusezende, der lebendige Sinn*)», como se dice en las *Observaciones al Edipo*, StA V, p. 195 / SWB II, p. 309), pero sí, quizá, para la disposición que ese uso supone y requiere.

Preguntaba por todo aquello que dice, hace, piensa, *es* «*Andenken*», como palabra, título, poema. En el poema mismo hay dos instancias en que expresamente se habla de lo que *Andenken* supuestamente nombra:

- Verso 13, primero de la segunda estrofa: «Todavía me acuerdo bien [...]», «*Noch denket das mir wohl [...]*».
- Versos 57 y 58, al final: «Pero el océano/Toma y da remembranza», «*Es nehmet aber! Und giebt Gedächtniß die See*».

Me detengo en el primero y reservo el segundo, como corresponde, para el final.

«*Noch denket das mir wohl*»: la expresión es suaba, que traducida coloquialmente (y sin la bella añoranza de aquella) sería «me viene a la mente, al pensamiento» y, también, «se me viene a la memoria». No digo que este verso diga en su total alcance ni en su última especificidad lo que «*Andenken*» nombra, pero ciertamente dice algo que pertenece a este esencialmente. El giro de la expresión es sugerente, en la medida en que refiere la «agencia» del pensar a aquello que me induce a pensar: a pensar *en* ello mismo. El verso habla de aquello que en «*Andenken*», como un vestigio, un aliento, una brisa, una traza, dice y suavemente allega —sin

imponerse, por eso no es sin más «agencia», pero tampoco sin poder dejar de serlo del todo—, aquello *en* lo que se piensa, aquello que, antes de mí, *ya piensa y se piensa*, se hace pensar en mí. Es irreductible alteridad que se acoge en el pensamiento. No es cualquier recuerdo, sino aquel que se atesora, que *se guarda* en la intimidad como aquello que toca a lo que nos es más propio y que en su brote imprevisto hace sentir la extrañeza de eso «más propio», precisamente porque es alteridad radical la que nos pone con ello en contacto: es el abismo de la *Innigkeit* (la intimidad), para emplear una palabra que está en el corazón del poema y del pensamiento de Hölderlin. ¿No es aquella, acaso, la *experiencia* más íntima de un recuerdo de *esta* índole, del que se da en nosotras, nosotros, y no, por cierto, en virtud del *esfuerzo* que hacemos cuando tratamos de recordar algo, sino porque, quizá manteniéndose largamente evasivo, tiene la oportunidad de emerger y visitarnos —o no— libremente? «*Noch denkt das mir wohl*» no dice algo así como «aún retengo»; es el azoro de la traducción, la cortedad de «todavía me acuerdo» o «bien me acuerdo todavía», que pierde el neutro *Es, Es denkt mir*, que se acerca a un pensamiento que surge en mí de suyo, sin mi intervención, intención ni agencia: *Es denkt*, como prefiere Lichtenberg en sustituto y adelanto de todo lugar y tiempo en que piense y hable un *ego cogito*. Si «todavía me acuerdo» es porque algo *se* recuerda y acuerda en mí, y yo me acuerdo *a* ese pensamiento, no hago ni puedo hacer más que emerja en mí como un pensamiento que *yo* no pienso; un pensamiento que, sin embargo, me recuerda y me acuerda a lo propio en mí, que yo no puedo traer ni evocar de grado, que no puedo conjurar ni llegar a declarar mío, porque antes eso que llamo «yo» le pertenece, le ha pertenecido: una experiencia, lo elemental de una experiencia —el bosque de olmos, el molino, la higuera que se alza en el cortijo, las mujeres morenas que sedosas avanzan, las fiestas de marzo, en que día y noche se reparten por igual, y los aires benignos que van cargados de sueños áureos por pausadas sendas—.

Y así es: el recuerdo no nace de un acto, de una iniciativa del «yo», de una intención. Es el amado viento del Nordeste —su soplo fresco y su brío— el que abre la dimensión entera del recuerdo, aquello que Dieter Henrich llama «Der Gang des Andenkens», «el curso del recordar» (Henrich, 1997), expresión que también Gadamer adopta<sup>13</sup>. El *curso* del recuerdo: un itinerario, acaso, hitos en él, el primero de los cuales es, gracias al soplo y su brío y al favor que ofrece el Nordeste a los marineros, el saludo a la Garona (dicho a la francesa: si *fleuve* es masculino, cada río es ella, la Garona, la Dordoña y la «anchura de mar» de la Gironda). Vendrá, con el saludo y los jardines, la ribera abrupta, la senda, el arroyo, álamos y encinas, la reminiscencia.

El saludo, pues. «Pero ve y saluda ahora» («*Geh aber nun und grüße*»), tal es el imperativo que el poeta dirige al viento predilecto. Cabría preguntar qué le autoriza a dar órdenes al viento. Más aun, ¿por qué ordenar algo que el viento, que corre desde el noreste, hace de suyo? Pero es como si la orden se anticipara a la pregunta y, entonces, no el viento acaso, sino quien lee obedece. Lo importante no sería la orden, lo importante es el saludo. Heidegger concentra parte importante de su lectura en este motivo y en verdad deja que se extienda a lo largo de todo el poema y de toda su interpretación. «Saludar —afirma Heidegger— es un dejar ser a las cosas y a los seres humanos», que «alcanza a un dominio en que “verdad” y “poesía”, es decir, lo real y lo “poetizado” ya no son más discernibles, porque lo poetizado mismo deja surgir la verdad propiamente tal de lo verdadero» (Heidegger, 1992, pp. 50, 53). «Saludar» —para seguir

---

13 Y creo que es atinado, y más, necesario pensar que hay un movimiento, un curso y decurso del recuerdo. En lo que sigue esta idea estará en el trasfondo, para hacerse explícita en momentos que me parecen importantes. Henrich, en «The Course of Remembrance» (1997), sostiene que el poema da cuenta de ese movimiento, que se articula en cambios de perspectiva (desde la ciudad, desde el río). Retengo la idea, pero no necesariamente la minuciosa —y admirable— descripción de Henrich.

en este tono y léxico heideggeriano— nombraría la esencia de la poesía, de la *Dichtung*; «saludar» sería palabra —o el gesto *como* palabra— que diría poéticamente la esencia (si se quiere, lo propio) de la *palabra* poética. La palabra poética —un poco en el sentido de Vico, que Heidegger, por supuesto, no considera<sup>14</sup>— sería la palabra originaria, es decir, la emergencia de la palabra como tal a partir de, en y como poesía. Pero si «saludar» lleva consigo el ímpetu del viento y con él la remembranza del sur de Francia, de la Garona y de Burdeos y la Dordoña, de la «anchura de mar» y el sol (el «fuego del cielo»), de las mujeres morenas y sus pasos blandos sobre el suelo terso, del mosto y de evocativas conversaciones, de Belarmino y su camarada (remembranza en la remembranza) y, en fin, de los hombres que se embarcaron hacia las Indias (acaso aquellos mismos<sup>15</sup>), entonces entre *grüßen* y *andenken*, entre saludar y recordar (¿y acaso también *stiften*?) hay una relación esencial. Digamos —trayendo la temprana epístola sobre la religión— que el saludo es un modo de la gratitud (o acaso viceversa). Saludar es franquear a la otra, al otro, cualquiera que sea la presencia, invitarla a la presencia, dar lugar a su presencia, agradecerla, lo que implica la retirada —medida retirada— de quien saluda, un retraimiento que puede ser ya, por sí solo, saludo, y un saludo que puede ser nada más que un roce o un hálito, no quizá como aquel del viento pujante, que favorece a los marineros, sino como los suaves aires que invitan a la siesta y que, acaso, regalan un modo hospitalario de la presencia, de sumirse en la presencia, de olvidarse de ella, en ella.

Y así pareciera ser. Todo, y en todo, los «aires arrulladores» que acunan (*einwiegenden Lüften*) convidan al olvido.

---

14 Por ahí hay un libro de Ernesto Grassi que arguye en pro de la existencia de un diálogo esencial entre Vico y Heidegger precisamente a partir de la primacía de la palabra poética, que en Vico es «la función originaria de la palabra fantástica» (Grassi, 1999, pp. 160-161).

15 En un borrador de «Andenken», quienes parten a las Indias son, serían —en apunte vacilante— «los amigos» (StA II, p. 801).



El olvido, pues. ¿Así que «Andenken» sería también, indiscerniblemente, un poema del olvido o, más bien, un poema de la relación con el olvido? ¿Sabemos qué es el olvido? Tantos modos y metáforas en que se deja decir: perder, abandonar, omitir, descuidar, sepultar, borrar, negar... Si fuese borrar, por ejemplo, también se sabe que toda borradura deja huellas. De alguna manera el olvido se acuerda de sí mismo, a espaldas de nuestras memorias. De hecho, no hay modo más radical de preservar en la memoria que olvidar<sup>16</sup>.

«Pero que uno me alcance,/Pletórico de oscura luz,/El fragante cáliz,/ Para que pueda reposar [...]». La tercera estrofa propone un contraste con la reminiscencia que trae de regreso ese sur solar de Francia: lo dice ese «pero» (*aber*) que tanto insiste en la poesía de Hölderlin y que es una suerte de sello de toda su obra a partir de 1800, pidiendo aquí el vino amable que trae sopor. Gadamer entiende esta tercera estrofa como una «interrupción del conjuro de hermosos recuerdos de Burdeos» (Gadamer, 1993, p. 48). Ciertamente, es una interrupción y al mismo tiempo una transición que prepara —y así también lo entiende Gadamer— las dos estrofas siguientes y su desenlace. Pero importa examinar lo que trae consigo esta interrupción. El vino, la siesta deseada, sí, *pero*. Aquí también hay un adversativo que rebate el anterior: «No» (*Nicht*), «No es bueno». No es bueno prescindir en la embriaguez o en el sopor de los «mortales pensamientos», que son pensamientos de la vida en su finitud: lo que opina el corazón, los relatos de los tiempos del amor y de los hechos<sup>17</sup>. Todo ello,

---

16 A propósito de preservación y olvido se lee en la tercera sección de las *Observaciones al Edipo*: «en tiempo vacante (*in müßiger Zeit*), el dios y el hombre, a fin de que el curso del mundo no tenga laguna y no se pierda la memoria de los divinos, se comunican en la forma omniolvidante (*allvergessenden*) de la infidelidad, pues la infidelidad divina es lo que mejor puede conservarse» (StA V, p. 202 / SWB II, p. 315 s.).

17 Así leo este par de versos, cuya significación determinante en el poema no se puede soslayar. Pero, como tendré ocasión de decir a propósito de los versos finales del poema, leer, aquí, es traducir, con todos los riesgos y desvíos y calles ciegas que la traducción supone, sobre todo en este caso. Y ciertamente refiero los «mortales pensamientos» a la conversación.

se diría, bajo el signo del olvido. «*Sterbliche Gedanken*», por cierto, son de la fibra de la remembranza, de la índole de *Andenken*; en ese «en» de «pensar-en» (*denken an*) está inscrita, suscrita y prescrita (pre-escrita) la finitud. Una brisa de olvido corre en estos versos, en la misma medida en que la estrofa abandona la rememoración de Burdeos y sus días, y deja al poema suspendido, por así decir, en un trance de paso. También la conversación cordial y la evocación de amores y de hazañas es un olvidarse en aquello que así se recuerda: se piensa. Pero este olvido es también un modo de recordar. Un modo, acaso, de estar en relación con lo «propio».

Lo que me interesa de *este* modo, que Hölderlin inscribe en el poema con el juego oscilante que marcan esas palabras adversativas «pero» y «no», es que es el modo de ese estar en relación; el modo, diría, de estar en lo «propio» como aquello que nunca puede llegar a ser «propio» porque no hay modo de apropiarlo.

Este es un punto especialmente sensible en la lectura de Heidegger, que se deja orientar, lo decía en consonancia con Henrich, por la cuestión de lo propio tal como complejamente la propone la carta a Böhlendorff de diciembre de 1801. En el seminario invernal de 1941/42, Heidegger sostiene que:

Lo propio es lo más difícil de encontrar (*finden*) [...]. / Lo que es más difícil de encontrar, como lo propio y más próximo, tiene que ser buscado (*gesucht*) largamente. [...]. El genuino buscar es un vacilar (*Zögern*) constante, [...] el vacilar de lo largamente persistente, que mira adelante y atrás, porque busca y persiste (*verweilt*) en el tránsito (*Übergang*). El hallazgo (*Findung*) y la apropiación (*Aneignung*) de lo propio es uno mismo con el tránsito vacilante. (Heidegger, 1992, p. 123 s.)

He sugerido que lo «propio» hölderliniano es esencialmente ajeno a la economía de la apropiación: insisto en que el «libre uso» remite a un *proprium* que es, al mismo tiempo, determinante e inapropiable.

Ciertamente, la vacilación de que habla Heidegger aquí modula el tema de la apropiación, pero no deja de proponer que el comportamiento o el acto propio respecto de lo propio es la apropiación y que esta tiene un carácter enfáticamente fundador: «En el hallar, apropiar y poder usar lo propio consiste la libertad de una humanidad. Allí descansa la historicidad de la historia de un pueblo». En la serie de comportamientos o actos, el uso presupone la apropiación. Más aun, en anticipo de lo que será la lectura del último verso, se afirma: «Lo propio lo encuentran solo aquellos a quienes les está encomendado (*aufgegeben*) fundarlo, los poetas» (Heidegger, 1992, pp. 130 y 132, respectivamente). Desde luego, Hölderlin nada dice de «buscar»: se trata de «aprender» (*lernen*), en cierto modo, acaso, como se aprende un oficio que es esencialmente una vocación. Menos habla de «apropiar». Es más bien al contrario, jamás se llega ni se llegará a dominar lo propio: «lo propiamente nacional tendrá en el progreso de la cultura (*im Fortschritt der Bildung*) siempre (*immer*) la menor eminencia»; «en lo propio, nacional nuestro, quedaremos a la zaga (*nicht nachkommen*) de [los griegos]» (StA VI.1, p. 426 / SWB II, p. 912). Toda idea de apropiación —y con ello una (o la) pieza esencial de la lectura heideggeriana— me parece extraña a la modulación hölderliniana de lo propio y lo ajeno.

Sin duda, se puede objetar que mi comprensión del término *Aneignung* es unilateral y que no tomo en cuenta la dirección, el sentido principal o maestro que da el tono específico a lo que dice ese término en el léxico de Heidegger: para decirlo brevemente, no tomo en cuenta lo que *propriamente* dice la preposición *an*. Distinto, pues, a la atención que le presto a esta misma en el título del poema. Porque *Aneignung* no hablaría de apropiación en el sentido de posesión y dominio, sino más bien de pertenencia, correspondencia y remisión: no diría «apropiarse de», de lo propio en este caso, sino «a-propiar» (*sich eignen zum Eigenen*), si así puede decirse, «ser (hacerse) propio (apropiado) para (a) lo propio», remitirse a lo propio como aquello que nunca podría convertirse en posesión

o propiedad —de un sujeto—. Leo, en consonancia: «Aprender el libre uso de lo propio, esto, que es lo más difícil, significa: aprender a abrirse a (para) lo originario, lo cual es, frente a todo egoísmo (*Eigensucht*), lo otro y de otra procedencia, casi como algo totalmente extraño (*Fremdes*)» (Heidegger, 1992, p. 145)<sup>18</sup>.

Concedo, desde luego. Pero mi punto no depende de una comprensión sesgada de este motivo central de la exégesis de Heidegger, o al menos eso espero. Y quizá podría apelar a la coda de la última cita: lo propio «casi como algo totalmente extraño (*fast so, wie ein ganz Fremdes*)». Atiendo a la oscilación entre *fast* y *ganz*, «casi» y «totalmente», y tiendo a leer ese primer adverbio como una suerte de barrera de urgencia entre lo propio y lo ajeno, el trazado de una linde a punto de borrarse o de venirse abajo. Es en esa linde donde, sugiero, insiste el recuerdo, lo memorioso, la remem-branza —y lo inmemorial—.

Sugiero, pues, que hay un temblor de lo «propio» en Hölderlin, un momento indeleble de expatriación aun allí donde pudiese acontecer un retorno a la patria, a la «fuente». Con Heidegger es más o menos coyunturalmente claro: entiende la «claridad de la exposición» como lo propio de los alemanes, a quienes, en consecuencia, les corresponde apropiarse del «espíritu fogoso» (lo que supone exponerse a este y sostener el riesgo) como pasaje esencial hacia la apropiación decisiva, la de lo propio. No es difícil, creo, leer en la lectura que Heidegger hace de Hölderlin una operación esencialmente *política*, que en parte se hace cargo de la adhesión al nazismo, marcada por equívocos que el poeta tiene el poder de subsanar,

---

18 Cf. también, acentuadamente: «Lo más propio jamás es posesión (*Besitz*) —es lo más propio solo como lo buscado de la búsqueda» (Heidegger, 1992, p. 173). En esta línea, habría que entender que lo propio es lo «apatriado» (*das Heimatliche*), el despliegue de la patria como dimensión histórica de pertenencia.

en la medida en que su palabra dice, anuncia, promete el verdadero destino de Germania<sup>19</sup>.

La cuarta estrofa inicia un nuevo movimiento de la remembranza. No se abandona el recuerdo de Burdeos, pero sí queda este en un trasfondo: en el frente de la escena está ahora la ausencia, la partida. La pregunta por «Belarmino y el camarada» evoca al destinatario de Hiperión y presumiblemente a este mismo; hablamos de eso más atrás. Luego, ese verso encabalgado que Gadamer llama «la frase más difícil» del poema: «Hay quien/Tiene temor de ir a la fuente» («*Mancher/ Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn*»). La traducción es, desde luego, solo aproximativa. El pronombre *mancher* refiere a «alguno, más de uno, (acaso) muchos»; *Scheu* es cautela, timidez: pertenece al régimen del temor y la vulnerabilidad. Los que así se comportan, «llevan» (*tragen*) recato, reserva, temor; es decir, son llevados y traídos por este. Se sabe que este verso juega un papel esencial en la lectura de Heidegger. Pivote entre la evocación del mundo de Hiperión y los marineros que embarcan en pos de la riqueza que el mar promete, cree aquel unir a unos y otros en la figura de los compañeros poetas de Hölderlin, el cual, a diferencia de ellos, permanecería —o, más bien, asumiría la tarea, la encomienda, el encargo de permanecer— junto a la fuente. Si bien «ellos», que «Como pintores, juntan/Lo bello de la tierra [...]», refiere a *mancher*, sin vínculo explícito a Belarmino y el camarada, y parece más bien mentar a otros aventureros, Heidegger los

---

19 En esta afirmación de lo alemán, tan insistente a lo largo de toda la exégesis y que por cierto tiene múltiples antecedentes y lugares en la obra y la enseñanza de Heidegger en todo este periodo (me refiero a los años 30 y los tempranos 40), se hace sentir la preocupación (la *Sorge*, diría) por la guerra, que es el telón de fondo de este seminario del semestre de invierno 1941/42, periodo de triunfos y expansión de la Alemania nazi, periodo —como suele ocurrir cuando todo parece favorable y hasta pletórico— en que se anticipa y ya se barrunta, callada, secretamente, la fatiga, la derrota, la catástrofe. En esta afirmación, digámonoslo de una vez, ocurre como si de lo que se tratara fuese de elevar al pueblo alemán a la condición de «pueblo elegido».

iguala<sup>20</sup>. Gadamer entiende que este ha visto «algo esencial», en cuanto que el destino de los amigos y el de los marineros estaría necesariamente hermanado con el del poeta. La aguda visión de Heidegger, no obstante, la justifica Gadamer con un paso tan preciso como predecible en el maestro de la hermenéutica, que en esto ha sido tocado por Hegel: es el paso a lo universal. Partir a lo lejano, lo ajeno, lo distante, partir al extravío, y después la vuelta, el regreso, «no solo es el destino de héroes soñados y de osados marineros mercantes. Es el destino del ser humano» (Gadamer, 1993, p. 49 s.)<sup>21</sup>. Tal como siento un dejo de alergia a la interpretación de Heidegger, así también, o al menos parecidamente, me pasa con este otro giro de exégesis: echo de menos en ambas, con toda la agudeza de una y toda la urbanidad de la otra, el cuidado de la absoluta singularidad y de la complejidad semántica del poema hölderliniano (todo poema, como toda existencia, es rematadamente singular).

El nuevo movimiento de la remembranza, decía, está marcado por la ausencia y la partida y la lejanía, por *lo ajeno*. «Ellos», reticentes, se alejan de la «fuente»<sup>22</sup> y, sabiendo (leo así el adverbio *nemlich*, que tiene función explicativa) que «comienza la riqueza/En el mar», van en su búsqueda, aquí sin temor, sino audaces, intrépidos, afrontando soledad y tribulaciones en el bajel bajo la noche desamparada, donde, acaso, se preserve la memoria borrosa, entrañable de la ciudad, los días de fiesta, la música de los violines y la «danza nativa»: «*nicht die Nacht*» y «*angeborener Tanz*»

---

20 Como señalé en mi nota 15, un borrador del poema tiene a «los amigos»: «A India han los amigos [...]» («*Nach Indien sind die Freunde*»). En la versión definitiva se lee: «*Nun aber sind zu Indiern/Die Männer gegangen*». Esta opción no es insignificante.

21 Digo predecible porque este paso a la universalidad de lo humano es la regla de oro de la interpretación poética en Gadamer.

22 Si «ellos» son los marineros mercantes que embarcan desde Burdeos y dejan atrás su patria, se entenderá que la «fuente» no tiene que ser ni es necesariamente la fuente germánica de Suabia, desde donde, se asume, profiere el poeta su recuerdo. Cada cual con su «fuente».

*nicht*», doble negación que rubrica la distancia, la soledad, el recuerdo que ya se parece a un sueño.

La fuente (*die Quelle*), el manantial originario, es, para Heidegger, el *lugar* de lo propio, de la a-propiación, en cualquier sentido que se la entienda. Hölderlin canta la fuente en «Die Wanderung» y «Der Rhein» (también en «Brod und Wein», segunda versión), pero sin el tono enfático que Heidegger le confiere. El poeta permanece junto a la fuente, en la patria suaba, desde donde ha ido el recuerdo hasta Burdeos. Sus camaradas, que son poetas como él, sin embargo, no persisten junto al manantial, supone Heidegger, ni se le allegan. Parten. «Pero ahora se marcharon/Los hombres a las Indias (*zu Indiern*)», en plural, a un destino que Heidegger identifica con la India (*Indus*) y que nada impide referir a las Indias que descubrió Colón (cf. el fragmentario «Kolomb», StA II.1, pp. 242-245 / SWB I, pp. 425-430)<sup>23</sup> y, quizá, incluso, se mantiene —ese topónimo— en vacilante ambigüedad. «Los hombres» son los marineros que embarcan en Burdeos y ya reciben el último adiós de los viñedos junto al Bec d'Am-bès, «la punta airosa», donde confluyen la Garona y la Dordoña. Son los mismos, ha de entenderse, a los que el Nordeste promete buena navegación según anuncia el cuarto verso del poema, al comienzo.

---

23 Así cree entender Bart Philipsen: «El destino del viaje mencionado recién en la última estrofa remite evidentemente al explorador y colonizador Colón, que partió hacia el Oriente y descubrió las tierras vírgenes occidentales, y cuyo viaje de descubrimiento emblematiza, por tanto, la dialéctica de lo propio y lo ajeno desarrollada por H[ölderlin]» (2011, p. 374).

## 2. Un breve excurso

Los hombres, *die Männer*. Antes han sido los amigos. Pero antes aun son las mujeres, «las mujeres morenas», «*die braunen Frauen*», nombradas con sonoridad vocálica: *au...en*. De ellas, que en marzo «van (caminan)/[...]/ Sobre suelo sedoso», tiene Heidegger una curiosa inteligencia:

*Las mujeres*. – Este nombre tiene aquí todavía el temprano sonido que significa la señora y protectora (*Herrin und Hüterin*). [...]. Las mujeres alemanas salvan el aparecer de los dioses para que siga siendo (*bleibt*) el evento de la historia, cuya perduración (*Weilen*) escapa de ser capturada en la cronología, que en el mejor de los casos puede establecer «situaciones históricas». Las mujeres alemanas salvan el advenimiento de los dioses en la benignidad de una luz amiga. QUITAN a ese evento su carácter temible, cuyo terror seduce a lo desmesurado, sea en la sensibilización del ser divino y sus sitios, sea en la conceptualización de su esencia. La preservación de ese advenimiento es la constante colaboración en la preparación de la fiesta. En el saludo del «Recuerdo», sin embargo, no se nombra a las mujeres alemanas, sino a *las mujeres morenas allí mismo*. (Heidegger, 1992, p. 107 s.)

Comentando este comentario, Adorno propone que Heidegger ha decidido traer aquí (*daselbst*, se podría decir, ya hablaremos de esto) a la mujer alemana, «señora y protectora», sin aviso ni fundamento, «mientras que los versos de Hölderlin más bien están fascinados por la imagen erótica de la meridional». Me allego a este parecer, sí. A las mujeres alemanas, supone él, tampoco se les da mayor margen: «Son arrastradas por los cabellos» (Adorno, 2015, p. 455 s.), rubios, cabría agregar. Morenas o rubias, en este punto, tal vez el caso es el mismo.



Pero ya leemos: no son ellas, no son las mujeres alemanas, que moran al nordeste de Burdeos. Las mujeres morenas son mujeres sureñas, donde impera el «el fuego del cielo» con «un exceso de claridad» (Heidegger, 1981, p. 108). Pero el «Sur» es Grecia: «la tierra del sur, que está por Grecia (*das für Griechenland steht*)» (Heidegger, 1992, p. 140). Los marineros que han embarcado a las Indias no han permanecido, dice Heidegger, en la tierra saludada, que es Grecia. Se han alejado al extremo, a la remota ajenidad, desde donde, sin embargo, ocurre el giro a la patria: «En el Indo (*Indus*) se da la vuelta (*wendet es sich*) hacia Germania» (Heidegger, 1992, p. 139). El sur de Francia es, entonces, como las mujeres morenas, una ocasión, un pretexto:

Permanecer en el extranjero del cielo sureño aloja para el poeta de antemano y constantemente una verdad más alta: el «pensar» de este poeta «en» el país de los griegos. Este «pensar-en» («*Andenken*») no tiene su origen esencial en la reportada estadía en Francia, porque es un rasgo fundamental del poetizar de este poeta, porque la migración al extranjero sigue siendo esencial para el regreso al hogar de la ley propia de su cantar poético. (Heidegger, 1981, p. 82 s.)

¿Qué quiere decir «estar por» (*stehen für*)? ¿Qué quiere decir que el sur de Francia «está por» Grecia<sup>24</sup>? ¿Quiere decir que la sustituye en el sentido de simbolizarla, aludir a ella, de representarla, como se dice de una sustitución, un reemplazo, una suplencia por delegación, vicarial? Concedamos que pueda ser cualquiera de estas cosas. Un pretexto dije.

---

24 También las mujeres «y todo en lo que ellas participan, es decir, todo lo que es conjuntamente saludado, están por (*stehen [...] für*) el mundo griego y esto quiere decir, por la fiesta que ha sido “en la antigua tierra”, donde ahora no puede lucir ninguna imagen de los dioses huidos». En este punto Heidegger refiere a «Germanien» (Heidegger, 1992, p. 80).

Sin embargo, algo hay en el pretexto que se resiste a cumplir la función de un vicariato. Son las mujeres morenas.

En un ensayo lúcido y muy ceñido al argumento de Heidegger, Avital Ronell insiste en ellas. A partir de dos motivos esenciales de la interpretación del pensador de la cabaña —y que también lo son del poema, qué duda cabe—, a partir del saludo y de los «días de fiesta», señala que «Heidegger detecta una remota actividad de esenciar en juego: lo que ha sido es lo que aún esencia, si bien a distancia [...]» (Ronell, 2005, p. 28). Las mujeres morenas van en los días de fiesta; la celebración, la conmemoración festiva que acontece en estos días es la de lo que ha sido, de lo sido (*Gewesenes*): la fiesta original de mortales y dioses, sobre los cuales prevalece lo sagrado, la fiesta que tuvo lugar en Grecia. ¿Cómo saludar a algo o alguien que ya no está? A menos, se dirá, que el saludo, su dulce conjuro (diré yo), pueda, permita más bien, que lo sido se manifieste como «lo que sigue siendo, aunque lejano» (*das Noch-Wesende, obzwar ferne*). Así, «El nombre del distanciar de esta distancia a través de su presenciar, Heidegger sostiene, está dada en la línea “*die braunen Frauen daselbst*” (EHD 81). El poeta soporta en esta línea una doble carga de extrañamiento, pues no solo hace emerger el bullicio no anticipado de raza y género, sino que también cae en una súbita trivialidad» (Ronell, 2005, p. 28 s.).

El saludo se cumple, se consuma en/con las mujeres morenas: «*so ist hier das Grüßen der braunen Frauen ein erfülltes Andenken*» («así el saludar a/de las mujeres morenas es aquí un cumplido/consumado recordar»). ¿Se saluda a las morenas o son ellas las que saludan? En los nombres del molino, del olmo, del cortijo habla, dice Heidegger, un pensar retrospectivo (*Zurückdenken*) en lo ajeno, extranjero, a partir de (a partir de, este es el origen puro e indeleble), a partir del pensar anticipatorio (*Vordenken*) en lo patriótico (*das Heimische*). Es por esto que el recuerdo se consuma y se cumple. Saluden ellas o a ellas se les salude, ya está decidido. Tiene, creo, mucho asidero la lectura de Ronell.

La consumación del saludo lleva a cabo, según entiendo a Ronell, una reducción de la condición esencialmente ajena de las mujeres morenas, una asimilación a lo propio, lo originario o lo patriótico, pero al mismo tiempo preservando, en el movimiento de una compleja reapropiación (Ronell, se verá, emplea el término enfáticamente), precisamente su extrañeza, su extranjería, su imperte/inencia:

[...] un hiato identificatorio parece haberse insinuado, bloqueando momentáneamente las festividades, poniendo así en peligro la integridad de la palabra poética; por un fracturado instante poético las mujeres se convierten en enemigas de la comunidad poética de «Andenken,» amenazando su marco. La variación radical en figura y significado que ocurrió requiere una «operación» que traiga a las mujeres morenas a casa, estableciéndolas como y en la casa, si no acaso en la casa del ser: hacedlas el origen absoluto, el más lejano y cercano a la vez, mantenedlas cerca y a la distancia, depurad su acto, poned vigilancia sobre la actuación poética de Hölderlin. Convirtiendo a las indisciplinadas muchachas en un límite controlado de las cartografías occidentales, Heidegger diseña una clausura de reapropiación que, a pesar de todo, las encierra en un esquema de subjetividad. Promovidas y sometidas a la vez, son arrojadas a una rejilla de la «dominación arqueo-teleológica del Sujeto». (Ronell, 2005, p. 29)

Pero las mujeres caminan, van (*gehen*), «allí/allá mismo». Heidegger se detiene en el adverbio *daselbst*, «que para el oído de hoy duramente linda con el lenguaje de notaría y de negocio» (Heidegger, 1992, p. 108). Es palabra prosaica que, en virtud de su calidad, vendría a quebrantar la música y el lirismo de lo poético. Pero, claro, su uso es estricto, es necesario «[p]ara mantener la lejanía con su lejano presenciar (*Anwesenung*) en la cercanía», de manera que «lo poético del saludar entona de punta a cabo tan simplemente la estrofa, que toda resonancia de lo “prosaico” queda disuelta» (Heidegger, 1992, p. 108). De manera más general —y

Heidegger quiere subrayarlo también—, este uso es referible al coraje de un poeta que no retrocede ante palabras por lo pronto ajenas a lo poético e insólitas, porque «lo invisible, cuanto más puramente debe esenciar, tanto más decididamente exige de la palabra que nombra resolverse en la imagen inusitada» (Heidegger, 1992, p. 108)<sup>25</sup>. Tal sería la característica del poema hölderliniano en esta época, en que su tarea y su destino habrían alcanzado su claridad definitiva. En abundamiento, se estaría tentado de decir que esta característica, que efectivamente, creo, se puede apreciar en la poesía de Hölderlin después del cambio de siglo, es precursora, inauguradora acaso, de lo que en otro sitio he llamado el «poema moderno» (Oyarzun, 2016, pp. 22-24, 28-29, *passim*).

Sin embargo, tal vez haya más en esto. Tiendo a pensar que es un paso vertiginoso el de las mujeres morenas, equinocciales («cuando el día y la noche son iguales»), que acaso hace perder pie a la exégesis en el momento mismo en que sucede, «allí/allá mismo». Quizá sea algo más que la irrupción del habla común en un lugar crítico del poema. Quizá Heidegger quisiera entender *daselbst* como palabra esencial, palabra que

---

25 La observación de Heidegger tiene una peculiaridad: por una parte, hace énfasis sobre la singularidad del adverbio, por ser en principio ajena, digamos, a la tonalidad lírica del poema (ciertamente, «lírico» es un concepto que Heidegger no suscribe a propósito de lo que entiende por «poético»); en este sentido, *daselbst*, con su calidad burocrática de parte o de expediente (nació en..., murió allí mismo), supone una interrupción, un quiebre, precisamente en un momento de alto «lirismo», realizado por la evocación de las mujeres morenas. Pero, por otra parte, lo «poético», que sería propio del saludo, rige con su tonalidad toda la estrofa, de manera que «funde» lo prosaico: *weggeschmolzen* es el verbo que emplea Heidegger para caracterizar el efecto que esa vibrante tonalidad ejerce sobre lo insólito, lo extraño (*befremdlich*) de aquel adverbio. Es como un movimiento dialéctico, lo esencialmente ajeno a lo poético e injertado en este, que tiene la eficacia más que suficiente para asimilarlo y hacerlo parte de la unidad de su son y su sentido como algo extraño; digamos: la *Aufhebung* de lo prosaico en y por y para lo poético (de manera similar a lo que ocurriría con las mujeres morenas). Sé que cargo las tintas, sé que el efecto de ese injerto es recíproco, que si la palabra prosaica es extraña en el poema, también extraña a este y se extraña a sí misma en este; pero lo hago solo para insinuar que esta observación, que esta explicación tiende a atenuar, sino a obliterar, cierta resistencia que lo lejano, lo ajeno y lo extraño ofrece a la inteligencia que Heidegger despliega del poema.

dice —retomo el giro de Heidegger— el «(pr)esenciar de lo sido», esto es, dice, en la apertura de la «fiesta», el acontecimiento (*Ereignis*). No en vano *daselbst* contiene *Da*, el Ahí. «Allí/allá» podría, debería acaso, ser traído *ahí*: *daselbst* sería entonces, de algún modo, un apellido del *Dasein*, en el instante vertiginoso de su a-propiación.

Atendamos un momento más a este adverbio anti-lírico, si puedo llamarlo así. *Daselbst*, «allí (o allá) mismo», localiza el andar y pasar de las mujeres morenas, en día de fiesta, de celebración, y remite al bosque de olmos, al molino, al cortijo donde crece solitaria, única, la higuera; allí, allá mismo van, caminan las mujeres morenas.

Por una parte, el adverbio insiste en el lugar, la localidad, la región: allí mismo, no en otro lugar, no en otro que de algún modo *este* evocara. Casi como una certificación notarial, como declaración de comisaría. Por otra, ya hemos leído, el adverbio extraña lo que se estimaría ser habla y palabra poética: su extrañeza rima con la lejanía, la ajenidad que se quiere mantener cerca *como* ajenidad. Pero precisamente ajenas (*fremd*) son las mujeres morenas. Lejanas, extranjeras, extrañas; su ajenidad sugiere, reclama, demanda el adverbio que extraña: *daselbst*. No es solamente la vocación poética (*Dichterberuf*) la que dicta la palabra, también lo es, insuprimible, insuperable, la extrañeza de estas mujeres del sur y del sol; es esa extrañeza la que, ante todo, la sugiere, la propone, la demanda indefectiblemente. Ellas son, «allí, allá mismo», lo inapropiable.

### 3. El final

Es, ahora, el final. Son los cuatro versos definitivos, y sobre todo el último, por cierto, de tono apotegmático (si no fuese por el «pero», o precisamente en virtud de este), el que ha sido objeto de innumerables exégesis. En particular, la de Heidegger. «[L]o que permanece, lo fundan los poetas» (hago elisión del adversativo), traducido así, leído así desde el alemán

(«*Was bleibt [...] stiftet die Dichter*») es, sin duda, una sentencia concluyente, categórica. Con esa misma fuerza la lee e interpreta Heidegger. Y, sin duda, pareciera venir a concentrarse en ella todo el «curso de la remembranza», hacerse manifiesto el sentido del recuerdo, es decir, la verdad que el recuerdo —que también ha parrido de viaje y ahora está de regreso— ha traído consigo. En esta misma medida, esa conjunción, «pero», extendería su significado adversativo no solo a lo que en los versos inmediatamente precedentes se dice acerca del mar («[...] el océano/ Toma y da remembranza»), sino, acaso, a todo el proceso memorativo del que el poema da testimonio. También en esta medida, si este tiene un vínculo esencial con la cuestión de lo propio y lo ajeno, y de la apropiación y del uso, como propone Heidegger, el verso final supondría una lección decisiva a ese respecto.

Ambos asuntos, el sentido del recuerdo y el modo de la apropiación, son estipulados por Heidegger. Sobre el primero:

El recuerdo (*Erinnerung*), rectamente entendido, es aquí el devenir íntimo (*Vertrautwerden*) con lo esencial como aquello que siempre primó en esencia (*weste*) ya una vez. Lo que así primó en esencia tiene que confiarse desde sí mismo a los mortales. Este es el modo de su devenir manifiesto (*Offenbarwerdens*). Pero porque lo que se confía en intimidad (*das Sichanvertrauende*) ya primó y prima en esencia, alberga siempre en sí algo más temprano hacia lo cual remite, sin dejarlo aparecer. Lo recordado está pleno de aquello que a la vez se retrae y ata firmemente el recuerdo en lo oculto. Devenir manifiesto en el retraerse es, empero, la manera en que prima en esencia el destino, que es histórico en la fiesta, cuya celebración está confiada a los mortales en la figura del amor y la hazaña. (Heidegger, 1992, p. 161 s.)

Ciertamente, no se dice esto a propósito del último verso, el definitivo, sino del final de la tercera estrofa, que concebimos como de transición.

Pero la exégesis de este final ya mira hacia las dos estrofas que siguen: la familiaridad, el familiarizarse (*Vertrautwerden*), el confiarse (*sich anvertrauen*) a lo esencial, que sería propio (y lo propio) de la *Erinnerung* (no queda claro si el uso de este término marca alguna diferencia con *Andenken*), es no solo distinto sino opuesto, al menos relativamente opuesto, al «temor», a la inhibición que inspira la fuente. Es, de distinto modo, permanecer y persistir junto a ella.

Pero permanecer y persistir no se da de suyo, ni es primario ni prístina inocencia o mera simplicidad. Ya sabemos: apropiarse de lo propio solo es posible a partir de una originaria expropiación que, ante todo, despierta el sentido de lo propio; posible desde una exposición a lo ajeno solo desde la cual es, sería posible regresar propiamente a lo propio. Decía Borges que siempre contamos los mismos, pocos cuentos. Este es uno de los pocos. En la versión de Heidegger sería algo así como una mitontología del origen. Y esta tiene unos tintes y unos acentos que me interesa repasar.

Acerca de lo propio, de la relación esencial entre lo ajeno y lo propio, del motivo de la India (*Indus* en Heidegger, a diferencia de *Indiern* en el poema<sup>26</sup>) como fuente desde la que se retorna, del viaje marítimo, la lejanía y la cercanía a la fuente primordial y, por ende, a propósito de los últimos cuatro versos de «Andenken», Heidegger pareciera hallarse en una peculiar proximidad al relato hegeliano, al punto de esbozar un parentesco entre el recuerdo hegeliano y el hölderliniano, a pesar del empeño en disociar al poeta de todo lo que pudiese atarlo al idealismo. Aquella cercanía y este parentesco tendrían su expresión principal en la idea de que «el espíritu ama colonia» (en la dicción de Heidegger, que prefiere el singular para «colonia»), hacia el final de la segunda versión de «Pan y vino»: «[...] pues en casa no está el/Espíritu al comienzo, no junto a la fuente (*Nicht im Anfang, nicht an der Quell*). La patria lo devora (*zehret*)./

---

26 *Indus*, es decir, el río Indo, que cantan los «cantos patrióticos» de Hölderlin («Germanien», «Der Einzige», «Der Ister»), además de «Dichterberuf» y el esbozo himnico «Der Adler».

Colonias ama el espíritu, y olvidar valerosamente» (SWB I, p. 383, cf. StA II.2, p. 608)<sup>27</sup>. Heidegger entiende que esta idea apunta al «misterio de la historia y del inicio. El inicio no comienza con el inicio. Tampoco el ser humano está históricamente de manera inmediata (*nicht unmittelbar*) en el centro de su ser» (Heidegger, 1992, p. 189). Se requiere, en consecuencia, de un «trayecto excéntrico» (Heidegger toma la expresión de *Hyperion*<sup>28</sup>), de un viaje o recorrido, de la exposición a lo extraño, lo ajeno.

Al comienzo —dice Heidegger—, la patria está todavía clausurada en sí misma, no aclarada (*ungelichtet*, no despejada) y no libre y, así, no arribada a sí misma, ex-patriada aún. Este «arribar-a-sí [misma]» requiere un venir desde algo otro. El partir hacia algo otro es el primer, aún no-apropiado

---

27 Adorno, cuyo pedigrí dialéctico no requiere de mayores certificaciones, aguza su crítica a la exégesis de Heidegger a propósito de estos versos:

Como si la poesía de Hölderlin hubiese previsto a qué iba a enyugarla alguna vez la ideología alemana, la última versión de «Pan y vino» prepara la mesa contra el dogmatismo irracionalista y de consuno contra el culto a los orígenes: «¡Créalo quien lo haya probado! pues en casa no está el/Espíritu al comienzo, no junto la fuente». La parénesis se encuentra inmediatamente antes del verso reclamado por Heidegger: «Colonia ama el espíritu, y olvidar valerosamente». Casi en ningún otro sitio ha desmentido tan rudamente Hölderlin a su póstumo protector que en la relación con lo ajeno. La de Hölderlin es una única irritación para Heidegger. El amor de Hölderlin a lo ajeno requiere de este una apología. (Adorno, 2015, p. 456)

Sobre la cita, el singular de «colonia» lo tiene la edición de Hellingrath, que emplea Heidegger; la edición SWB tiene derechamente un plural aquí, en tanto que StA consigna la terminación del plural entre corchetes y Beißner aporta una interpretación referida a la carta a Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801 y notoriamente inspirada en Heidegger: «Al principio, junto a su fuente, al comienzo del camino hacia su formación, el espíritu de un pueblo no está consigo en casa. Para aprender lo propio tiene que dirigirse a lo ajeno, a la colonia, tiene que empezar allí, tiene que olvidar valerosamente, y en eso puede el espíritu griego ayudar al alemán, más aun, le es indispensable» (StA II.2, p. 621).

28 En el prólogo a la penúltima versión de *Hiperión*: «Recorremos todos un trayecto excéntrico (*exzentrische Bahn*) y no hay otro camino posible desde la niñez a la consumación» (StA III, p. 236 / SWB I, p. 558).



alejamiento del poder (*Vermögen*) para aquello que este puede y dentro de lo cual debe devenir libre uso. (Heidegger, 1992, p. 190)

Como decía, un airecillo hegeliano pareciera infiltrarse en estas inmediaciones, que quizá se hace aun más perceptible en la glosa que Heidegger dedica a los cuatro versos finales de «Andenken»:

El viaje marítimo conduce lejos a lo ajeno. El mar «suspende» («*hebt [...] auf*») el pensar en la patria, porque el espíritu amante de colonia ama «olvidar valerosamente» [digamos, tiene voluntad de olvido, mi comentario]. Pero al tomar el mar el pensar retrospectivo en la patria que se ha abandonado y [que es] a la vez aún no-apropiada, da primeramente, sin embargo, en lo ajeno, hacia donde conduce como lo ajeno, el pensar prospectivo en lo otro que lo ajeno. Y eso es lo propio. (Heidegger, 1992, p. 192 s.)

El empleo entrecomillado (profiláctico, se diría) de *aufheben*, la palabra esencial del movimiento dialéctico en Hegel, para apodar el movimiento oceánico de tomar y dar (un tomar que toma para dar el pensar apatriado), no puede sino resultar llamativo, sobre todo cuando se trata de llevar a término la exégesis (es el final del penúltimo parágrafo), bosquejando el gran periplo que lleva desde el comienzo embrionario a la experiencia de lo otro, de lo ajeno, que el espíritu ama, porque precisamente así, en esa (auto-)alienación (si cabe decirlo ahora en tales términos) *puede* (es decir, se ejercita en el poder de) transitar a lo otro que lo otro, es decir, apropiarse (se de) lo propio.

¿Es así que Heidegger concibe lo propio, llevado en el movimiento del «inicio que no comienza con el inicio», que precisamente, para llegar a serlo, tiene que dejar ser inmediato, es decir, debe ser *mediado* para que el llegar-a-sí sea el «regreso a la patria» (*Heimkunft*), impulsado —ese movimiento— por la «voluntad de olvido», como la llamé, por la «(auto)

alienación» y la «superación» o «relevo» de la memoria, que no se debe a otra cosa si no a que el espíritu que «ama colonia(s)» ama, por eso mismo, «olvidar valerosamente» (Heidegger, 1992, p. 192 s.), descontado que justamente el *Geist* sea el sujeto esencial de todo el periplo? Ya he sugerido que la cuestión de lo propio tiene sus complejidades en Heidegger, que la sustraen a toda posible plenitud sin reserva, es decir, a lo absoluto. No habría propio sin un momento inherente y originario de ex-propiación (*Enteignis*); el pensamiento del *Ereignis* (el acontecimiento o evento que *da ser*, en virtud del cual lo hay —*es gibt...* *Seyn*—) está condicionado estructuralmente por esa ex-propiación, por ese retraimiento, detracción o retiro (*Entzug*), solo desde el cual se da lo propio.

Sin duda, el pensamiento de lo propio en Heidegger no podría ser sin más equiparado al de Hegel; de hecho, ese pensamiento supone una crítica al programa de Hegel como ábside de la comprensión metafísica de lo propio. El «diálogo» con Hölderlin supone esa crítica, también, en la medida en que está conducido en parte por el interés de separar radicalmente a Hölderlin de la filosofía idealista y de sus propias implicaciones con la filosofía idealista, ante todo, como decíamos antes, con Fichte. Pero ese mismo «diálogo» no solo quiere rescatar la singularidad esencial del poema hölderliniano de unas probables contaminaciones, a fin de prestarle la escucha más prístina. Hay también un interés que guía al discurso que entabla diálogo con el poeta y este interés invita a ser interrogado. En un ensayo de hace ya medio siglo, Paul de Man planteó esa pregunta, inmediatamente después de citar la celeberrima línea final de «Andenken»: «Una cuestión surge por sobre todo: ¿por qué necesita Heidegger referir a Hölderlin?» (De Man, 1989, p. 252). De Man entiende que el pensamiento del ser requiere un testigo que «pueda decir que ha nombrado la presencia inmediata del Ser. El testigo es la solución de Heidegger al problema que había atormentado por igual a poetas y pensadores e incluso a místicos: cómo preservar el momento de la verdad» (De Man, 1989, p. 252). Hölderlin, como tal testigo, da cuenta

de aquella inmediatez, en tanto que Heidegger, que del Ser solo puede atestiguar su retraimiento —so pena de abismarse en el misticismo—, encuentra en él la instancia decisiva de acuerdo a la cual la experiencia del Ser se acredita decible y susceptible de ser preservada en el lenguaje, única instancia en que tal preservación es posible:

El lenguaje —el lenguaje de Hölderlin— es la presencia inmediata del Ser. Y la tarea que heredamos nosotros, quienes como Heidegger no podemos hablar del Ser, es preservar este lenguaje para preservar el Ser.

La preservación del Ser es el comentario, el «pensar-en» (*an-denken*) Hölderlin. Ese es el método. Hölderlin sabe el Ser inmediatamente y lo dice inmediatamente; el comentarista solo necesita saber cómo escuchar. (De Man, 1989, p. 253)

Por cierto, en inmediaciones heideggerianas una consideración como esta se considerará excesivamente simplificadora, cuando no meramente tosca, rematadamente errónea. Pero la lectura del ensayo del cual extraigo estos asertos enseña la fina comprensión de De Man, orientada por un agudo conocimiento de la retoricidad del lenguaje, que Heidegger, no obstante, por su sentido para lo que en la lengua es gesto y acontecimiento, desecha radicalmente como derivada y dependiente de la metafísica y, con ella, del olvido del ser. Solo quisiera detenerme brevemente en la interpretación que De Man ofrece del verso de «*Wie wenn am Feiertage: Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort* (Y lo que vi, sea lo Sagrado mi palabra)» (StA II.1, p. 218 / SWB I, p. 262). El punto decisivo concierne al régimen en que ha de entenderse *sei*, «sea»: no necesariamente como un imperativo, por cierto, puesto que ningún mortal tiene soberanía sobre lo Sagrado, ni aun los inmortales lo tienen; pero tampoco como el certificado de autenticación de una inmediata relación, de una íntima exposición a su presencia, puesto que en todo esto prevalece la mediación del lenguaje. En consecuencia, *sei*, «sea», este subjuntivo, no puede ser si

no un optativo que «marca una plegaria, marca el deseo» de que, si es la «eterna intención poética [...] inmediatamente afirma que no puede ser más que una intención». Interrogar, rogar, pedir la parusía, pedir que sea, no es atestiguarla, como pareciera ser lo que Heidegger quiere leer y cómo quiere leer ese verso en conjunto con la obra de Hölderlin (De Man, 1989, p. 258 s. para todo lo anterior).

No puedo detenerme más en esto, pero sí quisiera extraer de aquí alguna orientación para el tratamiento del final de «Andenken». Voy directamente al punto: ¿cómo leer «*Was bleibt aber, stiften die Dichter*»? La pregunta equivale a ¿cómo se traduce? Porque esa es la cuestión, sea en alemán o en otras lenguas, trátase de Heidegger o de cualquier otro de los comentaristas, para emplear el término de De Man: la lectura que se haga de este verso de aire gnómico es necesariamente su traducción. Tomo algunos ejemplos (en cada caso cito a pie de página la «tríada» final):

- «But what is lasting the poets provide.» (Hamburger)<sup>29</sup>
- «But the poets found what lasts.» (Constantine)<sup>30</sup>
- «Mais ce qui reste, les poètes l'instituent.» (Lacoue-Labarthe)<sup>31</sup>
- «Ma ciò che resta fondano i poeti.» (Vigolo)<sup>32</sup>
- «Ma il poeta fonda ciò che resta.» (Mandrizzato)<sup>33</sup>

---

29 «[...] But the ocean takes/And gives memory/And love keeps the eye attentively fixed./But what is lasting, the poets provide.» (Henrich, 1997, p. 254)

30 «[...] But the sea/Takes memory and gives it/And love, too, busily engages our gaze./But the poets found what lasts.» (Hölderlin, 1996, p. 61)

31 «[...] Mais la mer/Retire et donne la mémoire./Et l'amour aussi attache avec soin les yeux./ Mais ce qui reste, les poètes l'instituent.» (Lacoue-Labarthe, 2007, p. 251)

32 «[...] Ma toglie e dà/Memoria il mare./E l'amore anche affisa assidui occhi./Ma ciò che resta fondano i poeti.» (Hölderlin, 1971, p. 237)

33 «Il mare dona e toglie il ricordo;/l'amore fissa i suoi occhi fedeli./Ma il poeta fonda ciò che resta.» (Hölderlin, 1977, p. 563)

- «Sin embargo, lo que dura es obra de poetas.» (Gorbea)<sup>34</sup>
- «Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.» (Valverde)<sup>35</sup>
- «Pero lo que permanece, lo regalan los poetas.» (Kay)<sup>36</sup>

Dejando de lado ciertas opciones específicas que pueden observarse en nota (distribución en cuatro versos: Vigolo, Valverde; la conversión del verso encabalgado acerca del mar a una única línea: Mandruzzato; y algunas otras peculiaridades), me ocupo de las palabras sobre las que recaen los acentos del verso final y que sostienen así su poderosa gravitación, en la secuencia ai – a / i – i: «*Was bleibt aber, stiften die Dichter*».

Desde luego, el perdurar, permanecer o restar, el fundar, instituir o proveer (o la obra), por una parte, y los poetas (o, de manera más idiosincrática, el poeta), por otra, son los términos decisivos de los que la lectura debe dar cuenta. Pero antes de ellos y ante ellos está la conjunción adversativa: *aber*, pero, mas, sin embargo. ¿Qué *hace* esta conjunción aquí? Siete inscripciones ha tenido antes en el poema (y ocho, si contamos la conjunción de igual significado *doch*, y hasta nueve si agregamos el enfático *Nicht* en el verso 30):

- «*Geh aber [...]*» — «Pero ve [...]» (5)
- «*[...] darüber aber*» — «*[...] mas en lo alto*» (10)
- «*Im Hofe aber [...]*» — «Mientras [...] en el cortijo [...]» (16)
- «*Es reiche aber*» — «Pero que uno me alcance» (25)
- «*Nicht ist es gut*» — «No es bueno» (30)

---

34 «[...] El mar destruye o da la memoria, y también el amor/clava una tenaz mirada. Sin embargo,/lo que dura es obra de poetas.» (Hölderlin. 1995, p. 227)

35 «Pero el mar quita/y da memoria./Y el amor también fija ojos atentos./Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.» (Hölderlin, 1991, p. 152)

36 «[...] Toma empero/y da memoria la mar, Y el amor también fija con afán los ojos,» (Kay, 2016, s/n)

- «[...] *Doch gut*» — «[...] Pero es buena» (32)
- «*Wo aber sind die Freunde?* [...]» — «¿Pero dónde están los amigos? [...]» (37)
- «*Nun aber sind zu Indiern*» — «Pero ahora se marcharon» (49)
- «[...] *Es nehmet aber*» — «[...] Pero el océano» (56).

Los precisos sitios en que la conjunción aparece —sin que desde luego pueda ser reducida a un mismo régimen de significación— y la separación de cada una de las inscripciones marcan el ritmo del poema y, de hecho, cabría decir, lo hacen de manera antirrítmica, estableciendo cesuras de ritmo y sentido, abriendo nuevos periodos cada vez. A diferencia de todas ellas, la conjunción del último verso tiene un alcance enteramente distinto. No define un cambio de movimiento en el «curso de la remembranza» como las anteriores, sino que, haciendo valer ante todas ellas su sentido adversativo, las recoge y las abre a ser redefinidas por los términos decisivos. En esa medida realiza lo que *Andenken* nombra y es esta realización, este cumplimiento lo que requiere ser interrogado a fin de proponer un modo pertinente de entender a qué se llama aquí *Andenken*; qué es, qué hace aquí *Andenken*.

Hablé de la crítica de Dieter Henrich a la interpretación de Heidegger y de esa suerte de intermediación de Gadamer, que busca, ecuánime, dar su parte de razón a cada cual, si bien toma distancia de la minuciosa reconstrucción histórica que hace el primero de la Burdeos que Hölderlin conoció: su geografía y su paisaje, su disposición urbanística, los aledaños, los viñedos y, por cierto, el río y su ribera y los barcos mercantes que llegan y parten y, por fin, la confluencia espléndida del Garona y el Dordoña en el Bec d'Ambès con la expansión marítima de la Gironda. Es, sí, una hazaña de erudición y de pesquisa, pero ¿qué importa para el poema y para lo que este dice? Es la reserva de Gadamer. Más allá de ello, pero en necesario vínculo (puesto que se trata del «curso de la remembranza», que parte, al soplo del viento del Nordeste, con la evocación de la estadía de

Hölderlin en Burdeos), Henrich tiene, por fin, una respuesta, una específica explicación de lo que dice «Andenken», el título y el poema, y de lo que en este ocurre y de lo que este realiza, haciendo pie en los últimos versos. Sostiene que «[l]a remembranza es comprensión inteligente (*insight*) [asumo que el original, que no poseo, ha de tener *Einsicht*] y por eso partida, ascenso y trascendencia, todo en uno. Hablando formalmente, la tríada en el cierre es independiente de tiempo y lugar precisamente porque transmite una verdad que abarca todos los lugares» (Henrich, 1999, p. 203). Con mayor formalización, insiste: «En “Remembranza”, más que en ninguno de sus otros poemas, Hölderlin capturó el curso y el verdadero corazón de la poesía de modo de incorporar los temas conceptuales del estilo de pensamiento que se llamó a sí mismo “trascendental”» (Henrich, 1999, p. 204). Esta observación, que tiene fuerza conclusiva, merece ser interrogada. Resulta particularmente problemático pensar que el «curso de la remembranza» remate en un punto en que el curso mismo, con sus implicaciones temporales y espaciales, quede suspendido (*aufgehoben*, volveré a decir) y superado por una verdad trascendental, que en verdad es trascendente, según lo que se dice poco más adelante: «Este movimiento, concededor de su propio curso y a la vez desviado del mismo, aspirando a un conocimiento en que algo perdurable (*lasting*), con gratitud, reine aun en la separación —esto es remembranza» (Henrich, 1999, p. 209)<sup>37</sup>. Con

---

37 Como señalaba antes, Henrich remite —creo, con razón— al peso que tiene Fichte en la especulación filosófica de Hölderlin, que permaneció fragmentaria y en esbozo sin que se desconozca, precisamente, la preponderancia de aquel filósofo. A diferencia de Fichte, sin embargo, Henrich postula que el pensamiento de Hölderlin está esencialmente orientado a la unidad de una conciencia de lo Uno originario que recoge (recolecta) en ella misma la totalidad viviente (uno piensa en «la relación viviente y el destino» de que habla la carta a Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801) en el «curso de la remembranza» y no, pues, a la manera de la deducción. Estribaría en esto, pues, la diferencia sustantiva, congruente con la convicción de Hölderlin de que la consumación del proyecto filosófico se cumple poéticamente (sobre esto, refiero a la siguiente nota). Pero si la poesía mantiene esa diferencia en el contexto de su relación esencial con la filosofía, entonces resulta problemático proponer una lectura que tiende a leer la «tríada final» de «Andenken» y,

todo —y en esta medida la interpretación de Henrich se mantiene en un complejo equilibrio, acaso insinuada por la mención de la gratitud—,

[...] el poema [en lugar de ser el prolegómeno de una certeza filosófica] tomado en su conjunto es el fundamento que sostiene sus líneas de cierre, en realidad, el fundamento de la determinación e inteligibilidad de su significado único. Por esto Hölderlin pensaba que la poesía, incluso o más bien especialmente cuando culmina en líneas que podrían ser fácilmente enunciados filosóficos, sobrepasa de hecho a la filosofía en pensamiento y certeza. Es por eso que uno puede decir que las líneas finales solo pueden ser leídas como versos. (Henrich, 1999, p. 241)

El equilibrio en que Henrich busca mantenerse es, por último, el que él mismo atribuye a Hölderlin, como el poeta que más íntimamente ha traído «lo filosófico» a la poesía y que, a la vez, ha concebido la poesía como el estadio superior, si así puede decirse, de la filosofía<sup>38</sup>.

---

sobre todo, su último verso como si fuese un apotegma, un enunciado especulativo en el que se resuelve el susodicho «curso» con toda su riqueza poética. Por cierto, Henrich no lo plantea así, pero hablo de una tendencia, la tendencia de una lectura que asume filosóficamente, como resultado filosófico, el remate del poema. Pero si la filosofía ha de consumarse poéticamente, entonces también este remate tiene que leerse poéticamente, a partir de la diferencia, que aquí no implica, creo, una «superación» (*Aufhebung*), como si la filosofía fuese sobrepasada hacia un nivel superior (de consumación) y a la vez recogida en él, sino una excedencia respecto de aquello que constituye, en un sentido específico, lo propio de la filosofía: el pensar (*Denken*) como pensar en conceptos. Si se puede traer aquí, en una suerte de vecindad, lo que dice Hölderlin sobre el héroe trágico en las *Observaciones a la Antígona*, se podría o quizá se *tendría* que hablar de «lo impensable» (*das Undenkbare*) como aquello que constituye el núcleo y el origen de la remembranza. «Andenken» estaría remitido esencial y originariamente a su esencia y origen, aquello que el pensar (ante todo, el pensar en conceptos) no puede hacer suyo y en esa medida se le escapa radicalmente, aquello que, antes de todo pensar en que pudiera reasumirse e identificarse una conciencia, como he sugerido antes, *ya se ha pensado* en ese mismo pensar y, por eso mismo, es lo que *le hace pensar*.

38 En referencia a las sentencias finales de los himnos (los «cantos patrióticos», *vaterländische Gesänge*), a lo que cabe llamar su gravitación gnómica, Henrich anota:



Pero ¿qué dice el final del poema, su «tríada»? Los amigos han partido, se pregunta por ellos, han embarcado a tierras lejanas (supongamos ahora que «los hombres» son los amigos), pero ante todo se han hecho a la mar, dejando atrás las fiestas de la ciudad, la música de violines y la danza, a navegar en busca de la riqueza que empieza en el vasto océano (a la que este, si felizmente se lo surca, da por fin acceso), valerosamente dispuestos a la guerra y a la vida solitaria por largos años. Y es un doble «allá», allá en la confluencia, allá, más allá, adonde van los marineros. Se han hecho a la mar, han partido a las Indias (de allá o de más allá), han partido «allá (*dort*)», en la «cúspide aérea (aireada, *luftigen Spiz*)», en la confluencia de la Dordoña «con la magnífica Garona», que se abre «en anchura de mar», para ir más allá. Han partido, se han hecho a la mar, se fueron a las Indias:

*Es nehmet aber*

*Und giebt Gedächtniß die See,*

*Und die Lieb' auch heftet fleißige Augen.*

*Was bleibt aber, stiften die Dichter.*

Pero el océano

Toma y da remembranza,

Y el amor clava también los ojos diligentes.

Mas lo que permanece, lo fundan los poetas.

---

Erigiendo la arquitectura del himno de manera de acomodar tales palabras-clave de contemplación como elementos de sustentación, Hölderlin ha establecido vínculos con modelos griegos, al tiempo que conserva la convicción que había adquirido tempranamente, de que la poesía es la consumación de lo que solo ha sido iniciado en la filosofía, en la medida en que permite que emerja en expresión pura una última intuición, genuinamente sintética, desde la experiencia de la vida consciente —refinada en forma poética— a través de la secuencia de las tendencias y conflictos vitales de esa vida. Que los enunciados «gnómicos» de los himnos deban ser incorporados a la composición de los poemas de este modo, como para soportados por la arquitectura de estos, a la vez que eleva su estructura y solo así la preserva y es, de hecho, una simple consecuencia suya, es una de las intuiciones filosóficas y poetológicas básicas de Hölderlin. (Henrich, 1997, p. 145)

El océano, la mar (*die See*), con el ir y venir de las olas, al ritmo de su perpetua oscilación que también es un acunar, toma y da la memoria (*Gedächtnis*), ofrece, acaso, el bálsamo del olvido, como los aires arrulladores, la oscura luz del mosto, la sombra acogedora, y a la vez trae, en medio mismo del olvido, el recuerdo, la inmensa memoria. A este tomar y dar del mar lo rige un «pero» (su régimen es una característica de la poesía de Hölderlin, ya lo decía, pero a la vez es múltiple en su aplicación y sus sentidos): los amigos o los hombres se han hecho a la mar, «pero» ella toma y da memoria, remembranza, y hay amor allí, en el dar y tomar, acaso, allí, indiscernible; amor que exige, insta, urge, solicita la mirada.

Aquí no debe descuidarse el verbo que dice lo que le ocurre a la mirada en virtud del amor: «clava [...] los ojos», en mi traducción, siguiendo el uso alemán *den Blick heften* (clavar la mirada). *Heften*, esa es la acción, la agencia del amor, los «fija» y en cuanto los fija son ellos asiduos, atentos, estudiosos, diligentes y porque así son los ojos que miran en la distancia y a la distancia, desde lo ajeno y hacia lo ajeno, los clava en lo que aman; tiente decir que no se ama sino lo ajeno, por ajeno, por otro: el amor propio es un equívoco. Pero insisto: es preciso atender a este verbo, porque en él pareciera estar insinuado lo que los verbos del verso final dicen. En la dimensión de sentido de *heften* hay, por una parte, una indicación a la persistencia que *bleiben* refiere y que enfáticamente propone el vecino *haften*, estar pegado, fijo, como se dice *im Gedächtnis haften*, «estar clavado en la memoria». Por otra, ese mismo clavar (o fijar o, como se vierte en las traducciones que he citado, *to fix*, *fissare*, *attacher*) tiene parentesco con *stiften*. Quiero decir con esto que no cabría leer el último verso sin entender que en él habla la obra del amor.

## 4. Lo que queda, el tiempo, el recuerdo

Al comienzo de este ensayo propuse estas preguntas:

¿Qué *dice* «Andenken»?

¿Qué *es* «Andenken»?

¿A qué *se llama Andenken* aquí?

¿Qué *dice la palabra Andenken* en el título de este poema?

¿Y qué *dice* este poema, que *piensa* este poema, qué *es* este poema *como Andenken*?

Son preguntas que he intentado abordar en lo que precede, incidiendo aquí y allá en momentos y pasos del poema que me parecen críticos para ensayar las pertinentes respuestas. Pero cada una de estas respuestas posibles no podría clausurarse en sí misma, sino que debería integrarse con las demás en una misma mirada a la unidad y totalidad del poema, tal como se articula en la secuencia de sus estrofas. Apuntando a esa mirada, quiero sugerir ahora unos nombres que podrían apostillar cada una de las cinco estrofas del poema, en congruencia con mis observaciones anteriores:

- El saludo («*Geh aber nun und grüße*»)
- La remembranza («*Noch denkt das mir wohl und wie*»)
- El olvido («*Wär' unter Schatten der Schlummer*»)
- Lo ajeno («*Wo aber sind die Freunde?*»)
- La despedida («*Dort an der luftigen Spiz*»)

Estos nombres, por cierto, son meros tientos y bien cabría pensar en otros, acaso más atinados, para cada estrofa. Porque aquello de lo que depende la posibilidad de tales nombres (si en general es pertinente glosar de esta suerte las estrofas) es, a su vez, la posibilidad de concebir —en el

sentido de recibir y percibir— lo que *el poema* nombra, dice, piensa y es. En este sentido, tanto aquellas preguntas tentativas como estas provisorias apostillas apuntan al poema como totalidad y, en esa totalidad, a lo que hace y cumple el recuerdo, *Andenken, denken an*. Ambas cosas, la totalidad y este hacer y cumplir, tendrían que ser pensadas al unísono, si bien la mirada analítica tiende indefectiblemente a separarlas en términos de estructura e inmanente devenir del poema, pero se trata de una estructura que es producida y actuada, operada por el recuerdo y solo posible por este<sup>39</sup>. A partir de esta prevención, la indicación de dos dimensiones esenciales de aquella totalidad parece ser oportuna.

**1. La primera dimensión** concierne al devenir del recuerdo en aquello que es su íntima textura: su temporalidad. Y esta es, ciertamente, una compleja temporalidad que se dice en cada caso en presente, pero siempre, también, de manera diferencial: el presente desde el cual habla el poeta (primera estrofa), regido, si puede decirse así, o acaso llevado por el soplo ardoroso del viento del nordeste, promisorio para los marineros, pero al cual se le insta o invita ir a saludar a la Garona, a los jardines de Burdeos, con la apertura a una magnitud temporal que es a la vez presente y pretérita, hasta que precisamente el pretérito que se recuerda comienza a expandirse con su dulzura y festiva jovialidad, cifrada en las morenas mujeres. Este pretérito es también un presente evocado (segunda estrofa), es decir, pretérito que se hace presente en el presente de la evocación, en su «todavía» («*Noch denkt das mir wohl [...]*»), modificado o modulado por el indeciso presente del deseo o la seducción del olvido, que no se sabe si situar en el

---

39 A la distancia evoco lo que sostiene Adorno (en el curso de su disputa con la exégesis de Heidegger): «La verdad de un poema no existe sin su estructura, la totalidad de sus momentos; pero al mismo tiempo es lo que excede a esta estructura en cuanto una de apariencia estética: no desde fuera, a través de la expresión de un contenido filosófico, sino en virtud de la configuración de los momentos, que, tomados en su conjunto, significan más que lo que la estructura dice» (Adorno, 2015, p. 451).

pretérito evocado o en el ahora del habla del poeta (tercera estrofa): «*Es reiche aber*», mosto, reposo y sopor, que se abandona, que quiere abandonarse al olvido en la siesta benéfica. Aquella indecisión acaso da paso a la siguiente modificación: el presente enunciativo, absoluto (que marca la tercera y las siguientes estrofas), «*Nicht ist es gut*»... «*Doch gut*»... «*Es beginnet nemlich*»... «*Es nehmet aber*»... «*Was bleibt aber*»...

Y no se dejará de atender a la función del adverbio *nun*, que marca el presente intensivo de un ahora puntual, irreductible: «*Geh aber nun*», «*Nun aber sind zu Indiern*». Su primera inscripción abre entera la dimensión del recuerdo al instar al nordeste al saludo, la segunda rubrica la partida y con ella la ausencia de los hombres, embarcados a la aventura y a la ventura del vasto mar.

Por último, también el espacio habría de ser considerado en el contexto de esta primera dimensión, en virtud de la precisa localización que señala el adverbio *dort* («allá») repetido, una vez en el 8vo. verso contando desde el principio, referido al «dónde» en que la senda pasa por la ribera abrupta; la segunda vez en el 8vo. verso contando desde el final, referido a la punta airosa: un sentido descendente rige en la primera inscripción del adverbio, uno ascendente en la segunda. Esta espacialidad vertical es asimismo puntual, incidentalmente local y por eso mismo indisociable de su tiempo, su *momentum*, como el *daselbst* que marca el compás del paso de las mujeres.

**2. La segunda dimensión** del poema en su totalidad se abre al atender a lo que parece ser una división en dos partes, cuya frontera se ubica entre el deseo de ceder y sumirse en el suave sopor de la siesta y la terminante sentencia que lo rechaza. Si se reserva el último verso (es el trigésimo) como el enunciado que modifica y cambia el rumbo de lo que llamaba el devenir del recuerdo, tenemos dos mitades exactas: la primera va del verso 1 al 29; la segunda, del verso 30 al 58; lo que da 29 versos para cada mitad, quedando el verso final en su cumplida singularidad (el poema tiene 59

versos en lugar de 60, puesto que la última estrofa tiene solamente 11, a diferencia de las precedentes, cada una de las cuales cuenta 12)<sup>40</sup>. Esta división obedece, decía, a un cambio sellado drásticamente por un «No» (como si la «frontera» de que hablaba fuese una gran cesura), lo que de algún modo sugiere un plan narrativo. No se trata de una mutación del estado de ánimo del así llamado «hablante lírico». De hecho, es solamente la primera mitad la que se dice en primera persona, en el temple de la reminiscencia y la evocación. El yo no queda inscrito en la segunda mitad que, al margen de la única pregunta que contiene el poema (y que cabría referir a un yo que la plantea, «*Wo aber sind die Freunde? Bellarmin/Mit dem Gefährten?*»), se formula en enunciados constativos, entre los cuales descuellan aquellos que son dichos, como sugería antes, en «presente absoluto», como preparando el alcance gnómico que tiene el último verso. Si la primera mitad habla del proceso del recuerdo hasta el punto de su declive en el sopor como región del olvido (de la sepultación del recuerdo como recuerdo y en razón del recuerdo, puesto que este ha traído consigo la suavidad de la primavera, el ritmo sosegado, los sueños áureos, los aires arrulladores), la segunda parece proponer una escena en que el yo abandona su centro evocativo y se abre a las otras y los otros bajo el signo esencial de la conversación (*Gespräch*).

Tienta pensar la conversación al amparo de lo que dice *Friedensfeier*:

Viel hat von Morgen an,  
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,  
Erfahren der Mensch. Bald sind wir aber Gesang.  
(SWB I, p. 361)<sup>41</sup>

---

40 Sobre esta hipótesis de división, cf. Hühn, 2007, p. 101 s. También Jamme (1988, p. 646) había considerado el poema dividido en dos mitades «o más bien: recorre dos círculos», sin entrar en mayores precisiones.

41 «Versöhnender der du nimmer geglaubt...» (StA II.1, p. 137).

Mucho ha experimentado el ser humano,  
Ya en el alba, desde una conversación somos y nos escuchamos  
Mutuamente. Mas pronto somos canto.

La hermosa profecía, la apuesta, el deseo, la promesa que alumbra en la celebración (*Feier*), en el festejo de la paz, no puede alojarse en «Andenken». Los «días de fiesta (*Feiertage*) de la ciudad», para aquellos que partieron, no iluminan ya la noche (de manera que la noche, *Nacht*, tiene el tamaño de un No, *nicht*). No el canto que seríamos, seremos, sino la lealtad —el amor— a lo que insiste en el recuerdo. Que quisiera ser compartido: conversar es acordarse unas con otras en lo que se hace recordar, porque es lo que se ama, aun si es (y tal vez porque es) destrozado y pérdida o, sin más, errabundia en lo ajeno.

En cierto sentido, cabría pensar la conversación, el diálogo, como una *modificación esencial del olvido* (y en esta medida he puesto, si bien equivocadamente, la tercera estrofa bajo el nombre «Olvido»), que es al mismo tiempo una *modificación esencial del recuerdo*, en cuanto que el yo se olvida de sí, pero no en el letargo y la inconciencia, sino aquí, en cuanto se acuerda al compartir con otras y otros y dejarse decir, así como él mismo puede decir «el parecer el corazón», y dejarse relatar y participar del relato de los días del amor y las hazañas acaecidas.

Sin embargo, la conversación (es esta una posible lectura) está, si no imposibilitada, sustraída a su presente por la ausencia de los amigos. ¿*Dónde están?*<sup>42</sup> Queda aquí la pregunta por la «fuente»: ¿es la fuente la conversación, es decir, la recíproca participación en el lenguaje, *Sprache*? Y

---

42 Escribo esta pregunta y resuena en ella, para mí, la demanda de las madres, hermanas, hijas de todos los familiares de los desaparecidos de mi pueblo y de tantos otros pueblos. Es una pregunta abisal, ética y política, que nace de ese lugar indesignable del que todas, todos advenimos: amor y relación, y al que todas, todos estamos condenados a traicionar de un modo u otro, por sobrevivir; y quisiera que no fuese hasta el fin. En ello, el secreto de lo «propio».

si así fuese, ¿qué sería la *Scheu* (comedimiento, cohibición, timidez, temor reverencial) en vista de esta participación? ¿Acaso una verdadera participación, abrirse y abrir «el parecer del corazón» en el habla compartida no inspira temor y respeto? De cualquier modo, se podría pensar que este sentido, es decir, la determinación esencial del lenguaje, es confirmado por la acción contraria, aparentemente contraria que, en virtud de ese comedimiento, asumen «ellos», los que, puesto que la riqueza empieza en el mar, *como pintores* juntan, reúnen «lo bello de la tierra»: quizá la diferencia entre pintor y poeta, entre imagen y palabra, entre el recatado silencio de la imagen y la palabra se insinúa aquí.

En la deriva de la conversación suspendida (pero no abolida) por la ausencia de los amigos, de «ellos» y de los «hombres» de la última estrofa que, pasada la «punta airosa», el Bec d'Ambès, se hacen a la mar desde la gran Gironda y la desembocadura conjunta de la Garona y la Dordoña, en la que «termina, muere» (*ausgeht*) el gran torrente, todo va a dar al océano como el soberano de la memoria (*Gedächtnis*). *Die See*, con el ir y venir de las olas, al ritmo de su perpetua oscilación que también es (acaso) un acunar, toma y da la memoria, ofrece, acaso, el bálsamo (o el vértigo) del olvido y a la vez trae, en el seno del olvido (*geben* sigue a *nehmen*), el recuerdo, la inmensa memoria. Dicho de otro modo, la soberanía del mar, que toma y da, confirma la pertenencia esencial de olvido y recuerdo, de suerte que en todo recuerdo hay olvido (sin este el mismo recuerdo no sería) y en todo olvido hay recuerdo (sin lo cual el olvido sería mera nonada). Distinto ocurre con el amor. El amor «clava (*heftet*) diligente los ojos», fija la mirada, y la mirada, los ojos, emplean todo su celo, su diligencia y estudio en lo amado. Amar es recordar, frecuentar con el recuerdo (el pensamiento) lo amado, incluso allí donde lo amado está presente, porque así lo resguarda de la mera posesión y agradece su presencia. Amar es pensar-en, un modo, tal vez el más entrañable, de *Andenken*, recuerdo, amor.



Pero, *aber*: «*Was bleibt aber, stiften die Dichter*». Sería esta la palabra, la sentencia que da el sentido pleno a «Andenken», en el cual convergerían todos los demás modos del recuerdo. ¿Qué dice esta sentencia? ¿Habla de sólida permanencia, de constancia asegurada, de un acceder y persistir en lo propio? ¿Habla de un acto esencial de «los poetas» por el cual esa propiedad y permanencia se constituirían? ¿Qué y cómo es este *bleiben*? ¿Qué significa *stiften*?

La explicación que da Heidegger de «Andenken» (en el sentido de la pregunta que planteábamos al comienzo) puede leerse con toda claridad en el ensayo que dedica al poema en las *Aclaraciones acerca de la poesía de Hölderlin*:

El poetizar *de los poetas* es ahora el fundar/instituir del permanecer (*Das Dichten der Dichter ist jetzt das Stiften des Bleibens*). El permanecer despliega su esencia (*west*) como el *recordar* originario (*das ursprüngliche Andenken*). Este no solo piensa a la vez en lo sido y en lo venidero, sino que piensa en aquello desde donde lo venidero tiene ante todo que ser dicho y hacia donde lo sido tiene que ser guardado (*geborgen*), de modo que lo ajeno (*dies Fremde*) mismo pueda ser algo propio (*ein Eigenes*) en la apropiada propiedad (*im angeeigneten Eigentum*). (Heidegger, 1981, p. 149 s.)

Esta apropiación de lo ajeno en cuanto que (de ese mismo modo) devenido propio, esta constitución e institución de una propiedad en virtud de la apropiación, es decir, en virtud de una operación-en-proceso (el apropiar) que ante todo constituye e instituye y determina qué sea propiedad y qué sea lo propio, lo que en rigor determina a su vez todo como ajeno (salvo lo que se reserva *como* propio) y todo lo esencialmente ajeno como asunto de apropiación, *esta* apropiación, pues, es aquello hacia lo cual converge toda la lectura de Heidegger (y la lectura heideggeriana)

de «Andenken» y, con ella, de toda la *Hölderlins Dichtung* tal como esa lectura la lee.

Ese punto de convergencia y este converger es lo que resisto sin reserva desde aquello que creo se resiste en Hölderlin a todo lo que pueda ser pensado como apropiación (*Aneignung*) en los términos de Heidegger. Quiero decir, trayendo el fragmento epistolar *Sobre la religión*, aquello que en Hölderlin es «ejemplo», particularidad, singularidad, despliegue y multiplicidad del ente, de los entes. Sí, evoco el fragmento juvenil y, sin duda, mucho es lo que cambia en la obra y en el pensamiento de Hölderlin desde entonces, pero creo que, aun en la más acendrada afirmación de la unidad originaria, su fidelidad al «ejemplo», a la singularidad irreductible e insustituible de lo singular se mantiene irrestricta y emerge eminente en el poema que leemos. Y sí, también es discutible la crítica de Adorno: «“lo que permanece” alude (*deutet*), según la pura forma gramatical, a ente[s] y a la memoria de [estos], como la de los profetas; de ningún modo al ser, que no permaneciera en el tiempo, ni fuese trascendente a lo temporal» (Adorno, 2015, p. 459). Creo que hay un acierto en lo de los entes, en el sentido de aquellos «ejemplos», es decir, de aquellas singularidades. Pero, a pesar del prurito hermenéutico que acusa la última cláusula (no se trata de que Heidegger haga del ser algo trascendente, que no podría ser sino un ente —el Dios de la teología, en consecuencia—, pero tampoco perdura *en* el tiempo), le asiste a Adorno una suspicacia irrenunciable ante la implícita des-historización de un Ser que se abisma más acá de todo ente. Y este es un punto problemático, porque también hay algo así como cierto desvalimiento del ser mismo, que reclama una agencia o, más bien, un cuidado (una *Sorge*) que le está encomendado al poetizar y al pensar. En las *Aclaraciones*, precisamente acerca de la cuarta palabra-guía de «Hölderlin y la esencia de la poesía»<sup>43</sup>, que es el último

---

43 Es el texto de la conferencia que leyó Heidegger en Roma, el 2 de abril de 1936, dedicada a la memoria de Norbert von Hellingshuth, malogrado a los 28 años en Verdún, en la

verso de «Andenken», Heidegger lo señala como aquel que ilumina la esencia de la poesía, dejándose conducir por el tema de la *Stiftung*: «Poesía es fundación por la palabra y en la palabra» (Heidegger, 1981, p. 41). Fundación de lo que permanece, en cuanto esto tiene que ser traído a lo estable en contra de todo aquello que lo arranca o lo obstruye, para que lo abierto prevalezca en todo lo que es y así sea y sea reconocido el ente: no hay ente sin que el ser acceda a lo abierto y esto es la obra de la poesía, en cuanto funda y nombra. Trae lo fugaz (*das Flüchtige*) —que es aquel mismo permanecer— a su persistencia. En esta medida, «*Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins*»: «Poesía es fundación del ser en palabra» (Heidegger, 1981, p. 41). Lo que permanece, *das Bleibende*, es el ser mismo, pero es a la vez perecedero (*vergänglich*, en la palabra que Heidegger toma de Hölderlin<sup>44</sup>). «Pero porque ser y esencia de las cosas no pueden ser extraídos por cálculo ni derivados de lo meramente presente, tienen que ser libremente creados (*geschaffen*), instalados (*gesetzt*) y donados (*geschenkt*). Tal libre donación es fundación» (Heidegger, 1981, p. 41). Y, por cierto, tanto esta donación fundadora como la apertura de lo abierto como tal son de originario índice temporal, son acontecimiento y, en esa misma medida, inauguración de historia.

Sin embargo, la apertura, la creación, la instalación, el don y la fundación llevan, a su vez, otro índice: el índice de la apropiación de lo propio. Y es precisamente este énfasis —hablo de énfasis, no de dogma, pero énfasis que tiene alcance de tesis, de posición— el que tiende a poner (*poner*, precisamente) la soberanía del prevalecer (*Walten*) por sobre lo frágil y lo fugitivo, y es, entonces, desde aquel que se lee primariamente el permanecer y la fundación.

---

Primera Guerra. Hellingrath proyectaba la primera edición completa de Hölderlin en seis volúmenes, de los cuales alcanzó a publicar el primero y el quinto.

44 Del segundo esbozo de *Fiesta de la paz*: «Perecedero [es] todo lo celestial; mas no en vano» (StA II.1, p. 134 / SWB I, p. 359).

¿Qué significa *stiften*?, preguntaba. Será, quizá, siguiendo las traducciones que citaba, fundar, instituir, proveer o regalar. ¿Será obra? Concedamos que se trata de fundar, instituir, establecer. Pero ¿cómo puede fundar la poesía? ¿Cuál sería, si puedo decirlo así, el instrumento de su fundación? En y por la palabra, afirmaba Heidegger, opera («funda») la poesía. La poesía solo tiene al lenguaje como instrumento y como algo más: ella *es* lenguaje y lo es como lengua. El poema es una determinada, única y vibrante cristalización del lenguaje en la lengua. ¿Qué *puede* el lenguaje, qué puede hacer permanecer, perdurar? ¿Cuál es la fuerza de este que es, como don concedido al humano, «el más peligroso de los bienes» (StA II.1, p. 325 / SWB I, p. 265)<sup>45</sup>? ¿Y de qué índole sería aquella permanencia, suponiendo que sea tal?

Entonces: ¿qué y cómo es este *bleiben*?<sup>46</sup> En este verbo reverbera algo que me resulta difícil unir, desde luego, a lo que sin merma permanece, pero también aquello que en su persistir, por reservado que sea, anuncia, promete, profetiza el porvenir que alberga esa misma persistencia. Acaso lo promete, según la paradoja de la promesa, que no tiene fuerza para cumplir lo prometido, porque toda la fuerza está en la promesa misma. El poema es una criatura frágil y habla de la fragilidad, y frágil es lo singular que, en su fragilidad, solicita amparo. ¿Qué permanecer o persistir funda o dona el poema? *Was bleibt übrig?*, cabe preguntar en alemán: ¿qué queda?, ¿qué es lo que resta? La pregunta —o quien pregunta— puede inquirir por la cosa o resto de cosa que aún persiste o, digámoslo, inquirir por ese quedar que no es sino la singularidad irreductible de la cosa o del resto en que esa singularidad sigue acusándose, que es también, ante todo,

---

45 Es la segunda «palabra-guía» de la conferencia.

46 El verbo *bleiben*, de un germánico \**liban*, vinculado al antiguo indio *limpáti*, «unta, pega», al griego *lípos*, «grasa», que remiten a indoeuropeo \**leip-*, «untar con grasa, pegar», de donde finalmente la idea de «estar / quedar pegado». La raíz indo-europea es la misma de *leben* (con sentido de perdurar), «vivir», y *Leib*, «cuerpo (viviente)».

su tiempo. En la pregunta está, pues, el tiempo de esta persistencia, que no solo es tiempo transcurrido, sino, permítaseme decirlo así, caudal de tiempo de que se nutre el recuerdo, que el recuerdo resguarda y que se extiende a todo tiempo: en nombre de la cosa que queda, en la fragilidad de su tiempo, que es ese mismo quedar.

Lo que resta, y que restando queda, supone (y en su quedar dice) una separación, una *Scheidung*, que también se decía antiguamente *Schied*, de donde *Abschied*, la despedida, cuando la partida. La despedida es un modo del saludo, como lo es este de aquella. Saludo y despedida, ciertamente, se pertenecen: el advenimiento y la acogida son ambos inseparables de la separación. El poema, que en su saludo abre el espacio de la remembranza, acoge en ese saludo separación y partida, sabe de ella. Y sería precisamente el *Schied* (la separación) lo que prevalece en el *an* de *Andenken*, lo que piensa «*Andenken*» y lo que ante todo le hace posible pensar, le da que pensar. Y decir. Y cantar. Acaso *aber*, en el verso final, dice, canta esto<sup>47</sup>. «Mas lo que [...]», «*Was bleibet aber* [...]». Este adversativo, como se le llama, acaso no se *opone* a lo que precede, no se pone de ningún modo; dice, más bien, el modo de nuestra relación, la más íntima (*die innigste*, en el idioma de Hölderlin) a todo quedar. Amor se llama<sup>48</sup>.

---

47 En la conclusión de su ensayo «Andenken», Heidegger dispone en la página una secuencia en cascada de todos los lugares en que prevalece, en el poema, aquella conjunción, *aber*, «pero», bajo cualquiera de sus modulaciones, que es el «tono oculto», abscondito, del poema, articulado como una «fuga del trashumante devenir-apatriado en lo propio (*Heimischwerdens im Eigenen*)» (Heidegger, 1981, p. 149 s.).

48 Katrin Pahl lee «Andenken» como una carta de amor que Hölderlin dirige a Susette Gontard, fallecida cuando él aún estaba en Francia. Como ocurre en otros comentarios, advierte la posible encriptación de las iniciales de la amada en «*Die schöne Garonne*». Lee el poema teniendo a la vista la concepción del amor que propone Hegel en un fragmento juvenil y en la *Fenomenología del espíritu*, lo que induce a suscribir «Andenken» bajo el signo de la negatividad y su movimiento. No estoy seguro de que una lectura de esta índole ofrezca mejor acceso al secreto del poema. Pero me interesa especialmente la atención que Pahl presta a la conversación en vínculo con el amor (Pahl, 2005, *passim*, pero especialmente pp. 195-196, 203), porque este vínculo guía en parte mi lectura.

Cabría, quizá, volver sobre lo dicho a propósito de *erinnern*, en alusión a ese que fue, en la tradición de la filosofía, después de Platón, el mayor pensador de la *Erinnerung*: Hegel. La estructura esencial de la *Erinnerung* sería la que expresa la fórmula reflexiva *sich erinnern*, donde *sich* indica, precisamente, el acto reflexivo, sin que se pueda omitir que su contraparte está en una exteriorización desde la cual se recupera la interiorización propia del «recuerdo», de acuerdo a una recuperación que es, en verdad, la primera posición de lo recordado, en lo cual el espíritu mismo se exteriorizó y enajenó, como algo apropiado, ya propio y desde siempre propio al espíritu. En castellano tenemos «me acuerdo (que)» (*ich erinnere mich [daß]*) y «recuerdo (algo)» (*ich erinnere mich an [etwas]*), que podrían sugerir quizá una diferencia que me interesa apuntar. El verbo *erinnern* exige el reflexivo. Para decir «me acuerdo de (algo)» o «recuerdo (algo)», particularmente en el sentido transitivo de este último, en alemán es preciso emplear la preposición *an*, que abre el momento reflexivo más allá de sí mismo. Es lo que dice la expresión *ich denke an*, «pienso en». Esta diferencia en el seno de la reflexión, este hiato que es un *Schied*, una separación indeleble, está marcada en el mismo título del poema de Hölderlin. Esta separación determina la relación con lo propio. Si pensamos en la recursividad de la reflexión se dirá que en ella algo queda fuera, algo resta, algo *queda (bleibt)* como exterioridad no reducible (como singularidad de lo singular que no es ella misma sintetizable), sobre lo cual la memoria no tiene dominio ni puede fundar o instituir como algo recuperable, es decir, como algo susceptible de una síntesis temporal, sino que es algo que la desfonda en dirección a un inmemorial. La fórmula *sich erinnern* enseñaría, así entendida, un significado inquietante: *sich*, algo que *se* recuerda en mí; «*Noch denkt das mir wohl*», algo que, si bien no es sintetizable en y con mi yo, exterior a este, viene ante todo a dármelo (diría así el dativo *mir*).

Pregunto nuevamente: ¿qué significa, qué hace *stiften*? Ciertamente, el arco semántico del término lleva inmediatamente a los temas de fundar,

establecer, construir, erigir y también dotar, proveer, efectuar, todos los cuales están documentados desde antiguo. La etimología remite sin plena certeza a *steif* (rígido, erecto), que pareciera confirmar (con esa resonancia viril) el embate de lo inicial, *das Anfängliche*<sup>49</sup>. Pero *bleiben* viene a morigerar las cosas, a hacerlas hondas y quizá, entre todas ellas la indeleble, a hacerla, a esta, inabordable. *Was bleibet aber* no es lo que el fundar establece y erige, como en radical inicio; es *lo que queda* y en su quedar remite al tiempo de ese quedar que, en última instancia, es el tiempo de lo inmemorial, así como lo inmemorial del tiempo. Es lo que se piensa en mí. La operación esencial de los poetas, como quiera que se traduzca el verso, define y es definida a la vez por la palabra del título, *Andenken*. *Andenken, denken an*, «pensar-en», pensar en lo que queda, siendo este lo que queda y reclama, lo que pide ese mismo pensar que, a su vez, pide y saluda ese quedar. Lo saluda y lo pide y, a la vez, lo des-pide por amor de que quede.

La *inscripción* tiene algo de ese memento. ¿Inscribir lo que queda? ¿Sería eso lo que hacen o cumplen los poetas? ¿Lo que en ellos *se* hace, se cumple? *Stiften*, inscribir, es dejar la huella de todo quedar en el lenguaje. Aun en el olvido, y quizá precisamente en el olvido, íntimamente, el recuerdo preserva lo inolvidable, lo impensable, lo inmemorial. Inscribir lo que queda: resguardar en la lengua y el lenguaje aquello que no es susceptible de ser fundado ni instituido, porque es aquello que, anterior e

---

49 El tema de lo inicial y del inicio es inseparable de la temprana tentativa heideggeriana (pienso en *Ser y tiempo* y su voluntad de replantear la pregunta por el ser como nuevo inicio onto-histórico) y lo es asimismo de su moderación ulterior, que no abandona el vigor inherente de aquella, precisamente en nombre de la posibilidad esencial de encontrar, de coger y aferrar (*fangen*, ambos) y apropiar lo puramente inicial. El ardor del gesto potente de la fundación puede, sin embargo, ser aplacado por aquello que se «funda» y que, en el mismo verso, es *was bleibet*. Todo invita a pensar que se trata de lo que *permanece*, aquello en lo que lo demás, todo lo demás, encuentra apoyo y arraigo. *Was bleibet aber* (podría decirse en eco del verso), mas lo que permanece, permanece porque queda, y nada que quede puede ser fundado, sino, a lo más, afirmado —inscrito— como lo que queda.

irreductible, hace posible toda fundación, toda institución, en suma: todo acto, toda agencia, toda iniciativa y todo inicio<sup>50</sup>.

Más acá del *cogito* cartesiano, del *Ich denke* kantiano y, ciertamente, del sujeto absoluto, el pensar del recuerdo (*das Denken des Andenkens*) no es una representación ni tampoco una *Setzung*, no es una posición o un poner del sujeto. Más acá del *Dasein* y del acontecimiento de apropiación (*das Ereignis*), el pensar del recuerdo resguarda lo ajeno *como* ajeno y lo propio como aquello que, en virtud de su auto-ajenidad, es en última instancia inapropiable. Se pregunta si el recuerdo es un acto y, ante todo, si es un acto sintético, al modo en que se podría concebir la síntesis temporal de pasado y presente, donde el pasado está presente como pasado en una conciencia que lo recupera en *su* presente. Pero en «Andenken», aun si este pudiere ser pensado como una síntesis, hay un irreductible, algo no sintetizable, inapropiable, ajeno (*fremd*), que es precisamente aquello que lo hace posible y esencialmente lo convoca. Eso es una singularidad y, como tal, un *factum* de la experiencia. A eso se dedica la diligencia y la perseverancia del amor.

«¿Qué se ama cuando se ama?»<sup>51</sup>. Se ama lo singular, a cada cosa en su singularidad. Y en esta, que es única y única en su venir y en su venidero o ya acaecido ya no ser más, amamos que sea única y, aunque perdure un

---

50 Sí, se dirá que esta traducción —hablé del riesgo de la traducción— es gratuita, es abusiva. Claridades etimológicas no hay, porque no es obvio que *stiften* y *Stiftung*, el fundar y la fundación, y todos los demás temas semánticos que les vienen asociados a estos tengan relación con *Stift*, el lápiz (el lápiz de plomo: *Bleistift*), la clavija, la espiga, la punta. Sin embargo, hay un rastro que vincularía a ambos campos semánticos: plantar una estaca —y luego otra, y otra, hasta trazar un área, un recinto, el templo acaso— funda, instituye, establece (cerca está, en el poema, la *Spitze*, aquella punta, *die luftige Spitze*, la punta aérea, aireada, airosa del Bec d'Ambès). Pero en un punto la punta inscriptora misma cede en su impulso y da lugar a lo que exige ese impulso. Cede. El poema es una criatura frágil y reconoce en esa exigencia una fragilidad mayor. Cede, inscribe.

51 La pregunta que entrecomillo es el título de un poema célebre de Gonzalo Rojas: «¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida/o la luz de la muerte [...]».



poco más, amamos —acaso ya en duelo<sup>52</sup>— que ya no vaya a ser, amamos que nosotras, nosotros, quienquiera que hayamos, habremos sido, *ya* no seamos. Este *ya*, este *ya no* es la signatura indeleble del amor, que es afecto de finitud. Y ese amor es recuerdo, es pensamiento, es pensamiento mortal. Y es promesa.

*Es nehmet aber  
Und giebt Gedächtniß die See,  
Und die Lieb' auch heftet fleißige Augen.  
Was bleibet aber, stiften die Dichter.*

Pero el océano  
Toma y da remembranza,  
Y el amor clava también los ojos diligentes.  
Mas lo que queda, lo inscriben los poetas.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (2015). Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins. En *Studienausgabe VI. Noten zur Literatur* (pp. 447-491). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- De Man, Paul (1989). Heidegger's Exegeses of Hölderlin. En *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (pp. 246-266). Londres: Routledge.
- Gadamer, Hans-Georg (1993). Dichten und Denken im Spiegel von Hölderlins «Andenken». En *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik*

---

52 «*Dem fehlet die Trauer*», último verso de «Mnemosyne».

II. *Hermeneutik im Vollzug* (pp. 42-55). Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).

Grassi, Ernesto (1999). *Vico, Heidegger y la retórica*. Barcelona: Anthropos.

Heidegger, Martin (1981). *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (*Gesamtausgabe* GA 4). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin (1992). *Hölderlins Hymne «Andenken»* (*Gesamtausgabe* GA 52). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Henrich, Dieter (1997). The Course of Remembrance. En *The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin* (pp. 141-247). Edición de E. Förster. Stanford: Stanford University Press.

Hölderlin, Friedrich (1951). *Sämtliche Werke (Grosse Stuttgarter Ausgabe)* (StA). Edición de F. Beissner. Stuttgart: Kohlhammer.

Hölderlin, Friedrich (1992). *Sämtliche Werke und Briefe* (SWB). Edición de M. Knaupp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hölderlin, Friedrich (2017). *Ensayos*. Traducción de F. Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión.

Hölderlin, Friedrich (2001). Anotaciones al Edipo. Anotaciones a la Antígona (traducción de P. Oyarzun). *Revista de Teoría del Arte*, 4, 79-115.

Homero (1999). *The Iliad*. Edición bilingüe griego-inglés de A.T. Murray. Londres: Heinemann (Loeb Classical Library).

Hühn, Peter (2007). Friedrich Hölderlin: «Andenken». En Jörg Schönert, Peter Hühn & Malte Stein (eds.), *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (pp. 99-112). Berlín: de Gruyter.

- Jamme, Christoph (1988). Hölderlin und das Problem der Metaphysik. Zur Diskussion um «Andenken». *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 42(4), 645-665.
- Oyarzun, Pablo (2016). *Baudelaire: la modernidad y el destino del poema*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Pahl, Katrin (2005). A Reading of Love in Hölderlin's «Andenken». *The German Quarterly*, 78(2), 192-206.
- Philipsen, Bart (2011). Gesänge (Stuttgart, Nürtingen, Homburg). En Johann Kreuzer (ed.), *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (pp. 359-387). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Ronell, Avital (2005). On the Misery of Theory without Poetry: Heidegger's Reading of Hölderlin's «Andenken». *PMLA*, 120(1), 16-32. El mismo texto, con un preámbulo distinto, puede hallarse en:
- Ronell, Avital (2008). The Sacred Alien. Heidegger's Reading of Hölderlin's «Andenken». En *Selected Works of Avital Ronell* (pp. 205-226). Edición de D. David. Champaign: The University of Illinois Press.
- Sófocles (1985). *Dramen*. Edición bilingüe griego-alemán de W. Willige. Munich & Zürich: Artemis Verlag (Tusculum).

## Traducciones de «Andenken»

- Henrich, Dieter (1997). *The Course of Remembrance and Other Essays on Hölderlin*. Edición de E. Förster. Stanford: Stanford University Press (traducción de «Andenken» de M. Hamburger).
- Hölderlin, Friedrich (1971). *Poesie*. Edición bilingüe alemán-italiano de G. Vigolo. Milán: Mondadori.

- Hölderlin, Friedrich (1977). *Le liriche*. Edición y traducción al italiano de E. Mandruzzato. Milán: Adelphi.
- Hölderlin, Friedrich (1991). *Poemas*. Traducción al español de J.M. Valverde. Barcelona: Icaria.
- Hölderlin, Friedrich (1995). *Poesía completa*. Traducción al español de F. Gorbea. Barcelona: Ediciones 29.
- Hölderlin, Friedrich (1996). *Selected Poems*. Traducción al inglés de D. Constantine. Wiltshire: Bloodaxe Books.
- Hölderlin, Friedrich (2018). *Poemas*. Traducción al español de E. Gil Bera. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Kay, Ronald (2016). La mirada de lo ausente. *Pensar & Poetizar*, 13, 35-89.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2007). Hölderlin, Andenken, Je pense à vous (Don d'un poème). *Lignes*, 22(1), 248-251.

# Hölderlin y el problema de la tragedia. A propósito del *Empédocles* y las traducciones de Sófocles

JOSIMAR L. CASTILLA ALBARRÁN  
Pontificia Universidad Católica del Perú

*Estar solo y sin dioses, es la muerte.*  
FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Empédocles*

## 1. El problema de la tragedia

Quisiera introducir al tema de esta presentación mediante una explicación de su título, pues posee una ambigüedad valiosa para articular mi exposición. ¿Qué cosa quiere decir aquí «el problema de la tragedia»? ¿En qué sentido la tragedia es un problema? ¿Y cómo se vincula este problema con la obra de Hölderlin, que es un poeta de la modernidad? Estas cuestiones permiten establecer una perspectiva iluminadora que nos introduzca en los trabajos de Hölderlin indicados en el título, *Empédocles* y sus traducciones de *Edipo rey* y *Antígona*.

Siendo Hölderlin un poeta moderno, hay que preguntar por la relación —por lo pronto, extraña— entre la tragedia griega y la modernidad. Una primera respuesta es que, para esta época, la tragedia sería problemática porque su forma y motivaciones originales —es decir, griegas— parecen ya no tener actualidad. ¿Qué quiere decir esto?

Aunque la cuestión sobre los orígenes de la tragedia griega en el culto religioso ha sido tema de amplias investigaciones y debates, puede decirse, con cierto consenso general, que consistía en una performance dramática que formaba parte del culto con el que se conmemoraba principalmente al dios Dionisos; que alcanzó su apogeo con la consolidación de Atenas como potencia político-económica durante el siglo V; y que solo en sus momentos más tardíos adquirió un sentido más bien secular, decisivo para los posteriores desarrollos del teatro europeo (Zimmermann, 2012, p. 8). Ahora bien, los aspectos religiosos, éticos y estético-performativos involucrados en la realización de las tragedias, los mismos que definían el sentido propiamente *artístico* y creador del drama trágico como praxis humana; dichos aspectos, pues, ya no tienen vigencia o siquiera interés para los siglos XVIII y XIX, que son los de la modernidad que Hölderlin vivió. ¿Por qué este desfase?

Una razón muy importante para tener en cuenta es que el principal —pero también limitado— acercamiento de la cultura moderna a la tragedia griega no se dio a través de representaciones dramáticas, sino por la *lectura* del escaso número de guiones de tragedias que se han conservado, principalmente, de los tres grandes poetas trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Aunque forman parte de un canon definido ya desde la Antigüedad, como lo atestiguan *Las ranas* de Aristófanes y los comentarios de Aristóteles, hay que considerar que estamos ante solo tres poetas entre otros 205 trágicos de los que, por lo menos, se tiene registro (Zimmermann, 2012, p. 54). Este limitado aunque importante acceso a los dramas trágicos mediante los textos conservados (33 en total o 32, si se excluye el *Reso* de Eurípides, por considerarlo espurio) está vinculado con el hecho de que los aspectos religiosos, estéticos y escenográficos que resultaban decisivos para la realización dramática de la tragedia griega, hayan permanecido fuera de la vista y del interés de dramaturgos, público y críticos hacia el siglo XVIII. Solo a fines del siglo XVIII e inicios del

XIX habría un cambio de esta situación, con el desarrollo y aumento de los estudios históricos y filológicos sobre la cultura de la Antigüedad.

Ahora bien, este desplazamiento desde la acción *dramática* a la *lectura* de textos en la recepción de la tragedia griega es decisivo incidió sobre su estatus como «obra de arte» entre los modernos. Además, estando más orientada por la lectura, la experiencia moderna de la tragedia puso énfasis sobre el contenido intelectual y filosófico del drama por encima de la dimensión audiovisual que resultaba central y decisiva para el público del mundo antiguo. Esto se trasluce en que mientras la tragedia, como *acontecimiento* religioso-performativo o como *género* dramático, dejó de tener un interés decisivo para el desarrollo de la cultura moderna, hacia fines del siglo XVIII e inicios del XIX se observa, en cambio, un creciente interés por la *idea* de lo trágico, sobre todo entre intelectuales y artistas alemanes. Es decir, el paso de una recepción de tipo audiovisual a otra textual-intelectual de la tragedia griega se corresponde históricamente con otro desplazamiento: el que se aleja del interés por la tragedia en cuanto acción dramática para poner en primer plano el interés filosófico por el problema de «lo trágico» (Billings, 2014; Szondi, 2002).

Así, debido a estas diferencias y desplazamientos históricos en su desarrollo y su recepción, el problema de la tragedia se refiere, en primer lugar, a que no resulta del todo claro cuál es su lugar en la cultura de la moderna sociedad burguesa.

Hay, además, un segundo sentido en el que puede hablarse del problema de la tragedia, esto es, el problema que la tragedia griega *pone de manifiesto* en su manera de representar o recrear los mitos. Sin dejar de tomar en cuenta las diferencias estilísticas y temáticas entre los dramas trágicos que se conocen, la filología ha destacado dicho problema mostrando la relación esencial de las tragedias con los motivos religiosos por los que eran llevadas a escena en las fiestas de Atenas. Como ha señalado Wolfgang Schadewaldt en el siglo XX, el «objeto» de la tragedia es siempre el *mito*, entendido como historia sagrada legada a través de las tradiciones;

lo que resulta de esta reelaboración trágica del mito, hasta Eurípides incluso, es «teología» (1981, p. 38). No obstante, se trata de una actualización que no pretende restaurar sin más la fuerza ética y vinculante del mito en el orden social, ni mucho menos una instrucción edificante sobre el orden divino, sino que la tragedia se apropia de él profundizando en sus contradicciones y aporías para dar lugar a nuevas preocupaciones en torno a la organización y el sentido de las acciones humanas (Vernant & Vidal-Naquet, 2002). Esto ocurre en el contexto de la transformación de las instituciones atenienses tras las Guerras Médicas, incluyendo la consolidación y el impacto del uso del dinero como forma de intercambio social (Seaford, 2018), y el desarrollo de la llamada Ilustración del siglo V. La tragedia cuestiona el pensamiento religioso de la tradición para volver a pensar qué lugar le corresponde al hombre frente a los dioses, a la luz de las nuevas necesidades y las motivaciones políticas de la época.

Así, un segundo sentido en que podemos hablar del problema de la tragedia radica en que esta pone en acción el problema del enigmático vínculo de los seres humanos con lo sagrado o divino; la tragedia presenta y elabora un problema teológico con el que, sin embargo, se discuten aspectos centrales para la vida ético-política. La tragedia griega es, en un sentido amplio, poesía religiosa; pero aquí lo religioso no se define por la afiliación devota al contenido de un credo en particular, sino como una manera en que los seres humanos se vinculan y se comprenden históricamente a sí mismos a través de la participación comunitaria en prácticas de carácter simbólico y ritual, con los que se afianzan lazos de identidad y pertenencia, pero también rango y diferencia sociales. Por lo tanto, el problema de la relación entre el hombre y lo divino, que sería una segunda forma de hablar del problema de la tragedia, se refiere en realidad al problema general de cómo los seres humanos desarrollan su sociedad y su cultura, esto es, cómo comprenden y ordenan su realidad para transformarla en un mundo más o menos habitable.



Hay, finalmente, un tercer sentido en el que podemos hablar del «problema de la tragedia». Las dos formas de hablar de dicho problema distinguidas hasta aquí importan únicamente en relación con el poeta que nos ocupa. Hölderlin, en efecto, se propuso componer una tragedia, *Empédocles*, y más adelante se dedicó a la traducción de las tragedias de Sófocles, en particular, *Antígona* y *Edipo rey*. Sin embargo, *Empédocles* quedó como un proyecto inacabado —quizá inacabable—, mientras que las traducciones de Sófocles suscitaron no solo rechazo sino hasta la burla de sus contemporáneos, entre ellos Schiller y Goethe<sup>53</sup>. Aunque en diferente medida, ambos proyectos responden a un propósito mayor que Hölderlin plantea, por ejemplo, al inicio de las «Anotaciones sobre Edipo», esto es, elevar la poesía moderna a la «altura del arte (*mechané*) de los antiguos» (Hölderlin, 2008, p. 146). Esto no debe entenderse solo como una pretensión de imitar los ideales clásicos o calcar pasivamente los géneros antiguos para rehabilitarlos en el presente. Se trata de una preocupación por *elaborar* o *formar* los impulsos poéticos del presente en los términos de un auténtico saber que fuera inteligible, comunicable y, con ello, transformador de la vida humana y de la cultura. En la poesía de Hölderlin, el interés por el pasado se entiende a la luz de un vivo interés por lo actual, lo cual va permeando sus versos de una tensión entre épocas históricas que determina el sentido del poeta para distinguir lo propio de la cultura moderna y lo que esta depara al ser humano.

¿A qué se debe, sin embargo, que la propuesta de Hölderlin de renovar la poesía moderna haya fracasado? ¿Qué clase de ideas son las que impulsan este propósito? ¿Se trata realmente de un fracaso? A la luz de estas preguntas, una tercera manera de entender el problema de la tragedia

---

53 Solo en el siglo XX estas versiones han vuelto a suscitar interés y hasta han sido reconocidas como innovadoras propuestas con las que Hölderlin buscó rescatar, aunque de un modo poco convencional, la musicalidad de la lengua de Sófocles para hacer resonar el oscuro mundo de la tragedia en la sintaxis, ya muy diferente, de su lengua materna, el alemán (Cortés & Prado, 2013).

sería en relación con las motivaciones poéticas del *Empédocles* y de las traducciones de los dramas de Sófocles, esto es, como el problema de la relación de Hölderlin con la tragedia.

Este tercer sentido, además, articula y permite abordar los otros dos sentidos que hemos distinguido para la expresión «el problema de la tragedia». Pues, por un lado, el estudio de lo que Hölderlin se proponía al componer su *Empédocles* y traducir la *Antígona* y el *Edipo rey*, revela que en estos trabajos hay ya una postura tomada por el poeta frente al problema de la vigencia o actualidad histórica de la tragedia en cuanto poesía dramática y religiosa: para Hölderlin, de lo que se trata es de establecer un encuentro con la tragedia griega del cual se obtenga un saber que permita, fundamentalmente, comprender a profundidad el presente —es decir, el mundo moderno— y que pueda servir como un impulso transformador de la sociedad. En otras palabras, en cuanto confrontación poética con el pasado, para Hölderlin la tragedia griega tiene vigencia, pero estrictamente en el sentido activo —no pasivo o nostálgico— de que esa confrontación le parece necesaria para liberar el potencial transformador que el mundo moderno guarda u *oculta* para la vida humana. Esa sería, en líneas generales, su posición frente al problema de lo que he llamado la «vigencia» o «actualidad» de la tragedia. Y, por otro lado, la manera como Hölderlin profundizará en el estudio de la poesía griega, y en la tragedia en particular, para abrir caminos hacia una renovación de la cultura moderna, está orientada por la comprensión que tuvo, precisamente, del problema que la tragedia griega pone de manifiesto: la complicada —por enigmática y desgarradora— relación del hombre con lo divino.

Puede decirse, entonces, que el problema de Hölderlin y la tragedia está íntimamente vinculado con una cuestión de fondo: cómo el poeta concibe su propia época y el lugar que le corresponde a la poesía como impulso renovador de la cultura moderna. En ese sentido, Hölderlin parece haber encontrado en la presentación de la oscura y conflictiva relación del hombre con lo divino hecha por la tragedia griega, particularmente la de

Sófocles, un motivo que orienta su concepción de la Edad Moderna como una época de «falta de Dios» (*Gottes Fehl*) o de «noche sagrada» (*heilger Nacht*), como dirá en los versos de *Vocación de poeta* (Hölderlin, 2005, p. 165), así como su preocupación por las posibilidades que quedan a la poesía —pero también al arte y la filosofía en general— para suscitar en la sociedad un entusiasmo que pueda transformar la realidad histórica, una renovación de la sociedad y la vida humana que Hölderlin presenta con las imágenes del advenimiento del dios o de la unión reconciliadora entre arte y naturaleza.

A continuación, quisiera profundizar en cómo se desarrolla esta compleja relación de Hölderlin con el problema de la tragedia griega haciendo una breve presentación del *Empédocles* y de las traducciones de Sófocles, en la que voy a resaltar algunos aspectos y problemas presentes en la composición de estos trabajos y en los documentos que de ello han quedado.

## 2. «Los hombres se encumbran y declinan»: *Empédocles*

Para Hölderlin, la fuerza transformadora del arte va de la mano con las transformaciones políticas en la sociedad, en su momento lideradas sobre todo por las acciones militares de Napoleón en Europa, que en un primer momento el poeta recibió con entusiasmo, aunque luego fue desencantándose y desconfiando de la posibilidad de que el héroe concebido —Napoleón en la escena político-militar o Empédocles en el drama— transforme efectivamente el mundo según los ideales del Republicanismo con el que se sentía identificado. Esto, ciertamente, tuvo también un impacto sobre la confianza de Hölderlin en el entusiasmo renovador de la poesía, lo cual arroja luces, precisamente, sobre las dificultades que tuvo para la culminación del *Empédocles*. Estas desilusiones políticas fueron desplazando su interés hacia los aspectos más bien teológicos de la tragedia griega, manifiestos sobre todo en la tercera versión del *Empédocles*. Ya

más adelante, como veremos, abandonará este proyecto para dedicarse a la traducción de las tragedias de Sófocles, en las cuales destacará también los aspectos más religiosos de la poesía trágica.

Hölderlin se embarcó en el proyecto de escribir la tragedia de *Empédocles* hacia 1797, mientras trabajaba, a la vez, en la versión final de su *Hiperión*. De este drama se conservan tres versiones, todas incompletas, además de algunos escritos programáticos, de carácter más teórico, en los que se puede vislumbrar el trasfondo de la intención de Hölderlin al escribir su *Empédocles*: «Fundamento general», «Fundamento para el Empédocles», «La oda trágica», etc. Como he señalado, este no pasa de ser un proyecto que Hölderlin, finalmente, abandonó. La razón de ello puede verse, por ejemplo, en la manera en que concibe el destino de Empédocles, así como en las ideas sobre filosofía de la historia que van impregnando su poesía debido al estudio de la poesía griega que Hölderlin había emprendido durante estos años.

Históricamente, Empédocles fue un filósofo de Agrigento, Sicilia, conocido tradicionalmente como un representante de la llamada época presocrática de la filosofía griega y de la Ilustración del siglo V. Aparte de su doctrina filosófica, que conocemos gracias a algunos testimonios y fragmentos conservados de sus obras, Empédocles es conocido por ser ese filósofo que, según se cuenta, se suicidó lanzándose vivo al volcán Etna. La tragedia de Hölderlin quiso dramatizar, precisamente, este acontecimiento. No trata, sin embargo, de escenificar objetivamente este momento en la vida del filósofo, sino de aprovechar su leyenda para abordar la problemática relación entre la genialidad transformadora del individuo y la vida social que le hace frente, con la cual articula el marco del conflicto trágico. Ahora bien, en buena cuenta, como veremos, las dificultades de Hölderlin para concluir su tragedia sobre Empédocles estaban en su preocupación por cómo darle un sentido al suicidio del filósofo, afligido por el alejamiento y el desdén de su pueblo (Pau, 2008, p. 209).

Frente al joven Hiperión, protagonista de su primera y única novela, el Empédocles de Hölderlin aparece como un hombre maduro, educador de su pueblo, un «héroe-poeta», una suerte de *entusiasta* revolucionario que pretende transformar y mejorar la vida de los hombres con su sabiduría, que profesa el amor por la naturaleza. El tema del entusiasmo es central para entender el proyecto del *Empédocles*, más aún si se considera que, tras los acontecimientos de 1789, la palabra «entusiasmo» (*Schwärmerei*) cargaba una polémica connotación política referida a la agitación de las muchedumbres revolucionarias (Rodríguez, 2014, p. 187). En buena cuenta, puede decirse que la tragedia se desencadena cuando el entusiasmo de Empédocles, que solo quiere saber de la naturaleza y la divinidad, deviene en una excesiva identificación entre el héroe protagonista, su discurso revolucionario y las reacciones del pueblo de Agrigento (Rodríguez, 2014, p. 185). Si uno se fija en las distintas versiones de este drama, puede notarse que las razones para explicar el destino trágico del héroe van variando y matizándose, pero siempre aluden a que Empédocles ha *caído*, por su excesivo entusiasmo e identificación con lo divino, en un estado de extrañamiento respecto de sí mismo y de los demás, que lo ha llevado a convencerse de que el único modo de dar una resolución a este conflicto, tan desgarrador para él como para el pueblo de Agrigento, es su autosa-cificio. Este motivo se desarrolla en las interacciones del protagonista con otros personajes del drama. Pantea, que lo admira, dice de Empédocles que «hay en él un ser terrible que todo lo transforma» (Hölderlin, 2016, pp. 39-41); Pausanias señalará que el filósofo se ha vuelto un «enigma» (2016, p. 247), y Hermócrates que «[c]reció demasiado feliz» (2016, p. 221), que «se adentra en una noche de la que no sabe cómo salir» (2016, p. 223). Empédocles, por su parte, entenderá este extrañamiento que lo ha llevado a su «derecho» de morir (2016, p. 327) casi en los términos de un proceso especulativo que exige como necesaria la escisión de lo que originalmente era una unidad: «Lo que Uno es,/se quiebra; el amor no muere en su capullo,/y por todas partes, libre y alegre,/ se ramifica el árbol

aéreo de la vida./Ningún vínculo temporal permanece como es» (2016, p. 335). Las distintas versiones que se han conservado del *Empédocles* dan cuenta de los problemas que Hölderlin fue afrontando para tratar poéticamente esta cuestión.

El primer documento que se conserva de los materiales para la composición del *Empédocles* es el llamado «Plan de Frankfurt», fechado en 1797, que es básicamente un borrador de la estructura de la trama general y una explicación muy sumaria del contenido de los distintos actos y escenas. Encontramos aquí una propuesta de la secuencia dramática que conduce hasta el suicidio de Empédocles, pero que se limita a ofrecer como razón de ello el desprecio de Empédocles por los mediocres intereses de sus conciudadanos (Hölderlin, 2016, p. 25). Si se tiene en cuenta el momento en que este primer plan es concebido —esto es, la estancia de Hölderlin en Frankfurt, el amorío imposible con Susette, la antipatía por los intereses e ideales burgueses con los que, sin embargo, debía convivir, así como el no encontrar aceptación como un poeta querido entre el público—, puede decirse que este primer borrador del *Empédocles* tiene a su base las dificultades personales que el poeta padece en este momento y la búsqueda de un lugar que le permita realizarse libremente como artista.

Hölderlin empezó la primera redacción del *Empédocles* después de abandonar la casa de los Gontard en 1798, para trasladarse a Homburg a vivir en compañía de su amigo Isaac von Sinclair. Allí, además de estudiar a Diógenes Laercio (fuente principal para el conocimiento de la vida de Empédocles) y las tragedias de Shakespeare, Hölderlin estuvo muy influido por la atmósfera política del momento, por las aspiraciones republicanas que se comparten clandestinamente entre los jóvenes alemanes debido a la presencia de las tropas francesas en suelo alemán, cuya presencia haría de dichas aspiraciones algo cada vez más difícil de concretar (Knaupp, 2016, pp. 16-17). Esta preocupación política permitió a Hölderlin ampliar y enriquecer el contenido de su obra al considerar inquietudes propias de la época, en particular, la cuestión de cómo era posible la realización de

la libertad y qué impulsos formativos para ello estaban disponibles en la cultura moderna, próxima aún a los ecos revolucionarios de 1789. Lo que Empédocles se propone en esta primera versión es el rejuvenecimiento de la cultura, la transformación de las prácticas sociales existentes mediante una íntima y libre unión con la naturaleza. Así lo afirma en uno de sus discursos:

¡Oh, dense a la naturaleza, antes de que ella los tome!  
Hace tiempo que los devora la sed de lo insólito:  
y el espíritu de Agrigento anhela salir  
del viejo cauce como de un cuerpo enfermo.  
¡Atrévanse! Lo que heredaron, lo que adquirieron,  
lo que oyeron y aprendieron de boca de sus padres,  
las leyes y los usos, los nombres de los antiguos dioses,  
olvidenlo con coraje y, como recién nacidos,  
alcen los ojos a la divina naturaleza.  
(Hölderlin, 2016, p. 171)

La razón del suicidio en esta versión es que Empédocles sufre porque su pueblo, aunque inicialmente se entusiasma con su mensaje, no logra comprender del todo ni asimilar su propuesta de renovar la vida humana y su relación con la naturaleza, por lo cual irá inclinándose en favor de Hermócrates, el sacerdote que Hölderlin presenta como antagonista de Empédocles y que representa una comprensión de lo divino que el héroe rechaza profundamente. Hermócrates es para Empédocles un «hipócrita» que pretende «reducir a un culto vulgar el libre amor del corazón a Dios», es el «hombre que hace de lo sagrado industria» (Hölderlin, 2016, p. 81) y quien lo ha expulsado de la ciudad con una maldición por haberse atrevido, según su acusación, a proclamarse dios ante los hombres. Así, pues, Empédocles prefiere la muerte antes de llevar una vida indigna (Pau, 2008, p. 210), sometido a los fines de un pueblo que no puede salir de

su confusión (una reminiscencia de esa culpable incapacidad de la humanidad para alcanzar la «mayoría de edad», que Kant exigía en su escrito sobre la Ilustración) y que termina prefiriendo someterse al oscurantismo de Hermócrates. Frente a todo esto, Empédocles preferirá la muerte a fin de que «lo divino no se convierta en obra humana» (2016, p. 187). Así, dirá:

Dejad morir a esos bienhadados,  
antes que en lo arbitrario y lo fútil y lo ultrajante  
se pierdan, dejad que los libres se inmolen  
a los dioses con amor: todo lo primogénito  
del tiempo les es sagrado. Éste es mi caso  
Y bien consciente soy de mi destino, y en los lejanos  
días de la juventud ya me lo había  
augurado; ¡honrádmelo!, y si mañana  
no me halláis, decid: no debía envejecer,  
ni contar los días, ni ser esclavo  
de enfermedades y afanes; sin ser visto,  
se marchó, y ninguna mano de hombre le enterró,  
y ningún ojo sabe de sus cenizas,  
pues no conviene otra cosa a aquél, ante quien,  
en la hora gozosa de la muerte en día sagrado,  
lo divino se despojó de su velo;  
a quien amaban la luz y la tierra, y el espíritu  
en que ellas residen, al cual muriendo retorno.  
(Hölderlin, 2016, pp. 187-189)

La segunda redacción del *Empédocles* corresponde a mediados de 1799. Aquí Hölderlin profundiza en la rivalidad entre su héroe y Hermócrates, quien ahora es la voz de una comprensión *hermética*, es decir, opresiva y dogmática de lo sagrado, que pretende limitar la libertad humana y su



participación en la verdad (Hölderlin, 2016, p. 217). Asimismo, Hölderlin presenta esta vez una razón del suicidio del héroe más compleja y oscura: Empédocles ha llegado a considerarse un dios, pero ello le ha llevado a un envilecimiento por el cual termina odiándose a sí mismo y buscando el suicidio. Es un desenfrenado entusiasmo, al que se opone objetivamente Hermócrates, lo que ahora da lugar a la tragedia de Empédocles:

¡Ay! Yo, el solitario, ¿no he vivido  
con esta tierra sagrada y esta luz,  
y contigo, a quien el alma nunca deja?,  
¡oh padre éter!, ¿y con todos los seres vivos,  
yo, el amigo de los dioses, en un Olimpo  
siempre presente? He sido expulsado, estoy  
completamente solo, y el dolor es ahora  
compañero de mis días, camarada de mis sueños.  
No existe bendición cerca de mí, ¡vete!  
¡Vete! ¡No preguntes! ¿Crees que sueño?  
¡Oh, mírame! Y no te asombre,  
bondadoso, que haya caído  
tan bajo; a los hijos del cielo,  
cuando han llegado a ser demasiado dichosos,  
se les destina una extraña maldición.  
(Hölderlin, 2016, pp. 251-253)

Pero la dificultad para darle un sentido al suicidio de Empédocles permanece, pues ¿cómo alguien tan entusiasmado por la vida y la fuerza renovadora de la naturaleza puede desear, a la vez, la muerte de modo tan vehemente? La confrontación con este problema es lo que habría llevado a Hölderlin a un nuevo y último replanteamiento de su tragedia.

Hölderlin se dedicó a la tercera versión de la obra hacia finales de 1799 e inicios de 1800. El tono político de la primera versión, que en

la segunda iba disminuyendo pero se concentra en el problema de la tiranía que Empédocles y Hermócrates se acusan mutuamente, en la tercera versión llega a desaparecer. Esto parece corresponderse con una circunstancia histórica experimentada por el propio Hölderlin: el convencimiento de que no hay ya esperanza de que los ideales enarbolados en su momento por la Revolución francesa logren transformar la vida de los pueblos alemanes. Como señala Antonio Pau, las tropas invasoras «no facilitaron la sublevación interna [de los republicanos contra la monarquía], sino todo lo contrario: [así, por ejemplo,] un bando del general Jean-Baptiste Jourdan, de marzo de 1799, hizo saber a los alemanes que todo movimiento revolucionario sería inmediatamente sofocado» (2008, p. 212). En lugar del tono político, la tercera versión se caracteriza por sus tonos teológicos, como se aprecia en los discursos de Empédocles, que por momentos abren paso a resonancias evangélicas. Pero este tono adoptado para la tragedia de Empédocles, curiosamente, la acerca más al tono de la antigua tragedia griega, la cual, como señalamos al inicio, propone una comprensión de lo humano a la luz de una cuestionadora comprensión de lo sagrado. Este carácter teológico determina, asimismo, la razón del suicidio de Empédocles que se ofrece en esta última versión del drama: Empédocles tiene que morir para reconciliar a los hombres con dios. Pero el problema que Hölderlin tampoco puede solucionar aquí es que si Empédocles, como bello espíritu poético, es el mediador entre los hombres y dios, ¿de qué vale su muerte? ¿Cómo es que lo bello alcance su fuerza reconciliadora solo después de la muerte? ¿Cómo se mantiene la relación entre hombre y divinidad sin la presencia mediadora del héroe? Son cuestiones como estas las que Hölderlin parece haber confrontado en este último ensayo de su único proyecto de tragedia, dejándolas sin una respuesta.

Lo que habría que decir hasta aquí es que el fracaso del proyecto del *Empédocles*, en sus tres versiones, parece estar vinculado estrechamente con la desilusión de Hölderlin frente a las fuerzas y transformaciones políticas

de su época y frente al carácter heroico que atribuía a sus protagonistas, cuyo papel para la transformación y rejuvenecimiento de la sociedad se ve seriamente cuestionado. El entusiasmo transformador que se despierta en ciertos individuos, y que es promesa de fiesta y libertad, también puede devenir en la catástrofe del pueblo. En cierto modo, el conflicto que acontece entre Empédocles y su pueblo es también imagen de una oposición de la cual la modernidad se ha vuelto cada vez más consciente: la tensión entre la libertad individual y, por otro lado, la vida común que se encarna en la tradición y sus valores; una tensión de la cual, según Hölderlin, depende la renovación del todo, pero que fácilmente puede llevar también a su colapso. Como se ha señalado, el correlato histórico de esta idea se encuentra en la desilusión de Hölderlin con Napoleón y, en general, con la Revolución francesa; él mismo vivió de cerca los efectos de las guerras napoleónicas, pues las tropas francesas invadieron Frankfurt hasta tres veces durante la década de 1790 (Billings, 2013, p. 321). Como ha señalado Helena Cortés, «con el correr del tiempo y de los acontecimientos históricos, cada vez será más compleja la actitud frente al heroísmo y mayor el recelo frente a la acción directa» (2014, p. 292); asimismo, «parece como si tras los excesos históricos del jacobinismo en Francia, el propio poeta no tuviera muy claro cómo conciliar un radicalismo político como el de Empédocles con una transformación real de la sociedad que pueda ser constructiva y no se quede solo en el puro Terror o el populismo» (2014, p. 295).

### 3. «EL hombre olvida a sí mismo y al dios»: Las traducciones de Sófocles

Ahora bien, ¿qué pasa con las traducciones de Sófocles? Resulta muy llamativo que Hölderlin se decidiera finalmente a terminar, editar y publicar sus traducciones de la *Antígona* y *Edipo rey* en el momento en

que abandona el proyecto de Empédocles, esto es, alrededor de 1800, año en el que suele identificarse el inicio de una de las etapas más fecundas del poeta, en la que irán componiéndose los cantos, los himnos y las grandes elegías. Ciertamente, Hölderlin se había ocupado de Sófocles desde mucho antes, por lo menos desde 1796 según la documentación, año en que tradujo un coro del *Edipo en Colono*. Es probable asimismo que, durante los años en Frankfurt, haya hecho una traducción de la *Antígona* junto con Hegel. También menciona a Sófocles en las cartas a familiares y amigos, en las que cuenta sus planes de empezar una revista (que nunca apareció) donde publicaría una serie de estudios sobre poesía griega. Pero es 1800 el momento en el que concibe traducir las tragedias de Sófocles con la ambiciosa idea, además, de que sean representadas en el teatro de Weimar, dirigido en ese entonces por Schiller. Aunque esta fue una expectativa ilusa, interesa más la motivación de Hölderlin para llevar a cabo estas traducciones, de las que se ocupó durante algunos años.

En una carta del 28 de setiembre de 1803 a Friedrich Wilmans, el editor que finalmente aceptó publicar sus traducciones, Hölderlin escribió: «Espero poder presentarle al público de modo más vivo de lo usual ese arte griego que nos resulta ajeno debido a la conveniencia nacional y los fallos con que fue siempre saliendo adelante, y ello haciendo resaltar más lo oriental, que aquel arte siempre negó, y corrigiendo sus fallos artísticos donde quiera que aparezcan» (Hölderlin, 1990, p. 555). Según parece, Hölderlin se proponía una presentación más fiel de la tragedia griega, una labor que consideraba entonces novedosa y original. ¿Qué quería decir con esto? Además, a estas traducciones añadió unas anotaciones que tienen un carácter fragmentario y bastante oscuro también, pero con las que el poeta quiso dar a conocer su posición sobre el valor de la poesía griega.

Es sabido que, tras su publicación en 1804, la recepción de estas traducciones fue despiadada. Nadie que se preciara de conocer el arte griego tomó en serio las traducciones de Hölderlin. Se burlaron de ellas abiertamente, las denunciaron por su falta de precisión filológica y su

inadecuación a los cánones del arte clásico; las tomaron como ejercicios irónicos de traducción, como escribió Heinrich Voss en carta a B.R. Abeken; o como síntomas de un estado lamentable de la mente del poeta, como afirmó Johannes Gurlitt en su recensión de las traducciones; es decir, fueron recibidas como cualquier cosa excepto un aporte valioso para la formación del presente o para el estudio y goce de la poesía griega (Cortés & Prado, 2012, pp. 17-20).

¿Qué se proponía Hölderlin con su traducción? Primero, como ha señalado Helena Cortés, puede decirse que Hölderlin es el primero en haberse propuesto una traducción «moderna» de Sófocles, que se mantuviera radicalmente fiel al texto por encima de cualquier retoricismo y de la exigencia de adoptar la fluidez y la sensibilidad de la lengua a la que se traducía, como era más o menos el criterio de calidad de una traducción para gente como Goethe y Schiller en aquella época. Con ello, Hölderlin «intenta captar realmente qué es lo que ocurre en el original griego y permitir que eso mismo, y por raro que sea, resuene con la misma fuerza en alemán» (Cortés & Prado, 2012, p. 25); es decir, quiere que Sófocles suene en su lengua, pero, a la vez, ello no parece poder lograrse sin que ambas sufran una suerte de reinención por parte del poeta. En ese sentido, el alemán que Hölderlin creó para sus traducciones de Sófocles no deja de sonar extraño para los mismos alemanes incluso hoy, pero ello es así porque Hölderlin «está tratando de apropiarse de lo ajeno y convertirlo en propio; está tratando de ganar la tragedia antigua para la moderna literatura alemana, pero sin nostalgias falsas, pues Hölderlin es consciente de que lo pasado ya nunca volverá ni tampoco debe ser imitado. Solo asumido, interiorizado, para luego reinventar algo nuevo y más propio» (Cortés & Prado, 2012, p. 26)

Lo anterior deja en claro todos los desafíos que estas traducciones de Sófocles plantean para el lector moderno, y que en buena cuenta fueron causa del rechazo del público y la crítica. La versión de Hölderlin se despoja de todo elemento lingüístico que no aporte a realzar el significado

profundo del drama. También hay un consciente abandono de la métrica, aunque los versos contengan un tipo de musicalidad muy propia e innegable, distinta de la que produce la exactitud en el conteo de sílabas —cosa que parece haber notado Carl Orff, por cierto, que se basó en las traducciones de Hölderlin para sus versiones operísticas de *Antígona* y *Edipo rey*—. Se trata, en fin, de una traducción que podríamos llamar de estilo libre, pero que juega expresamente con una serie de matices fonéticos (Cortés & Prado, 2012, p. 27).

En cuanto al contenido o asunto poético mismos, lo que a Hölderlin le interesa de Sófocles, lo que busca destacar en sus traducciones, es la manera en que los dramas del poeta griego muestran que los límites entre los dioses y los humanos no son del todo claros. Se muestra al ser humano como un ser errante por territorio siempre incierto, lejos de la presencia del dios. En las tragedias de Sófocles que Hölderlin traduce, los dioses están ausentes; se les invoca, pero no hay respuesta, y si la hay, esta viene envuelta en enigmas y ambigüedades que desorientan todavía más la vida humana cuando esta busca apoyo en el designio y la voluntad del dios. Ahora bien, Hölderlin está interesado en el saber desarrollado en estos dramas sofocleos porque encuentra en la tragedia una aclaración sobre el modo como se experimentan la vida y la muerte en el mundo moderno.

Hay una carta que Hölderlin escribe a su amigo y poeta Casimir Böhlendorff en 1801, a propósito de su drama *Fernando*, en la que expresa, justamente, qué es lo que considera propiamente trágico entre los modernos: «Porque esto sí que es lo trágico entre nosotros, que nos vayamos del reino de los vivos calladamente, metidos dentro de una caja cualquiera, y no que destrozados por las llamas paguemos por el fuego que no supimos dominar» (1990, pp. 545-546). Para entender esta cita, vale la pena una aclaración. La manera como la tragedia en general aprovecha los motivos divinos para generar un espectáculo y una reflexión en torno a la vida humana tiene uno de sus centros en la experiencia de la muerte. Entre los griegos lo trágico está vinculado a motivos sacrificiales

que, además, se conciben como necesarios para la renovación de la vida de la ciudad (Zimmermann, 2012, pp. 11-14). Entre los modernos, sin embargo, lo trágico se refiere a una experiencia de muerte en el abandono. En el mundo griego, el sacrificio que la tragedia escenifica se realiza en el contexto de una celebración que tiene carácter sagrado; en el mundo moderno, la tragedia se experimenta como un olvido y abandono total de lo divino entre los hombres. Para los antiguos, la participación en las representaciones trágicas era un acontecimiento sagrado; para los modernos, que viven sin dioses, ya no lo es ni parece poder serlo.

La importancia de la idea sobre lo trágico que Hölderlin expresa en la citada carta es que, en efecto, pone a la vista la comprensión que tenía de la vida de los seres humanos en el contexto de su época: el hombre moderno muere lenta y calladamente, aguanta su vida y su muerte en silencio y soledad, sin ninguna relación real y viva con lo divino. Como señalan Helena Cortés y Manuel Prado: «Lo trágico reside en que vivimos y morimos sin poder esperar nada de los dioses, abocados única y exclusivamente a nosotros mismos» (2012, p. 34).

¿Cómo entender finalmente, entonces, la relación entre Hölderlin y el problema de la tragedia? Queda claro que el trasfondo religioso y mítico del cual se nutría la tragedia griega para dar forma a las distintas preocupaciones del siglo V, y que determinaba el modo como se realizaba en el contexto de las fiestas de la *polis*, parece hacer de ella un vestigio del pasado. El interés de Hölderlin por la tragedia no pretende rehabilitar las celebraciones dionisiacas en el mundo moderno ni, en general, una vuelta al paganismo. No obstante, ello no impide que en la cultura moderna puedan buscarse nuevas formas de actualizar los contenidos ético-espirituales que las tragedias presentaban ante su público. Puede decirse que este esfuerzo de actualización es llevado a cabo por Hölderlin en las distintas versiones de su *Empédocles* así como, finalmente, en sus traducciones de las tragedias de Sófocles.

Pero la actualidad de la tragedia es vista por Hölderlin sobre todo en la manera como ella presenta la enigmática relación entre el ser humano y lo sagrado, debido a que tal relación se vuelve para Hölderlin una suerte de estructura para distinguir diversas épocas en el desarrollo de la historia de la cultura. Si bien la tragedia y las ideas que suscita constituyen originalmente un fenómeno griego, lo cierto es que también la cultura moderna tiene su forma específica de experimentar la tragedia, esto es, como la experiencia de la ausencia de dios entre los seres humanos. Esta experiencia moderna de lo trágico exige también nuevas formas poéticas; en el caso de Hölderlin, no solo repercutirá en su manera de comprender el sentido de la tragedia sino que imbuirá la vida de casi toda su producción lírica de madurez. En ese sentido, la relación de Hölderlin con la tragedia tiene su centro en el *Empédocles* y en las traducciones de Sófocles, pero termina siendo determinante para su poesía en general. Si puede decirse que la suya es «poesía trágica», lo es solamente en el sentido de que hace de la poesía el lugar de encuentro y desencuentro entre el hombre y lo sagrado.

Un punto importante para entender la relación entre tragedia y modernidad que se revela en la poesía de Hölderlin es que, como afirma en la primera versión del *Empédocles*, «ya no es tiempo de reyes» (2016, p. 163), es decir, de individuos cuya voluntad constituya el centro de la vida ética del pueblo, como los tiranos que la tragedia griega presentaba en escena<sup>54</sup>. Los grandes individuos o terminan en una suerte de frustración existencial y política a lo Hiperión, o tienen un paso fugaz por este mundo, como Empédocles y Aquiles, o terminan existiendo más del tiempo debido y se pervierten, como ocurrió con la promesa napoleónica.

---

54 Una idea semejante se encuentra en los textos y apuntes de las lecciones sobre estética de Hegel, quien señala un desfase entre las condiciones éticas del mundo moderno y la llamada «edad heroica», lo cual incide también en su manera de comprender y rescatar la actualidad de la tragedia griega para los fines del pensamiento especulativo que su sistema filosófico desarrolla (2006, pp. 135-143).



Para Hölderlin, la tragedia muestra que esos individuos heroicos y bellos están destinados a la infinita escisión, la muerte, la locura y el exilio; muestra que lo bello ha de perecer.

Si cabe hablar de algo así como el destino de la Época Moderna, habría que decir que en esta época no podemos seguir esperando que la transformación de nuestra vida social e individual sea el resultado de la voluntad, el carisma o los conocimientos de un individuo mesiánico o revolucionario. Cuando Hölderlin recuerda e invoca a Dionisos o a Jesús, no lo hace como si estos fuesen los individuos que van a resolver de una vez y para siempre los conflictos propios de la vida humana. Ellos solo son los que vienen, temporalmente, a aliviarnos de la ausencia de dios. Si no puede esperarse de estos individuos, sean míticos o históricos, que sean los responsables de la transformación de la vida humana ni que ellos aseguren un florecimiento permanente de esa vida, ¿qué queda? Queda hacer manifiesta esta condición a través del canto, que en el poema «Como cuando en día de fiesta» Hölderlin presenta como un «fruto de amor, obra de dioses y de hombres», que ha de dar testimonio de ambos (Hölderlin, 2013, p. 57). Y si bien la poesía no es ni puede constituir la acción directa de la cual surja el nuevo mundo, Hölderlin sí espera y exige que ella prepare el camino trayendo a la memoria el recuerdo y, con ello, la esperanza de un mundo libremente habitado por los seres humanos, en el que estos, volviéndose a encontrar con lo divino en la naturaleza, se encuentren también a sí mismos en un coro de amor fraterno y festividad. Así como Dionisos, cuando vuelve desde Oriente, trae consigo el éxtasis embriagador, ese entusiasmo con el que los mortales hacen sus fiestas, reunidos en ese coro que pronto seremos, según canta el poeta en la versión final de *Fiesta de la paz* (Hölderlin 2013, p. 145); así también la poesía moderna tiene que desencadenar el entusiasmo y hacer recordar a los hombres su vínculo con lo sagrado, para que puedan renovarse los vínculos entre los seres humanos libres y entre estos con la naturaleza.

## Bibliografía

- Billings, Joshua (2013). Choral dialectics. Hölderlin and Hegel. En Renaud Gagné & Marianne Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy* (pp. 317-338). Nueva York: Cambridge University Press.
- Billings, Joshua (2014). *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Cortés, Helena (2014). *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin*. Madrid: Hiperión.
- Cortés, Helena & Manuel Prado (2012). Estudio introductorio. En Sófocles, Friedrich Hölderlin & Pier Paolo Pasolini, *Edipo* (pp. 15-72). Madrid: Oficina de Artes y Ediciones (La Oficina).
- Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Edición de A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov. Traducción de D. Hernández Sánchez. Madrid: Abada.
- Hölderlin, Friedrich (1990). *Correspondencia completa*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2005). *Odas*. Traducción de T. Santoro. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2008). *Ensayos*. Traducción de F. Martínez Marzoa. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2013). *Cánticos*. Edición de A. Ferrer. Traducción de J. Munárriz. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2016). *Empédocles*. Edición bilingüe de A. Ferrer. Madrid: Hiperión.

- Knaupp, Michael (2016). Prólogo. En Friedrich Hölderlin, *Empédocles* (pp. 13-21). Madrid: Hiperión.
- Pau, Antonio (2008). *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid: Trotta.
- Rodríguez Baigorria, Martín (2014). Tragedia y retórica entusiasta en el *Empedokles* de Hölderlin. *Revista Electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 10, 183-199.
- Schadewaldt, Wolfgang (1981). *La actualidad de la antigua Grecia*. Traducción de M. López Calderón. Barcelona: Alfa.
- Seaford, Richard (2018). *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece. Selected Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Szondi, Peter (2002). *An Essay on the Tragic*. Stanford: Stanford University Press.
- Vernant, Jean-Pierre & Pierre Vidal-Naquet (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Volumen I*. Barcelona: Paidós.



# El retorno de los dioses. Hölderlin y el espíritu griego

LUCÍA MANCILLA

Pontificia Universidad Católica del Perú

## 1. La modernidad: la escisión del sujeto

El pensamiento moderno de la mano de la Ilustración trajo consigo su propio paradigma y forma de acercamiento a la realidad. De esta manera, el deseo de una racionalidad omniabarcante que matematizara todo conocimiento e, incluso, todo sentir general, se convirtió en emblema del pensamiento. La separación entre sujeto y objeto influenciada por el cartesianismo va a terminar estableciendo, en la filosofía trascendental kantiana, la separación definitiva del reino natural, fenoménico, y el reino de la libertad, nouménico. De este modo, el sujeto en tanto ser fenoménico y, al mismo tiempo, ser libre, resulta siendo escindido en su propia naturaleza<sup>55</sup>. Más aún, la atmósfera científicista de la época va a terminar desterrando no solo a la naturaleza sensible, sino también al hombre mismo en toda su potencialidad; de allí que sea «tiempo [...] de “liberar a la humanidad del mundo objetivo”» (Safranski, 2014, p. 55). Pues, como

---

55 Como menciona Arturo Leyte: «Kant representa el incomodo papel de la finitud, incomodo ciertamente para la concepción idealista que puede caracterizarse como intención por lo absoluto, es decir, intención por la ausencia de diferencias, de la que la metafísica, con su radical separación entre sensible y suprasensible en la versión escolar clásica, y su separación entre lo trascendental y lo empírico en su versión kantiana, es el máximo exponente» (2004, p. 715).

menciona Schiller en *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1794), el objetivo moderno, lejos de llevar a cabo su deseo de potenciar todas las facultades humanas, ha caído en el error de restringirlas y limitarlas logrando con ello su mutilación. En efecto,

[...] se cree que únicamente es posible evitar las aberraciones de la sensibilidad renunciando por completo a ella, y la burla, que con frecuencia refrena de forma saludable los sentimientos exaltados, difama con el mismo escaso miramiento otros más nobles. Con cada nueva capacidad que nos permite desarrollar, la cultura, lejos de hacernos libres, simplemente nos impone una nueva necesidad. (Schiller, 2018, p. 23)

En ese sentido, si bien los avances de la modernidad habían colocado a la humanidad en un mayor dominio de la naturaleza, también la llevó a un cuestionamiento de lo que esta humanidad significaba. Efectivamente, la relación dicotómica entre la razón y la sensibilidad<sup>56</sup> parecía ya no poder formar parte de la identidad del sujeto moderno y, por ende, la pregunta entorno a la relación entre estas dos facetas humanas se convirtió en discusión de la época. Una de las respuestas por la que Kant abogará está formulada en su *Crítica de la facultad de juzgar*, publicada en 1790. En esta, el filósofo atribuye a la experiencia estética la capacidad para armonizar ambas esferas de la vida del hombre sin, por ello, perder cada una de sus singularidades. Lo que llamará «el juego libre de las facultades» será aquello que nos permita utilizar nuestra imaginación y entendimiento sin subsumir su producto en categorías. Por ende, en la experiencia estética, el hombre se entiende como síntesis de libertad y

---

56 En esa línea, Herder, cuyo trabajo se sitúa dentro del movimiento *Sturm und Drang*, «habla de lo “vivo” en contraposición a la razón abstracta. Desde su punto de vista, la razón viva es concreta y se sumerge en el elemento de la existencia, de lo inconsciente, de lo irracional, de lo espontáneo, o sea, en la vida oscura, creadora, propulsora y propulsada» (Safranski, 2014, p. 22).

sensibilidad, como ser que piensa, pero, sobre todo, siente. En este sentido, el arte será uno de los objetos que, en su libertad formal, propicie el vuelo de nuestro propio espíritu. Así, en *El programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán*<sup>57</sup>, los jóvenes Hegel, Schelling y Hölderlin van a expresar estar convencidos «[...] de que el acto más alto de la razón, en el cual ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y también de que verdad y bien están solo hermanadas por la belleza [...]», por lo cual, «la poesía adquiere una mayor dignidad [y] vuelve a ser al final lo que era al comienzo: *maestra de la humanidad*, puesto que ya no hay ni filosofía ni historia, solamente *el arte poético* [*die Dichtkunst*] sobrevivirá a todas las ciencias y las artes» (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 75).

Sobre este espíritu, el movimiento romántico asimiló el abismo moderno superándolo a través de su proyecto estético<sup>58</sup>. Por ello, autores como Leyte señalan que su «“idealismo” surge como intento de completar la filosofía de Kant» (2004, p. 715). Sin embargo, separándose radicalmente del filósofo de Königsberg, van a ampliar el sentido de lo que el arte significa llevándolo a todo plano de la vida humana. En palabras de Safranski, «el arte es para ellos no tanto un producto, cuanto un suceso, que puede tener lugar siempre y dondequiera que algún hombre realice su actividad con energía creadora e impulso vital» (2014, p. 56). Por esa razón, para estos pensadores, la cultura griega se convirtió en símbolo de unificación de nuestras facultades, pues Grecia «es añorada como el lugar en el que se plasmó históricamente ese todo armónico» (Mas,

---

57 El manuscrito fue escrito durante los años 1795 y 1796, y fue descubierto en 1917 por Franz Rosenzweig en un fajo de papeles pertenecientes a Hegel (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 57).

58 Siguiendo esta línea, en *La formación del carácter*, Schlegel escribe: «se trata entonces, y esta vez en la conformidad del idealismo con Kant, de retomar por sí mismo lo que podría llamarse el poder auto-operador, incluyendo el “libre juego de las facultades” y la “finalidad sin fin” del sujeto. De un sujeto a partir de ahora calificado como sujeto del arte» (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2012, p. 464).

2001, p. 156). Y, por esa razón, para adentrarnos en el análisis de la obra *El archipiélago*, es necesario ir de la mano de pensadores como Johann Winckelmann y Friedrich Schiller, cuyos trabajos, aunque se sitúan cronológicamente antes del periodo romántico, sirvieron como cimientos en el desarrollo de su pensamiento y obra.

Johann Winckelmann, autor de *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), es conocido como aquel cuyo escrito recuperó la mirada hacia la Antigua Grecia, donde «la escuela instruía a la juventud tanto en la sabiduría como en el arte» (2011, p. 72). Por esa razón, propone que la cultura es la base sobre la cual se desarrollan los logros científicos y artísticos y, por ende, sus productos proyectan el espíritu de su sociedad. En este sentido, refiriéndose a las estatuas griegas, dice que «nuestros ojos nos convencen de que el rostro refleja siempre no solo el alma, sino a menudo también el carácter de la nación» (2011, p. 21). El arte griego no es grande *per se*, sino por la sociedad de la que emana; sociedad que, como hará explícito *El archipiélago*, se ha construido sobre la sangre de sus héroes y el ímpetu democrático de sus ciudadanos. Dice Winckelmann:

[...] en Atenas, después de expulsados los tiranos, se instauró un régimen democrático en el cual participaba todo el pueblo, el espíritu de cada ciudadano y la propia ciudad se elevaron por encima de todos los griegos. El buen gusto se hizo general y los ciudadanos adinerados se ganaban la consideración y el aprecio de sus conciudadanos y se cubrían de gloria como patrocinadores de magníficos edificios públicos y obras artísticas y todo fluía hacia aquella ciudad, tan poderosa y grande, como los ríos al mar. Junto con las ciencias, se establecieron las artes, aquí encontraron su más noble asiento, partiendo luego de Atenas hacia otros países. (2011, p. 23)

Por consiguiente, la cultura griega no solo representa la armonización de la civilización con la naturaleza, sino también el origen perdido de esta. En esa ruta, «Grecia aparece como horizonte privilegiado donde belleza,



amor y joya acogen la manifestación de uno-todo» (Cabó, 2012, p. 5) y, en contraposición, la cultura moderna se muestra ensombrecida por la ausencia de esta reconciliación y la nostalgia de su pasado. En esa línea, Friedrich Schiller, autor de *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, escribe en la Carta VI:

[...] si nos fijamos en el carácter de nuestra época, nos sorprenderá el contraste entre la forma actual de la humanidad y la de otros tiempos, en especial el de los griegos [...]. Los griegos nos resultan admirables tanto por la forma como por el contenido de sus obras, tanto por la dimensión filosófica como creativa de su cultura; a un tiempo delicados y enérgicos, supieron conciliar en una humanidad espléndida la juventud de la fantasía con la madurez de la razón. (2018, p. 25)

Como resulta evidente, la apuesta por una propuesta estética que logre armonizar las facultades humanas en un todo será aquella que plantee el mundo griego como paradigma. Ya que solo a través de la reconciliación entre sujeto y objeto, entendimiento y naturaleza, se podrá superar «[...] el trastorno que produjeron el artificio de la civilización y la ciencia en el interior de los hombres» (Schiller, 2018, p. 29). Sin embargo, como menciona Barrios, si bien «los griegos siguen valiendo como modelo o paradigmas, [...] se trata de un paradigma intempestivo, no ya a imitar en sus obras, sino del cual extraer la enseñanza de que lo propio natural tiene que elaborarse culturalmente tanto como lo ajeno» (2001, p. 12).

## 2. Dios enlutado

Adentrándonos literal y figurativamente en *El archipiélago*, el nombre de esta elegía se refiere a un conjunto de islas situadas en la costa del mar Egeo, específicamente aquella que fue territorio griego y donde, como

explicitará en el poema, acontecieron los dioses. De esta manera, durante los versos 1 al 85, Hölderlin relata, desde la vista de un navegante, el retorno a la antigua localidad griega. Sin embargo, lejos de encontrarse con una Grecia esplendorosa, se encuentra con ella en su ancianidad. Así, a lo largo de los versos, se va a referir al espíritu griego como «padre», «anciano» e, incluso, «de bucles canosos». En este punto, es importante traer a colación que se trata de una elegía; es decir, un cántico por la pérdida de alguien o algo. Así, la primera parte de *El archipiélago* está envuelta de nostalgia hacia un pasado que aún ilumina tenuemente todo aquello que poseyó. De allí que enuncie en la primera estrofa:

¿Jonia florece? ¿Ya es primavera? ¿La hora en que siempre  
joven se torna en los vivos el alma y amores primeros  
nácenle al hombre y despiertan recuerdos de edades doradas,  
tiempo en que acudo a tu lado y saludo al silente, ¡oh anciano!?

(Hölderlin, 2011, p. 51)

La pregunta por Jonia nos remite así a la escuela de Mileto, la cuna de la filosofía, donde floreció el pensamiento de, por nombrar algunos, Tales, Anaxímenes y Anaximandro. Preguntar por ella, entonces, rememora el naciente espíritu griego, aquel que llamará «amores primeros» y cuyo origen se dio en un vínculo originario con la naturaleza. Así, la remembranza de aquellas «edades doradas» nos remite a un modo de vida armonioso que, en contraposición con el hombre moderno, se encontraba aliado a su sensibilidad. No obstante, el «saludo al silente» nos devuelve nuevamente a la elegía misma: ¿dónde quedó aquella tierra, patria de héroes y espíritus fuertes? La mirada del viajero nos muestra aquella escisión que quedó entre el individuo antiguo y el moderno, aquel gran espíritu del que, para el siglo XVIII, ya solo queda una presencia «silente» a la «eterna sombra». Ahora, el hombre ha perdido su relación con la naturaleza y, por ende, la filosofía ya no es lo que era, ha quedado infértil. Salvador Mas

apunta: «la mirada sobre Grecia ayuda al poeta a comprender la inanidad de la reflexión filosófica, pues los griegos, cuando filosofaban, entendían que hacían *theoría*, en el sentido etimológico de la palabra: abrir los ojos y mirar» (2001, p. 150).

Sin embargo, «héroes parieron tus islas», por lo que, lo que parecía perdido, no es más que el olvido del ya «silente» espíritu griego. Así, la modernidad se presenta como aquella que, desde su mirada racionalista, ha olvidado a los dioses mismos; dioses que, finalmente, eran aquellos que vivificaban su vínculo con el mundo. De esta forma, cada referencia de *El archipiélago* nos conduce inevitablemente al recuerdo de un pasado grandioso, donde imperaban los dioses y de donde solo allí podría gestarse lo griego. Lejos de aludir a la cultura griega *per se*, Hölderlin parece invocar al espíritu de Grecia, aquel que perdura eterno como Padre que acoge en su seno a la humanidad. Como menciona Safranski, se trata de una «mitología [libre] que vivifica al hombre, que incita sus fuerzas creadoras, aquella que no lo condena a sus orígenes, sino que le permite liberarse de ellos para emprender nuevos esbozos y cambios que rompan el anatema de lo siempre igual» (2014, p. 136). En esta línea, Hölderlin prosigue:

¿Notas que el *éter* te envuelve? ¿No sientes que torna la nube,  
fiel mensajera, portando presente divino, los rayos,  
dones del cielo que luego repartes por toda tu tierra [...].  
(2011, p. 55)

Como ya se bosquejaba en los versos anteriores, Grecia aparece como unificación de un mundo escindido entre el hombre y la naturaleza. La imagen del «*éter*», concebido por los griegos como el quinto elemento, era aquel que unificaba lo divino con lo terrenal y hacía referencia a la bóveda celeste (cielo) como punto intermedio entre el mundo sensible con el suprasensible. Como menciona Culianu, «[el *éter*] es tan sutil que se acerca a la naturaleza inmaterial del alma; y, sin embargo, es un cuerpo

que puede entrar, como tal, en contacto con el mundo sensible» (1984, p. 31). Por esta razón, es el elemento del que están constituidos tanto los dioses como las almas. Solo en Grecia, donde la naturaleza se encuentra en armonía con el hombre, puede envolver el *éter* «portando presente divino». Ahora bien, mientras que los antiguos «mantenían la luz de su espíritu amparada por la vitalidad de su cuerpo[,] nosotros alimentamos vulgarmente nuestro espíritu hasta hacerlo enflaquecer» (Winckelmann, 2011, p. 71). Por ello, solo en su invocación se puede aspirar a ser nuevamente envueltos por el *éter*. De allí que, cuando dejamos de creer en él, el fundamento de nuestra alma y nuestro vínculo con la naturaleza se conviertan en cosa medible. En esta línea, Safranski concluye que «lo divino muere cuando los hombres se convierten recíprocamente en una cosa» (2014, p. 151). Nuevamente, le pregunta al «dios enlutado»:

Di, ¿dónde está Atenas? Tu ciudad amada [...]  
¿No queda un vestigio que en el navegante que pasa  
la evoque, recuerde su nombre? [...]

Allí el comerciante de audaces proyectos [...]  
y los dioses lo amaban, lo mismo que al poeta,  
porque distribuía los bienes preciosos de la tierra,  
enlazando así lo próximo con lo distante.  
(Hölderlin, 1995, p. 277)

Solo se pregunta por aquello que no está a la vista, por aquello que estaba y ya no está. La imagen de la remembranza trae nuevamente a colación la situación escindida del hombre moderno. Haciendo énfasis en la separación entre sujeto y objeto, en «Juicio y ser», Hölderlin escribe que el Ser se «expresa [...] allí donde sujeto y objeto están unidos pura y simplemente» (1976, p. 26). De este modo, el Ser que es, a la vez, identificado análogamente con la imagen de Grecia, es aquel que mantiene

una relación originaria con el mundo en una realidad efectiva de la consciencia inmediata. De este modo, aquellos que unen «lo próximo con lo distante», como el mercader o el poeta, son los que recuperan el vínculo de lo mediato con lo inmediato. Es, con la imagen del navegante moderno, que despierta la consciencia de la falta y la escisión. Como menciona Manuel Barrios, es allí donde nos damos cuenta de nuestra morada: «La vida prosaica y secularizada de una tierra sin dioses, donde lo que muere es el espíritu antes de que el cuerpo se vaya empaquetado en un contenedor cualquiera» (2001, p. 19).

### 3. En defensa del espíritu griego

Ahora bien, siguiendo esta lectura, la segunda parte del poema inicia en el verso 86 y culmina en el 135. En ella, se describe la batalla de Salamina, combate naval que ocurrió en el año 480 a.C. entre los persas y la alianza de los estados griegos. Ya es frecuente que Hölderlin recurra a la historia griega para hacer alusión al vínculo originario del individuo con la totalidad; sin embargo, este particular suceso representa no solo el espíritu griego, sino el ímpetu desde el cual se erigió su cultura y sociedad. Pues, con esta victoria definitiva sobre los persas, los griegos, siendo mucho menor en número de soldados y armas, demostraron tanto el espíritu común del pueblo como la preeminencia de la democracia. En este sentido, Hölderlin parece reconocer, al igual que Winckelmann, que la grandeza que se le atribuye al arte griego proviene del reflejo de su propia sociedad. Así, Winckelmann escribe: «La causa y la razón de la superioridad que adquirió el arte de los griegos hay que buscarlas, en parte, en la influencia del cielo y en parte en la constitución y el gobierno griego, y el modo de pensar que estos determinaron» (2011, p. 69). Es importante remarcar este último punto, pues, fue en esta batalla —ante

la inferioridad de su potencia militar<sup>59</sup>— que todo el pueblo tuvo que unirse en causa común. Así, las mujeres y los niños abandonaron la ciudad, mientras los hombres se alistaban para combatir bajo el mando de Temístocles. De allí que, incluso, el poeta Esquilo, cuya participación fue desde la primera línea, haya podido mantener vivo el relato tras la batalla. Sigue Hölderlin:

¡Ay! que ya de Atenas, ciudad tan excelsa, ha caído y el ciervo  
gritos escucha en el monte de ancianos en fuga que acechan  
pronto regreso a sus templos en humos y hogares en ruinas  
(2011, p. 61)

Si bien en un primer momento, cuando los persas invaden Atenas, logran saquearla, el espíritu griego se eleva por encima de la ciudad física. Como menciona Zamorano, «la *polis* no era un territorio, ni tampoco una institución política [...]. La *polis* era la organización de sus ciudadanos. Eran los ciudadanos organizados en comunidad, que al menos en las ciudades democráticas, hacían leyes, juzgaban y gobernaban» (2018, p. 1613). Por esta razón, cuando Atenas, la ciudad libre, ha caído, permanece «a la orden del combate». Recordemos entonces, nuevamente, que «gracias a la libertad, se elevó el pensamiento de todo el pueblo, como de un tronco sano brota una rama noble» (Winckelmann, 2011, p. 70). Y, por ello, solo a un pueblo noble podrían venir en ayuda los dioses. En *Los persas*, Esquilo narra que, en medio combate, se oía el clamor: «adelante, hijos de los griegos, libertad a la patria. Libertad a vuestros hijos, a vuestras mujeres, los templos de los dioses de vuestra estirpe y las tumbas de vuestros abuelos. Ahora es el combate por todo eso» (1993, p. 235). Con ese espíritu, Hölderlin continúa:

---

59 Se dice que el Imperio persa era ocho veces más grande que el griego: el primero tenía 200 mil guerreros; el segundo, 25 mil.

de pronto palabras escuchan del dios de los mares,  
suben del fondo presagios felices que alcanzan los cielos [...]  
pronto desatan, desprecian la muerte y acrecen su furia;  
como la bestia que cuando agoniza en su charco de sangre  
brusca se alza y ataca reuniendo sus últimas fuerzas [...].  
(2011, p. 63)

De este modo es llevada a cabo la estrategia planeada por Temístocles. Con mentiras, el gran ejercito persa, bajo el mando de Jerjes, es llevado al canal de Salamina donde, aprovechando la poca pericia náutica de estos, los griegos lograron vencer a la tropa rival. La metáfora que utiliza Hölderlin expresa ese fondo agonizante del que, finalmente, se va a construir la civilización griega. Cual bestia «en su charco de sangre», lo griego viene a ser el reflejo de ese ímpetu vital que reúne «sus últimas fuerzas». Por consiguiente, la importancia que recorre la batalla de Salamina es planteada como reconocimiento del fulgor griego que, si bien llega a la cúspide en la Grecia clásica, aún mantiene su sombra. El clima democrático de la victoria que envolvió en su momento, cual *éter*, a todo cuerpo celeste, es ahora, desde la modernidad, un bosquejo ya acabado de lo que alguna vez fue. A partir de esta consideración del espíritu griego, en palabras de Salvador Mas, «puede Hölderlin curarse de la enfermedad de los ojos y acceder a una Grecia más originaria y primordial, que, en efecto, no es la Grecia de la filosofía, sino la de la tragedia, entendida como “acontecimiento divino”» (2001, p. 153).

#### 4. La poesía y el regreso de los dioses

Finalmente, la última parte del poema empieza en el verso 136 y termina en el 206. En esta, el poeta narra el regreso de los héroes tras su victoria sobre los persas. No obstante, lejos de solo exaltar el fervor por la victoria,

Hölderlin reconoce, al mismo tiempo, la experiencia del duelo. Por esta razón, siguiendo la línea de Winckelmann, que la batalla de Salamina aparezca como momento culminante del espíritu griego nos permite considerar que la democracia no es un «elemento característico» de ella, sino, al contrario, la base donde su espíritu se asienta. Así, solo en tierra de almas libres, podría transformarse el ímpetu vital en obras de arte. O, como escribe Winckelmann, «respecto a la constitución y el gobierno de Grecia, hay que decir que la libertad fue la causa principal de la superioridad de su arte, en ningún otro pueblo tuvieron desde entonces los artistas tantas oportunidades de lucirse» (2011, p. 69).

Como se postuló, durante estos versos se plasma la madurez de su ya magnífico espíritu: los griegos son aquellos que, fieles a la prueba, «nueva alianza se juran uniendo sus manos con fuerza». Llegado a este punto, resulta pertinente recordar qué está realizando el poeta al evocar la batalla anteriormente expuesta, para lo cual conviene seguir la siguiente pista: «el poema es para Hölderlin algo así como una eucaristía donde el poeta-sacerdote hace la invocación en virtud de la cual pan y vino se transforman, se transubstancian en carne y sangre del Dios» (Barrios, 2017, p. 33). Visto desde esta perspectiva, es el navegante moderno aquel que rememora Grecia y, más aún, rememora el momento más elevado de su espíritu. Así, enuncia:

¿Y no basta a traerlos de vuelta el anhelo,  
nunca mis ojos podrán ya mirarlos? [...]  
¿Y tan solo escuché los relatos,  
vuestra lengua aprendí, para el alma embargar de tristeza,  
antes del tiempo perderla, pues huye a habitar con las sombras?  
(Hölderlin, 2011, p. 77)

El desencuentro con aquella nación de dioses ya olvidada viene a ser, entonces, la consciencia de su propio extravío. La batalla expone en todo



su esplendor aquello que el mundo moderno ha perdido: el ímpetu griego que erigía la democracia y el espíritu común. El navegante justifica su pregunta con el anhelo de lo que ya no volverá; sin embargo, en esta fantasía de recuperar su vínculo originario, encuentra la vía para su invocación. Cual eucaristía, cuando los griegos reafirman su libertad, reafirman, al mismo tiempo, su espíritu. Ahora, el sujeto moderno, sabiéndose extranjero, toma la forma del poeta romántico y «ya sus fantasías poéticas, sus juegos del lenguaje, sus imágenes y símbolos [son] mediadores o ventanas de lo infinito» (Safranski, 2014, p. 136). Por consiguiente, como elegía, *El archipiélago* termina por realizar lo que ella misma esbozaba cuando, desde la voz del navegante, expresa:

quiero mezclar con sus aguas mi llanto en un cuenco oloroso,  
fúnebre ofrenda esparcir en la hierba que brota y germina,  
póstumo don, libación para aquellos que duermen por siempre [...]  
quiero aplacarlos con cantos piadosos, efluvios del alma,  
hasta advertir que mi espíritu está con vosotras en casa.  
(Hölderlin, 2011, p. 77)

En esta línea, el cántico se muestra como un intento de representar, en el sentido de *presentificar*, algo que ya no está. Específicamente, hace referencia al espíritu griego, cuya imagen simboliza no solo una relación originaria del hombre con la Naturaleza, sino también el juego armónico de sus propias facultades. Desde la mirada romántica, la escisión devuelve nuestra mirada al origen mismo que, lejos de ser una mirada idealizada de la Grecia clásica «ya construida», es el caos natural que combina la efervescencia de la victoria y el luto del duelo. La armónica relación del hombre griego no viene entonces de un proceso del todo armónico, sino también de la experiencia del caos. Retomando la analogía con la eucaristía, el poeta —como el navegante y el mercante— une «lo próximo con lo distante». Por consiguiente, para Hölderlin, «poetizar el mundo» no es

[...] un mero romantizarlo que a la postre lo deja tal y como estaba y solo transfigura en el espacio ficticio de la escritura; es un transponer la realidad cósmica, que saca de quicio y desplaza lo que antes era tomado como el fundamento firme y como lo único verdaderamente real, haciendo que de ahí surja un nuevo mundo» (Barrios, 2001, p. 22).

## Bibliografía

- Barrios, Manuel (2001). Hölderlin: la revuelta del poeta. En Julián Marrades & Manuel E. Vásquez (coords.), *Hölderlin: poesía y pensamiento* (pp. 9-32). Valencia: Pre-textos.
- Barrios, Manuel (2017). La incidencia de la imagen de Grecia en la obra temprana de Hölderlin. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 22(2), 121-137.
- Cabó, Mónica (2012). Nostalgia de Grecia en Schiller y Hölderlin. En *El fondo de la historia: idealismo, romanticismo y sus repercusiones* (pp. 5-9). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Culianu, Petru (1984). *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Ciruela.
- Esquilo (1993). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Hölderlin, Friedrich (1976). *Ensayos*. Madrid: Ayuso.
- Hölderlin, Friedrich (1995). *Poesía completa*. Traducción de F. Gorbea. Barcelona: Ediciones 29.
- Hölderlin, Friedrich (2011). *Der Archipelagus*. Edición bilingüe de H. Cortés. Madrid: Oficina de Artes y Ediciones (La Oficina).
- Mas, Salvador (2001). El punto de vista desde el que Hölderlin contempló la Antigüedad. En Julián Marrades & Manuel E. Vásquez (coords.), *Hölderlin: poesía y pensamiento* (pp. 149-162). Valencia: Pre-textos.

- Lacoue-Labarthe, Philippe & Jean Luc Nancy (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Leyte, Arturo (2004). «Grecia» como conflicto entre Kant y Hölderlin. *Anuario Filosófico*, 37(3), 713-732.
- Safranski, Rüdiger (2014). *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- Schiller, Friedrich (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Barcelona: Acantilado.
- Winckelmann, Johann (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid: Akal.
- Zamorano, Fernando (2018). De Atenas a Salamina, de Hornachos a Salé. Apuntes sobre el ethos y lo comunitario. *Revista de Estudios Extremeños*, 79(3), 1611-1622.



# Desmontando los espíritus de Hölderlin. A propósito del ensayo *Hölderlins Geister* de Karl-Heinz Ott

RÜDIGER PUNZET  
Goethe-Institut Perú

El libro que me gustaría presentarles se titula *Hölderlins Geister* (*Los espíritus de Hölderlin*), un título acertado y ambiguo que, por un lado, puede por supuesto referirse a las inspiraciones y dioses de Hölderlin; y, por otro lado, a los espíritus que pueblan de forma tan vivaz la historia de la recepción de su obra. Al mismo tiempo, el título recuerda al aprendiz de brujo de Goethe, quien no pudo volver a deshacerse de esos espíritus, espectros o fantasmas que había llamado él mismo. Karl-Heinz Ott, el autor de esta publicación, probablemente la más interesante del año de Hölderlin, nació en 1957 y es un destacado ensayista. También ha presentado algunas novelas y ha recibido numerosos premios por su trabajo, incluido el Förderpreis —*nomen est omen*— del Premio Friedrich Hölderlin hace años. Asimismo, su libro *Rausch und Stille* (*Delirio y silencio*), sobre Beethoven, cuyo aniversario 250 celebramos este año también, ha recibido una atención especial.

Aparentemente, Ott ya se había ocupado de su compatriota suabo en sus años de estudiante en Tubinga, cuando acompañaba con precisas explicaciones a los turistas por la Torre Hölderlin. En una serie de ensayos breves, este libro presenta los resultados de una vida dedicada al estudio del poeta. Gracias a su enfoque poco convencional e intrépido del clásico Hölderlin, Ott hace descubrimientos sorprendentes e inspiradores; lo cual también podría dar un notable impulso a la filología hölderliniana.

El libro de Ott puede servirnos como una guía a través de la agitada historia de la interpretación de Hölderlin y, al mismo tiempo, es adecuado para ofrecer a un público quizás más amplio una visión de esta obra tan especial. Por esta razón he decidido también presentarles este libro.

Ott escribe que «se libraron auténticas batallas» por Hölderlin: al poeta se le utiliza como arma «contra el clasicismo de Weimar, se le proclama sumo sacerdote del heroísmo germano-griego y se le estiliza como un marxista temprano» (2019, p. 233, las traducciones son propias). De hecho, la fama mundial de Hölderlin también se debe a esta historia atípica de recepción, en la que se pueden encontrar representantes de las direcciones más diversas, incluso políticamente extremas. Por ejemplo, tanto los nacionalistas como la generación rebelde de 1968 buscaron su cercanía. Si un poeta lírico que en última instancia fue desconocido durante su vida, en el umbral del siglo XIX, logra movilizar seguidores tan diversos en el agitado e histórico siglo XX, entonces debe ser de cierta manera un autor muy moderno que obviamente se adelantó a su tiempo. Cabe preguntarse luego: ¿qué tipo de poeta es este? ¿Qué tipo de obra es capaz de producir, con un éxito tardío, efectos tan extremos?

Antes de responder, permítanme decirles brevemente que las traducciones de Píndaro y los himnos tardíos de Hölderlin, que establecieron y cimentaron su fama en primer lugar, fueron descubiertos por Norbert von Hellingrath en la biblioteca de Stuttgart recién en 1909. El joven germanista —y adepto del poeta Stefan George— comenzó inmediatamente a trabajar en la edición de la obra completa de Hölderlin. Su primer volumen se publicó en 1913, poco antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, la llamada «Gran Guerra», de proporciones apocalípticas; es decir, en un momento en que Alemania y Europa, como dice el proverbio alemán, era «¡abandonada por todos los buenos espíritus!». Muchos soldados alemanes se fueron a la guerra con los poemas de Hölderlin en sus mochilas. Y en la Segunda Guerra Mundial probablemente hubo incluso más. Quien así lo quisiera, podría tomar como una coincidencia

de los propios dioses invocados por Hölderlin en sus poemas que esta obra, impulsada por el descubrimiento en la biblioteca de Stuttgart, viese la luz del día en el preciso momento en que era seguro su mayor impacto. La poesía de Hölderlin podía ejercer este efecto explosivo en todas las direcciones también porque ello era simplemente imprevisible. En el momento de la mayor crisis, de la «noche o la ausencia de los dioses», el mensaje de Hölderlin llegó al mundo, como si esto fuera ya la prueba de la misma necesidad y urgencia del mensaje contenido en su obra. ¿Qué dice Hölderlin en un lugar destacado de la misma? «*Wo Gefahr ist, wächst/ das Rettende auch*» («Donde hay peligro, crece/también lo salvador») («Patmos», Hölderlin, 2013, p. 215). Su obra entera parece prometer un día la salvación ante la mayor necesidad. Hölderlin casi aparece como el mensajero de los dioses en estos «tiempos de penuria».

Pero volvamos al libro de Ott y su pregunta inicial: ¿qué tipo de obra produce efectos tan contradictorios? ¿O qué malentendidos hay o fueron necesarios para que Hölderlin pudiera tener un seguimiento tan heterogéneo en el siglo XX? Bueno, el poeta de los grandes *Cantos patrios* era también un jacobino; el autor de las odas «Muerte por la patria» y «Canto para los alemanes» era un partidario y admirador ferviente de la Revolución francesa. Ott señala que la obra del suabo, a través de su patetismo y de términos como «batalla», «laurel», «Germania», por un lado, e «igualdad y fraternidad», por el otro, tuvo un seguimiento amplio y al mismo tiempo muy diferente: la derecha y la izquierda, conservadores, patriotas, nacionalsocialistas, socialistas y marxistas. Un punto culminante de estos malentendidos es probablemente la fundación de la Hölderlin-Gesellschaft en 1943, bajo el patrocinio del ministro de Propaganda del Tercer Reich, Joseph Goebbels, y que todavía existe. Es asombroso, por cierto, que los dos grandes descubrimientos intelectuales tardíos en Alemania —Hölderlin y Nietzsche— se convirtiesen en figuras emblemáticas de los nazis. Frente a dicha apropiación, filósofos de renombre como Martin Heidegger y Michel Foucault participaron

en la batalla por la «*Deutungshoheit*», la «soberanía interpretativa» de Hölderlin, y contribuyeron así al aumento de su fama. Sin olvidar a Theodor W. Adorno, quien, en su famoso ensayo «Parataxis», fue el primero en intentar proteger al poeta contra una apropiación intelectual indebida por parte de Heidegger. Según Adorno, Heidegger ignoraba todas las reglas y requisitos filológicos al interpretarlo. Por otro lado, la figura de Hölderlin también conquistó los teatros alemanes a principios de la década del setenta. En 1971, «Hölderlin» era el título de la pieza del momento, escrita por el entonces internacionalmente famoso Peter Weiss. En dicha obra, el poeta suabo aparecía como un visionario revolucionario ideal (Ott, 2019, p. 99).

El verdadero logro de *Hölderlins Geister* es haber reunido los diversos aspectos de una interpretación de Hölderlin con carga ideológica, haberlos contrastado y, a menudo, exponerlos como malentendidos. En sus páginas se encuentra una especie de desmantelamiento de la ideologización y el entusiasmo asociados con Hölderlin, cuyo distintivo parece ser realizar una lectura sesgada, malinterpretada, que alimenta la opinión subjetiva de la persona que pretende justificar su ideología y que, de esta manera, se siente validada por el gran poeta. Para poder liberar a Hölderlin de estos espíritus, fantasmas o espectros, por supuesto, la primera pregunta es: ¿qué pretende, a qué aspira realmente Hölderlin con su obra? ¿Cuál podría ser su mensaje?

Ott considera obvio que para Hölderlin la mitología griega debería convertirse en el brillante ejemplo de un mundo mejor y más hermoso. La razón por la que un mundo así ya no existe se debe también y sobre todo al cristianismo, que denunció a esa mitología como pagana y que, escribe Ott, «estableció la sobria verdad de los mandamientos y prohibiciones en lugar de coloridas historias de dioses» (2019, p. 17). El cristianismo, con su promesa de felicidad para un más allá incierto, incluso deja pasar por alto lo más obvio, a saber, la vida propia y única que, en última instancia, es inagotable en su existencia; y, por lo tanto, impide una percepción



imparcial y al mismo tiempo creativa del mundo que nos rodea. El «*Aber jetzt*» («Pero ahora») de Hölderlin, el aquí y ahora, por así decirlo, es pospuesto por el cristianismo y, por tanto, devaluado. Para Nietzsche, uno de los primeros «espíritus» —o fantasmas— de Hölderlin, el cristianismo es la verdadera catástrofe de la historia de Occidente, que simplemente destruyó el mundo antiguo. Hace que su Zarathustra exclame en el sentido de Hölderlin: «¡Yo os conjuro, hermanos míos, *permaneced fieles a la tierra* y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales!» (Nietzsche, 2003, p. 36).

Hölderlin invoca a los dioses antiguos, busca una alianza con ellos para restaurar la vida y la naturaleza a su ley original. «La poesía no representa la realidad, la crea», escribe Ott (2019, p. 29). La naturaleza y la vida deben finalmente ser percibidas y experimentadas nuevamente. Antes de convertirse en un brillante y polémico filólogo clásico, el joven Friedrich Nietzsche encontró en Hölderlin un acercamiento no académico a los dioses de Grecia y recibió a través de él una idea de las fuerzas vitales que tales dioses encarnaron en el mundo griego. Para Hölderlin, había que encontrar una nueva mitología o incluso una vieja que renovar en consecuencia —una mitología que, para el gran admirador de la Revolución francesa, no debía quedarse atrás de la Ilustración, sino más bien llenar al mundo moderno de significado—. Ott enfatiza: «Un secularismo sagrado resplandeciente debería lograr lo que raya en lo imposible: cuadrar el círculo. Debe preservarse la libertad de pensamiento, pero al mismo tiempo un maravilloso irracionalismo debe inspirar a la humanidad» (2019, p. 24).

Para el más destacado y al mismo tiempo uno de los más controvertidos intérpretes de Hölderlin, el citado filósofo Martin Heidegger, Hölderlin es un poeta que puede revelar cosas ocultas que solo pueden aparecer a través de la palabra poética y así hacer visible la verdad. Un simple «bien» o «mal», «correcto» o «incorrecto», y otras «racionalidades» que llegaron al mundo con Sócrates, no son categorías para él porque, como Heidegger

cree con Hölderlin, se trata principalmente de dejar que tenga lugar una especie de presencia divina. La tarea es, como escribe Heidegger en referencia a Hölderlin, «exponer de algún modo lo sagrado, a fin de que con su decir los dioses puedan sentirse a sí mismos y por sí mismos se dispongan a manifestarse en la morada de los hombres sobre esta tierra» (Heidegger, 2005, p. 136; GA 4, p. 116). En el *Hyperion* de Hölderlin se puede leer: «Ser uno con todo, esa es la vida de la divinidad, ese es el cielo del hombre. Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza» (2014, p. 25). En sus poemas, Hölderlin celebra un servicio a los dioses, un servicio de adoración en el sentido más originario.

Permítanme recordar brevemente a otro filósofo destacado del siglo XX, Ludwig Wittgenstein, quien también estaba convencido de la gran importancia de la poesía. Una vez dijo que, si realmente se quiere filosofar, se tiene que escribir poesía (Wittgenstein, 1995, p. 65, § 129); pero los filósofos, como son filósofos y no poetas, no pueden hacerlo, desafortunadamente. Los poetas Rainer Maria Rilke y Georg Trakl, a quienes Wittgenstein admiraba, recibieron generosas donaciones de este. Así pues, tanto Heidegger como Wittgenstein, dos filósofos a primera vista tan diferentes —aquí el filósofo del ser, allí el lógico y filósofo del lenguaje—, coinciden en su apreciación de la poesía y, en última instancia, la consideran superior a la filosofía. Hölderlin llegó a esta conclusión más de cien años antes. En *Hyperion* se puede leer que los atenienses nunca se habrían convertido en un pueblo filosófico sin la poesía. Y añade: «La poesía [...] es el principio y el fin de esa ciencia» (2014, p. 115).

Los *Schwarze Hefte*, es decir, los *Cuadernos negros* de Heidegger, publicados desde el 2014, corroboraron las sospechas de Karl-Heinz Ott de que el pensador de fama mundial, incluso después de 1933, cuando pronunció su infame discurso de Rector y rindió homenaje a Hitler, siguió siendo un antisemita. Ott comenta sobre esto con la sorprendente idea de que el entusiasmo original de Heidegger por Hitler solo se fue

desvaneciéndose rápidamente porque Hitler no pudo llevar a cabo «*den Aufbruch*» (la salida esperada), y no porque pensara que era un gran criminal y un asesino. En ese sentido, al gran filósofo no le habría importado guiar al *Führer* si tan solo este se hubiera detenido a escucharlo. Esta es la interpretación de Ott de lo que sucedió en aquellos años. Por cierto, la publicación de estos *Schwarze Hefte* llevó al profesor Günter Figal a renunciar a la presidencia de la Sociedad Martin Heidegger. Figal ha sido titular de la Cátedra Heidegger y de la de su antecesor, Edmund Husserl, en la Universidad de Friburgo hasta hace unos años. Como estudiante, yo mismo pude escuchar sus lecciones en Heidelberg, cuando él empezaba a enseñar allí como *Privatdozent*. Según su propia declaración, ya no quería pertenecer y mucho menos presidir una asociación que llevara el nombre de un presunto antisemita.

La conexión entre los *Cuadernos negros* y Hölderlin radica en que hay muchas entradas sobre este poeta en ellos. En efecto, la primera conferencia de Heidegger sobre Hölderlin en la Universidad de Friburgo tuvo lugar precisamente en dicha época, a mediados de los años treinta. En los mismos *Cuadernos negros* he encontrado una anotación que, sin lugar a dudas, brinda información sobre el valor incomparablemente alto de la obra de Hölderlin para Heidegger. Allí dice:

Eso es lo que sucede con el acontecimiento de la prematura partida de Hölderlin: este acontecimiento supera todas las circunstancias de la época napoleónica y todo lo que engendró el arte «clásico» y «romántico», y supera todo lo que desde entonces siguió como «historia». [...]. No barruntamos todavía que aquí estaba aconteciendo la primera conmoción de Occidente —de sus fundamentos, es decir, de su metafísica—, y que esta conmoción se la puede enrunar recubriéndola, pero no se la puede extinguir [...]. (Heidegger, 2017, pp. 127-128; GA 95, Überlegungen VII, pp. 79-80)

Además de Hölderlin, Heidegger también valoraba a otros poetas, aunque no se acercaban a este o le parecían menos relevantes dentro de su comprensión histórica. En los *Cuadernos negros*, por ejemplo, se lee también lo siguiente: «Stefan George y Rilke merecen un reconocimiento, pero no deben emplearse nunca como ayudas de interpretación de *Hölderlin*, porque jamás se pudieron aproximar a la misión histórica de este último ni estuvieron a su altura, y no se los puede comparar de ningún modo» (2017, p. 237; GA 95, Überlegungen X, p. 8). Otros autores que también desempeñaron un cierto papel para él fueron Ernst Jünger, su compatriota suabo Johann Peter Hebel, Hans Carossa, el poeta Gottfried Benn (que por su parte no apreciaba mucho a Heidegger) y, por supuesto, Paul Celan. Hölderlin remontaba a Heidegger a su *Heimat*, su tierra natal: «El poema de Hölderlin “En el idílico azul florece...” contiene, en sus primeros diecisiete versos, mi infancia en torno a la torre de la iglesia de la patria suaba» (2017, p. 245; GA 95, Überlegungen X, p. 22). Sin embargo, lo admiraba especialmente porque Hölderlin le mostraba un camino que se alejaba del individuo y del concepto de lo subjetivo, para conducirlo a un contexto más amplio y supuestamente más esencial, que Heidegger identificaba con el destino histórico de los alemanes. En ese sentido, Rüdiger Safranski escribe con acierto sobre el joven Hölderlin: «No le atraía lo expresivo y subjetivo, sino lo sublime y objetivo» (2021, p. 39). Es por ello que los modelos a seguir para Hölderlin fueron sobre todo Píndaro y Klopstock, y no tanto los «*Stürmer und Dränger*». En el caso de Heidegger, él no es y no quiere ser confundido con un existencialista. El tema de la existencia humana no parece ir lo suficientemente lejos para él, pues el hombre no está en el centro. Siguiendo a Hölderlin en esto, Heidegger crea la idea de una cuadratura (*Geviert*), en la cual se encuentran conjuntamente tierra, cielo, dioses y seres humanos. De manera que «“en la tierra” significa “bajo el cielo”. Ambas cosas co-significan “permanecer ante los divinos” e incluyen un “perteneciendo a la comunidad de los hombres”. Desde una unidad originaria pertenecen

los cuatro —tierra, cielo, los divinos y los mortales— a una unidad» (Heidegger, 2001, p. 110; GA 7, p. 143). Así pues, Heidegger comparte la convicción de Hölderlin, quien escribió: «También es bueno, y hasta constituye la primera condición de toda vida y organización, que no haya ninguna fuerza monárquica en el cielo ni sobre la tierra» (1990, p. 401).

No obstante, al mismo tiempo, la reverencia del filósofo por este poeta es demasiado grande y deja claro que está lejos de querer usarlo para sus propios esfuerzos y fines. Nuevamente en los *Cuadernos negros*, dice Heidegger: «¡Ay!, si aún encima a uno se le ocurriera hacer una “filosofía” de esta poesía —o siquiera “cimentarla” con una filosofía—, cuyo espacio y cuyo tiempo siguen aún infundamentados, aunque sin embargo han sido fundados» (2017, p. 129; GA 95, Überlegungen VIII, p. 82). Más bien, a través y en la demarcación de la poesía inalcanzable, parece ser más consciente de sus propios esfuerzos filosóficos. En su biografía de Hölderlin, Safranski dice: «Probablemente no haya ningún otro gran filósofo que, como Heidegger, combinara en tal grado su pensamiento con el poetizar de un poeta. Sin embargo, es cuestionable si eso fue siempre en beneficio de Hölderlin» (2021, p. 301, traducción corregida según el original).

Al igual que Hölderlin, Heidegger quería volver a los griegos, a sus inicios, como Hiperión. No obstante, ambos fueron conscientes de la distancia histórica que les separaba de ellos y a ninguno de los dos les gustaba realmente la idea de involucrarse con la Grecia de su propia época. Ott menciona el viaje en crucero a Grecia que Heidegger realizó con su esposa y que siempre intentó posponer. Dos años antes, en 1960, había dicho para desistir del viaje: «La cosa quedará en que puedo pensar algunas cosas sobre “Grecia” sin verla» (Heidegger & Kästner, 1986, p. 43, traducción propia). Su temor quedó expresado también en sus primeros apuntes del viaje: si lo atribuido a Grecia fuese algo meramente pensado, ¿no se mostraría su camino del pensamiento como un camino erróneo? (1989, p. 3). Relata Ott: «Como (a Heidegger) le gustaría conocer una

Grecia en la que no haya hoteles ni griegos, abandona el barco de mala gana después de unos días. Desde una distancia prudente quiere mirar un mundo que, a la luz resplandeciente que se derrama sobre las costas santas, da una idea de la presencia de los dioses antiguos» (2019, p. 204). Parece que el presente griego era demasiado banal para que lo invitase a hablar de lo auténtico, de lo sagrado. Para Heidegger, solo la Grecia antigua valía realmente la pena. Ciertamente, aquello es muestra de una inspiración curiosa, ya que, cuanto más próxima se encuentra la fuente original, al menos geográficamente, menos parece esta ser inspiradora.

Por cierto, la anécdota anterior recuerda un comentario de Wittgenstein que bien podría leerse como una crítica inquietante de todo el proceso filosófico de Heidegger (aunque Wittgenstein probablemente nunca tomó nota de su trabajo). En ella dice: «Es muy *curioso* que se incline uno a pensar que la civilización —las casas, las calles, los automóviles, etc.— aleja a los hombres de su origen, de lo alto, infinito y demás. Parecerá entonces que el ambiente civilizado, incluso los árboles y las plantas que hay en él, estuviera adecuadamente envuelto en celofán y aislado de todo lo grande y, por así decirlo, de Dios. La que se presenta es una imagen curiosa» (1995, pp. 101-102, § 281). Wittgenstein pasa aquí por alto con elegancia todo el complejo de temas de la historia que, por supuesto, era esencial para Heidegger, y lo anula con una sola frase.

Pero volvamos a Ott, quien opina que tanto Hölderlin como Heidegger sobrevaloran la mitología de los griegos. Tal conclusión parte de su propio intento por responder a la pregunta: ¿de qué tratan exactamente los mitos de los antiguos griegos? Naturalmente, se refiere también a Platón, quien

[...] quiere que los escritos de Homero y Hesíodo sean excluidos de su estado ideal porque difunden brutales disparates sobre los dioses. No cree que sean adecuados para los jóvenes; sus fantasías son completamente inadecuadas para los niños. Lo que uno aprende sobre los dioses de Homero y Hesíodo es solo lo peor: fraude, celos, castración. [...]. Para

muchos griegos, la mitología antigua ya estaba muerta en la misma antigüedad. (2019, p. 205)

En estos comentarios, Ott se refiere al historiador francés Paul Veyne, conocido más allá de los límites de su campo de especialización, quien había enfatizado que el mundo griego de Hölderlin es una ilusión que no difiere de la prístina sociedad comunista de Rousseau y Marx. En su libro *¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Veyne hace la siguiente afirmación: «el mito no era más que una superstición de semiletrados, que los doctos ponían en duda» (1987, p. 144). Ott agrega que, según Veyne, «la relación de los griegos con sus dioses es similar a nuestra actitud hacia el Niño Jesús: los niños todavía creen en él, los adultos simplemente no quieren perderse el ritual» (2019, p. 206).

Desde luego que para Hölderlin y para Heidegger el ritual en sí mismo no es suficiente, puesto que ambos quieren más bien salvar poética y filosóficamente esa fe. Ambos desean, en la medida de lo posible, revivirla y restituirla, porque la consideran la única esencial. Quien crea lo contrario, puede simplemente evitar desde el principio el desafío de este esfuerzo de pensamiento, el cual parece tan fácil como difícil de alcanzar. El peligro del arrebato, del entusiasmo desenfrenado allí donde este busca la máxima expresión, consiste en que puede conducir a esa «profundidad vacía» de la que hablaba Hegel en su Prefacio a la *Fenomenología del espíritu* (Ott, 2019, p. 227).

Al repasar el grupo de intérpretes de Hölderlin, y de los buenos y malos espíritus, Ott también se refiere al filósofo y traductor francés Philippe Lacoue-Labarthe, quien asigna a la obra del poeta suabo un significado espiritual que difícilmente se puede sobreestimar, aunque en un sentido muy diferente al de Heidegger. Según Lacoue-Labarthe, Hölderlin no solo se refiere a la antigua Grecia, sino que, en su nuevo descubrimiento o invención, culmina la idea total de la misma. Lo escrito por los griegos solo encontró su expresión real en Hölderlin, quien representa la

vanguardia más avanzada y deja atrás también a la modernidad obsesionada con la razón, con su progreso técnico-lógico y su notoria visión sociológica de las personas. Para Lacoue-Labarthe, en cambio, el mundo necesita de la poesía de Hölderlin porque está más allá de todo aquello y es una poesía que «de-sistematiza» las cosas y el mundo; los desenreda y al mismo tiempo los pone en suspensión (Ott, 2019, p. 89). Por lo tanto, su poesía no plantea meramente retos radicales a la filosofía. De los tres compañeros de Tübinga, Hölderlin es el único que parece aferrarse a la convicción de que solo una nueva mitología puede curar las heridas de la modernidad. Con su poesía quiere allanar el camino para esto. Además, en tanto que poeta, es el único de los tres amigos de Tübinga que parece creativamente capaz de esto.

Naturalmente, Hegel y la filosofía anterior a Heidegger lo ven de manera muy diferente. Ott se refiere a ello en los siguientes términos:

A los ojos de Hegel, los problemas de las sociedades actuales no se pueden resolver con visiones poéticas. Hölderlin, por otro lado, quiere que la subjetividad moderna sea abolida en una mitología que lo abarque todo, pero se está jugando con una cosmovisión que se compone de fantasías subjetivas y, por lo tanto, nunca puede pretender ser universalmente válida. Desde el punto de vista de Hegel, las imaginaciones históricas mundiales de Hölderlin tratan del escapismo romántico. Donde Hölderlin reconoce los límites de la filosofía, Hegel reconoce los límites de la poesía. (2019, p. 55)

El propio Ott es bastante escéptico acerca de los mensajes de Hölderlin sobre la historia mítica y le viene Goethe ocasionalmente a la mente: «El mensaje bien lo oigo, mas me falta la fe» (Goethe, 2010, p. 75, v. 765). Rüdiger Safranski también tiene dudas sobre el efecto de la obra de Hölderlin en nuestros días. Hölderlin ya no es popular en la actualidad, especialmente porque «falta el correctivo de una lectura imparcial, directa



y no académica» (Safranski, 2019, p. 304, traducción propia); lo cual, se podría agregar, no es necesariamente promovido por una obra filológica detallada y a veces hipertrófica. Pero, por supuesto, no se ha olvidado a Hölderlin, sino que ha quedado grabado en la memoria cultural como un «clásico».

Quizás sea la misma *Götternacht*, es decir, la ausencia de los dioses de la que habla Hölderlin, la que nos impide escuchar un mensaje que vaya más allá de este; lo cual, si se quisiera, casi podría verse como una prueba de la veracidad de su diagnóstico. No obstante, surge una vez más la pregunta: ¿qué significa todavía hoy para nosotros la obra de Hölderlin? Ott hace la sugerencia de que uno simplemente debería enfocarse en los versos hímicamente hermosos, la música lingüística y la melodía, que son verdaderamente incomparables, para poder disfrutar de estos poemas en todo su esplendor, sin tener necesariamente que deducir «mensajes» o incluso verdades ideológicas de ellos. Las grandes batallas ideológicas ya han terminado, de todas maneras. También para Safranski, Hölderlin es y sigue siendo «ante todo un sacerdote de la poesía» (2021, p. 301).

«*Und immer ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht*» («Y siempre a lo desenfrenado va un anhelo»), escribe Hölderlin («Mnemosyne», 2013, pp. 246-247). Las visiones míticas de la historia y los dioses del poeta tal vez deberían tomarse menos por el mensaje mismo, el significado o el objetivo de sus esfuerzos poéticos, ya que más bien serían para Hölderlin el procedimiento poético necesario o, para decirlo más técnicamente, el instrumento imprescindible que hace posible su poesía en primer lugar. Quizás solo de esa manera consigue intensificar y potenciar la excelencia lingüística. La mitología de la historia y los dioses de Hölderlin serían, por tanto, solo un medio que finalmente permite tales vuelos poéticos hacia nuevas alturas que son capaces de evocar tal entusiasmo. Es a través de esa hipótesis poetológica, para llamarla así, que en algún momento se llega a esas esferas donde surgen las ansiadas vistas hacia lo abierto (*das Offene*). De hecho, esa sería una poetología muy especial. Cualquier sospecha de

ideología sería irrelevante en tales alturas y esferas, y probablemente se podrá subir aún más alto cuanto más lastre se suelte. A lo mejor, entonces, uno tendría que liberarse no solo de la tierra, sino también de los propios dioses y despedirse de ellos. Es decir, de los mismos que en primer lugar hicieron posible esta ascensión a través de su invocación. Así cabría elevarse aún más alto y esperar una vista y perspectiva aún más amplias. Como dice en el poema «Diotima»: «Y en adelante, mi elemento es/ese donde ninguna fuerza terrestre/ninguna orden divina nos separa más,/allí donde saboreamos la unión total» (Hölderlin, 1995, p. 63).

En cualquier caso, los últimos poemas de Hölderlin son y siguen siendo protocolos impresionantes de esos intentos de vuelo a alturas desconocidas, en tanto que expresan el anhelo y la búsqueda permanente de lo abierto. Hölderlin parece buscar siempre ese estado de entusiasmo y de creatividad abundante, del que sus mejores poemas dan un testimonio tan sorprendente. Se trata de un arrobamiento, un raptó espiritual total, por así decirlo, que desconoce los límites mientras los va dejando atrás. Son esos mismos poemas los que atraviesan *die Götternacht*, la noche de los dioses. Lo que anhela Hölderlin, en última instancia, es quizás ese estado espiritual que le permitió escribir los mejores de sus poemas y también acoger a los dioses, si aún existieran más allá de estos poemas, y darles un lugar en su escritura. Pues, si hay dioses o un lugar donde se pueden encontrar, entonces sería en esas mismas líneas «infinitamente llenas de interpretación» («*unendlicher Bedeutung voll*») («Sonst nämlich, Vater Zeus...», Hölderlin, 1984, p. 219).

## Bibliografía

- Goethe, Johann Wolfgang von (2010). *Fausto*. Traducción de H. Cortés. Madrid: Abada; Universidad Autónoma de Madrid.
- Heidegger, Martin (1989). *Aufenthalte*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2001). Construir, habitar, pensar. En *Conferencias y artículos* (pp. 107-119). Traducción de E. Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, Martin (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin (2017). *Reflexiones VII-XI. Cuadernos negros (1938-1939)*. Edición de P. Trawny. Traducción de A. Ciria. Madrid: Trotta.
- Heidegger, Martin & Erhart Kästner (1986). *Briefwechsel 1953-1974*. Frankfurt am Main: Insel.
- Hölderlin, Friedrich (1984). *Gedichte*. Edición de J. Schmidt. Frankfurt am Main: Insel.
- Hölderlin, Friedrich (1990). *Correspondencia completa*. Traducción de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (1995). *Poesía completa*. Traducción de F. Gorbea. Barcelona: Ediciones 29.
- Hölderlin, Friedrich (2013). *Cánticos*. Edición de A. Ferrer. Traducción de J. Munárriz. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (2014). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Traducción de J. Munárriz. Madrid: Hiperión.

- Nietzsche, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Ott, Karl-Heinz (2019). *Hölderlins Geister*. München: Carl Hanser.
- Safranski, Rüdiger (2019). *Hölderlin: Komm! ins Offene, Freund!* Berlín: Carl Hanser.
- Safranski, Rüdiger (2021). *Hölderlin o el fuego sagrado de la poesía*. Traducción de R. Gabás. Barcelona: Tusquets.
- Veyne, Paul (1987). *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* Traducción de H.J. Padrón. Buenos Aires: Juan Granica.
- Wittgenstein, Ludwig (1995). *Aforismos. Cultura y valor*. Traducción de E.C. Frost. Madrid: Espasa Calpe.

Ensayos



# El fuego que duerme en la rama seca

VANESA DÍAZ SUSPES

Con un poema empieza la historia de la literatura occidental. Recuerdo, con asombro y nostalgia, aquella clase en la que el profesor nos habló sobre la *Iliada*: ese poema épico de alrededor de quince mil versos, escrito en hexámetro dactílico, que se situaba en el origen de nuestra historia. Quince mil versos es una cifra muy amplia, más aún si tenemos en cuenta que esta obra se había pensado para ser recitada en público, para ir de boca en boca y fluir como el agua o como el vino. Siendo fruto de la inspiración divina, esta obra primera no solo es un canto a la ira de Aquiles, es también y sobre todo la piedra fundamental de nuestra cultura. La musa —me pregunto si sería Calíope, Clío o Polymnia— inspiró a Homero a escribir esos versos que, más de una veintena de siglos después, sentimos como propios y constituyen un lugar de encuentro que trasciende las fronteras —físicas o imaginarias— entre los hombres.

A pesar del tiempo y la distancia todavía conversamos y recreamos el poema. El llanto de Aquiles ante la pérdida de su amigo nos conmueve genuinamente. Asimismo, leemos aquel beso de Príamo a las manos que habían cegado la vida de su hijo como un gesto lleno de significados que amplían tanto el goce estético de la lectura, como nuestra comprensión de la epopeya. Estas escenas mueven hasta la última fibra de nuestro ser; a través de ellas experimentamos la pérdida, así como la profundidad de lazo que une dolor, amor y muerte. En las palabras del poeta hay algo que

nos es común, que nos resulta familiar y nos interpela directamente. En la lectura y la relectura descubrimos, recordamos y gozamos; lo que nos parecía ajeno, ahora lo sentimos como propio. A esas convenciones que nos elevan sobre lo material Stefan Zweig las denomina cultura (2020, p. 8). Pero la cultura no es patrimonio de un pueblo o grupo de pueblos: es el legado que la humanidad ha construido por siglos y supera lugares y momentos. Me gusta la definición de Zweig porque creo que la poesía está en el centro, en el corazón de la cultura. La poesía está al alcance de quien preste su oído para recibirla.

Escuché a Hölderlin por primera vez de camino al trabajo, en un bus lleno de personas que, como yo, buscaban atravesar esta metrópoli latinoamericana en un día cualquiera. Referenciado con frecuencia entre Goethe y Rilke, quizá seguido por Celan, este nombre sonaba familiar, pero ciertamente no me era conocido. Escuché uno a uno varios de sus poemas y unas palabras, pronunciadas con frecuencia, captaron mi atención: «Scardanelli» y, más específicamente, «con profunda devoción, Scardanelli» (Hölderlin, 2006). Había escogido una versión de los poemas de Hölderlin que incluía los *Poemas de la locura*. Así, sin saberlo, mi puerta de entrada al poeta alemán fueron sus últimos poemas, caracterizados por el abandono de sí y de los hombres. Conocí a Hölderlin cuando él ya no era él y cuando firmaba sus escritos como «Scardanelli».

Conocí a Hölderlin en un bus y no en una biblioteca o en una clase —hacía tiempo ya que no pisaba un aula—. Me gusta pensar que este encuentro fue producto de la casualidad y la curiosidad. Buscaba poemas que pudiera escuchar para llenar ese *tiempo muerto* entre mis desplazamientos y me incliné por Rilke y Hölderlin sin saber muy bien el porqué de esta elección. Había leído a Rilke: sus *Cartas a un joven poeta*, sus poemas sobre el amor, pero lo que se había ganado un lugar en mi corazón era la correspondencia con Tsvetáyeva y Pasternak, recogida en las *Cartas del verano de 1926*. Sin embargo, Hölderlin era otro asunto. Quería saber si sus poemas podrían hablarme, tenía un oído dispuesto a escuchar. Era



jueves y cuando llegué a mi trabajo sentí que necesitaba saber más, no solo de Scardanelli, sino de quién había decidido cantar himnos y odas a las estaciones, la naturaleza, el destino y el amor. Estos poemas llenos de figuras, imágenes y sonoridad me llevaron de la primavera al invierno, de las parcas a los dioses.

Seguía pensando en por qué Hölderlin firmaba como Scardanelli. Quizás se trataba de un seudónimo, algo común en muchos escritores. Podría tratarse de la heteronimia, esa *manía* de los escritores que los lleva a construir personajes, darles un nombre, una vida y, de cuando en cuando, convivir con algunos de ellos. Pero no: no se trataba de un Pessoa alemán. Hölderlin sufrió algo que podría llamarse la maldición del poeta, pues en un giro del destino su camino se vio truncado de forma prematura. Él, que dedicó sus versos más sublimes al amor, perdió el control sobre sus palabras y fue separado para siempre de su musa, la amada Diotima, que dejó el mundo de los mortales.

Creo que si Hölderlin viera su vida, como la vemos nosotros ahora, no le molestaría pensar que quizás su locura fue un castigo de los dioses, pues sentía algo más que gusto, algo entre el amor y la devoción hacia el pasado grecolatino. No es raro encontrar en sus poemas cantos a los dioses o a las parcas, tampoco nos extrañamos si un poema tiene por nombre el de algún filósofo de la Hélade (Hölderlin, 1977). Quizá sería de su agrado encontrarse como protagonista de un poema de Ovidio, en el que alguno de los dioses ideó para él un castigo propio de *Las metamorfosis*. Probablemente no hubiera mutado su exterior; en esos versos del latino se diría que Hölderlin conoció de cerca a los felices y cometió la osadía de cantar a sus hermanos mortales aquellos episodios reservados solo para el deleite de los dioses. Uno de ellos, deseoso de castigar el atrevimiento, lo condenó a arrebatos de furia, al éxtasis permanente y a un interminable e ininteligible monólogo. En adelante, las palabras —aquella materia con la que había construido un mundo de imágenes— se negaron a ser contraladas y se volvieron en su contra. Esa fue la maldición del poeta. Luego

Júpiter, suavizando un poco la pena, le daría la oportunidad de contener sus palabras, pero lo haría olvidar su nombre. Así nació Scardanelli.

Con la poesía empieza nuestra historia. En diferentes épocas y lugares se ha empleado con fines didácticos, amorosos o lucrativos. La poesía ha sido el medio para rebelarse contra los poderes o para hacer apologías a tiranos y caudillos; para algunos ha significado el camino hacia la redención, mientras que para otros fue un artificio para obtener el favor de algún poderoso. La poesía también ha sido luz y oscuridad, nostalgia y alborozo: la ruta que conduce hacia otro mundo, el último paso antes de la locura. En un primer momento, mi objetivo al acercarme a Hölderlin era llenar los trayectos que recorro diariamente; podría haber sintonizado mi emisora favorita, escuchado música o visto algunos capítulos de una serie cualquiera. Sin embargo, elegí la poesía porque quería saber si Hölderlin podría hablarme a través de sus poemas, si él había escrito para mí: si el hecho estético se consumiría en el recordar y el descubrir que van aparejados incluso a la más efímera de las felicidades. Hölderlin era para mí un camino, aun cuando todavía no conocía el destino.

Escuché a Hölderlin decir que la vida es, siempre y sin lugar a duda, pobre y solitaria. Para él, esta pobreza nos acompaña aún en medio de la más esplendorosa de las riquezas (Hölderlin, 2014, p. 35). Las imágenes que estas palabras llevaron a mi mente me hicieron pensar en la mendicidad, la indigencia y la desesperanza: un mendigo que tira su última moneda, una persona que en el medio de la oscuridad y la soledad del bosque enciende un fósforo. También imaginé un bosque calmo y silencioso que, luego de ser cobijado por la metálica oscuridad que prodiga la luna, se sumerge en las tinieblas de una noche plúmbea y sin luna. Estas imágenes sembraron en mí la intuición de que la abundancia material no está atada a la riqueza espiritual; tampoco el desarrollo tecnológico lleva aparejado una evolución cultural. Esto lo entendió bien André-Jean Festugière, filólogo clásico, cuando dijo que nos dirigimos a un tiempo marcado por la ausencia del hombre y el predominio de la robótica en

donde «veremos quizás a seres humanos yendo a los astros; pero estarán allí, espiritualmente, tan pobres e indigentes como aquí» (1986, p. 105).

También pensé que hay un peligro que se cierne, cual espada de Damocles, sobre nosotros y nuestra habilidad para recordar. Simon Critchley, también conocedor de la tragedia, comparte las reservas de Festugière frente a nuestro porvenir. Para Critchley, nuestra época está cargada de flujos de información, siendo la velocidad una de sus características principales; en este vertiginoso fluir, hay una suerte de cultivo de la amnesia (2019, p. 11). Lo más preocupante de este panorama es que donde no hay lugar para la memoria, no hay sitio para la poesía, pues la poesía también es, como dice el poeta mexicano Octavio Paz, «memoria hecha imagen y la imagen convertida en voz» (1990, p. 136). Es posible que nos acerquemos a un tiempo en el que la pobreza nos acompañará y donde no habrá lugar para la poesía —que es también sueño, imaginación y memoria— ni para sus creadores.

Empero, Hölderlin no guardó silencio ante este panorama e hizo un llamado a la acción. ¿Con qué objeto? Cambiarlo todo. Otra vez estaba ahí la voz del poeta, esta vez en boca de Hiperión: «¡Que cambie todo a fondo! ¡Que de las raíces de la humanidad surja el nuevo mundo!» (Hölderlin, 2014, p. 125). El llamado no podía ser más claro y se dirige a los grandes poetas. La misión no es sencilla, pero no se puede confiar a otros; no se puede delegar al banquero, al maestro, al hombre de estado ni al sacerdote. ¿Y esto por qué? La respuesta es sencilla: esta es una empresa destinada a la recreación y la construcción colectiva representadas en el arte.

Pienso en quién habría podido oír el llamado. Un posible destinatario de este mensaje pudo haber sido el joven Karl Marx. Me gusta imaginar la escena más o menos así: Marx se encuentra con Hölderlin y, muy exaltado, exclama: «Ya se ha dedicado mucho tiempo a contemplar. Es hora de transformar». Hölderlin le dice que lo mejor es encargarse de esta tarea a los poetas. Marx no está convencido. Hölderlin quiere insistir, sin reprimir las ideas del joven. Entonces, escribe su *Hiperión* y entre líneas lo

invita a replantear esta idea. En esta exhortación, Hiperión-Hölderlin le dice a Belarmino-Marx: «Me parece que tú concedes demasiado poder al Estado. Este no tiene derecho a exigir lo que no puede obtener por la fuerza. Y no se puede obtener por la fuerza lo que el amor y el espíritu dan [...]. Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno» (Hölderlin, 2015, p. 125). Marx le dedica tiempo a darle vueltas a esta idea. Una charla sigue a la otra y, al final, el poeta logra dejar algo en el corazón del joven Marx. Pocos años después de la muerte del poeta, un apasionado y combativo Karl Marx escribe un manifiesto —un tanto diferente del que conocemos— en cuya última línea se lee: «¡Poetas del mundo, uníos!»

Oí a Hölderlin asignar una misión al poeta: «[...] despertad de su letargo/a todos los que duermen todavía» (1977, p. 115). El poeta debe llevar el mensaje si quiere cumplir su misión: despertar a la humanidad del letargo. Pero ¿cuál es el mensaje? Es necesario afinar el oído y preparar el espíritu para lo que viene, pues en este despertar existe una posibilidad para la reconciliación del hombre con lo que le rodea. Solo en la armonía con la naturaleza el hombre es un ser completo y oímos decir al poeta que cuando el hombre y la naturaleza están en armonía, la divinidad se sitúa en medio de ambos. Así pues, la búsqueda de la armonía es un imperativo. La pieza clave en esta persecución de la armonía se encuentra en la búsqueda de la belleza. Hölderlin concede a lo bello un lugar privilegiado, pues es lo más caro al corazón del hombre. Esta persecución de lo bello, este amor a la belleza, no solo sería capaz de disipar la timidez, sino que permitiría generar un *aire de vida* capaz de anegar el espíritu de los hombres. Un pueblo que ama lo bello, dice Hiperión, es un pueblo que honra el genio de sus artistas (Hölderlin, 2014, p. 208). El objetivo de esta empresa es despertar a los que duermen, y para ello tanto la armonía con la naturaleza, como la belleza, son imprescindibles.

Pero hace falta un elemento en esta triada: el diálogo. Hölderlin nos propone en sus ensayos elevar la poesía «a la altura de la μηχανή de

los antiguos» (1976, p. 134). Esta μηχανή, tomada en la acepción en la que aparece en Píndaro, puede ser interpretada como las maquinaciones o alternativas. También y gracias a la polisemia del término, puede entenderse como *el camino*. El oír la otra voz es el camino y el medio para despertar a los hombres. Karl Jaspers, luego de reflexionar sobre la radicalización del pensamiento —característica funesta del siglo pasado—, apunta que la capacidad de asombrarse, la posibilidad de dudar y el ser consciente de sí mismo son tres características centrales en el pensamiento filosófico (1971, p. 21). Sin embargo, estas características ya no son suficientes. Solamente en la comunicación, afirma Jaspers, el pensamiento filosófico alcanza su pleno sentido. El filósofo lo dice con claridad: «*Aber ich bin nur mit dem andern, allein bin ich nichts*» («Solo puedo ser con los otros, sin ellos no soy nada») (1971, p. 22).

En la filosofía —que es otro amor, un amor al conocimiento— es tangible esa necesidad. Pero la poesía ha tenido la sensibilidad de escuchar y de plasmar estas manifestaciones del espíritu humano, haciendo que salgan de la experiencia individual y sean inteligibles para un público más amplio. Esto es así porque la acción de la poesía es realizada por el poeta, quien se propone entablar un diálogo con el otro. Es en el diálogo que la poesía alcanza su cometido. Nadiezhda Mandelstam (2013), luego de reflexionar sobre el quehacer de su esposo, el poeta ruso Osip Mandelstam, nos pone de manifiesto esta dimensión de la poesía al decir que esta «tiene carácter social y plasma la vida humana porque el portador de la armonía es hombre y vive entre los hombres cuyo destino comparte. No habla *por ellos*, sino con ellos, no se separa de ellos y en ellos reside su verdad».

Como individuos experimentamos una existencia individual, pero como seres sociales tendemos puentes que nos permiten acercarnos a los demás. Somos lo *uno* y en nuestro prójimo se encuentra el otro. Es en la relación con la otredad, con la otra parte, que podemos experimentar una vida digna de ser vivida, solo así podemos escuchar el mensaje y despertar

del letargo. Este escuchar lo que está fuera de nosotros es el medio para alcanzar la armonía. Yo había escuchado a Hölderlin en un bus, como forma de llenar un momento. No solo llenó uno, sino muchos momentos de mi vida. Lo sentía cercano al pensar el amor que profesaba a Diotima o cuando celebraba su amistad con Belarmino. Sentía que yo también era la musa o el amigo. En otras ocasiones me interpelaba, sentía que era a mí a quien se dirigía y no a las parcas. Más de una vez sentí que yo irrumpía en su vida, aún en los momentos en los que él, cansado de los hombres, prefería estar solo. En esos instantes, lograba escuchar cómo hablaba del destino de los hombres. Había escuchado *la otra voz*.

Parafraseando a Paz, diría que la otra voz no viene del más allá, sino «del otro que está dormido en el fondo de cada hombre» (1990, p. 136). Esa voz que había escuchado era la mía, la misma que había dormido y que ahora despertaba. Había pasado mucho tiempo desde la última vez que la oí, pues en efecto no era la primera vez que había escuchado el llamado. Años atrás había intentado comprender una experiencia crucial en el siglo pasado, pero no había encontrado el puente que me permitiera entender lo que sintieron los hombres y mujeres víctimas de la experiencia nefasta de ese siglo. Había encontrado teorías, datos, cifras y análisis. Pero faltaba la posibilidad de la experiencia sensorial. Esta experiencia no se encuentra ni en la historia, ni en la ciencia política, ni en la economía. Era necesario oír las voces de los hombres, que como en el «Canto del destino» (Hölderlin, 1977, pp. 107-109), podían compararse con el agua, cayendo de roca en roca, siendo arrojados durante años a la incertidumbre.

En medio del ruido había conocido la voz de poetas rusos, cubanos, franceses y alemanes que hacían comprensibles con sus versos que los datos y las cifras, y aquello que se teorizaba, tuviera una dimensión humana. Si alguien desea comprender la historia del siglo pasado, debe revisar la obra de poetas como Mandelstam, como Shalámov, como Primo Levi. No solo entendería nuestra historia más reciente, sino que tendría una idea de los abismos que hemos sondeado y la necesidad que tenemos de

poesía. El tiempo que vivimos no es fácil. Nos vemos rodeados de ruido y parece que el diálogo ha agotado sus últimos recursos. La memoria como capacidad de recordar se ve amenazada y con ella la capacidad que tenía de convertirse en voz. Estamos a la espera de la redención que no llega o al menos no parece llegar. Estamos constantemente rodeados de personas y, al mismo tiempo, nos sentimos solos, alejados los unos de los otros en el inmenso mar de anonimato. Los dioses nos han abandonado. Y, entretanto, nos preguntamos para qué poetas en tiempos de miseria. Escuchemos lo que dice Hölderlin una vez más:

Somos como el fuego que duerme en la rama seca o en el pedernal, y luchamos e intentamos encontrar en todo momento el fin de nuestra estrecha prisión. Pero acaban llegando los momentos de la liberación que compensan siglos de lucha, momentos en lo que lo divino sale de su celda, en que la llama se desprende de la madera y se eleva victoriosa sobre las cenizas, en que nos parece que el espíritu libre, olvidadas las penas y la servidumbre, vuelve el triunfo a las galerías del sol. (2014, p. 79)

Y ahí estaba el último mensaje del poeta. Aspiramos al momento, al instante en que podemos salir «de nuestra estrecha prisión». En esta búsqueda, nos alejamos no solo de la oscuridad del pasado; también nos libramos del laberinto del futuro (Hölderlin, 2014, p. 80). Es en el momento en el que encontramos ese algo que hemos rastreado desde la *Iliada*. Y entonces nos encontramos con la esencia de la poesía que, para mí, es la posibilidad de dialogar con otro. Por un instante salimos de nuestra experiencia individual, única e incompleta, y rozamos con las puntas de los dedos, como el artista roza las cuerdas del arpa, la experiencia del hombre como parte de un todo. Al superar las barreras del espacio y el tiempo podemos ser parte de eso que llamamos cultura, en el centro de lo cual está la poesía. Es en este proceso, en el salir de nosotros mismos por un instante, en el que podemos encontrarnos con lo diferente, podemos

encontrar lo que nos completa. Heidegger lo definió muy bien cuando dijo que el diálogo y su unidad es portador de nuestro *Dasein*, nuestra existencia (1992, p. 65). Es ese momento de lucidez en el que aprendemos a vivir puesto que comprendemos que la vida digna de ser vivida —de la que se hablaba en el Ática— no es otra cosa que aprender a morir.

## Bibliografía

- Critchley, Simon (2019). *Tragedy, the Greeks and us*. Nueva York: Pantheon.
- Festugière, André-Jean (1986). *La esencia de la tragedia griega*. Barcelona: Ariel.
- Heidegger, Martin (1992). *Arte y poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hölderlin, Friedrich (1976). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (1977). *Poesía completa*. Edición bilingüe. Barcelona: Ediciones 29.
- Hölderlin, Friedrich (2006). *Fragment von Hyperion: Erzählungen und Gedichte*. Leipzig: Phonetics Group.
- Hölderlin, Friedrich (2014). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Hiperión.
- Jaspers, Karl (1971). *Einführung in die Philosophie*. Munich: Pieper Media.
- Mandelstam, Nadiezhda (2013). *Contra toda esperanza: memorias*. Barcelona: Acantilado.
- Paz, Octavio (1990). *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Caracas: Planeta.
- Zweig, Stefan (2020). *Encuentro con libros*. Barcelona: Acantilado.



# Para que el lenguaje sea peligroso, necesita llenarse de mundo

JHAN CARLOS ROJAS HUZCO

## 1. Una motivación

Cuando Norbert Von Hellingrath se empeñó en rescatar y editar la primera publicación de Friedrich Hölderlin como poeta a ojos de la modernidad europea, el erudito se enfrentaba a dos cosas: la vida y la muerte. La vida porque la publicación de los escritos de Hölderlin se realizaba en periodo de entreguerras, lo cual hacía dudar de la pertinencia empírica de una reivindicación de dicha talla, y la muerte porque el nombre de Hölderlin no sería canónico para la poesía alemana hasta después de la muerte de Hellingrath.

Esta relación bilateral nos recuerda muy bien la pregunta que ensaya este escrito: ¿para qué poetas en tiempos de miseria? El sacrificio académico de Hellingrath no solo fue un rescate del olvido para la poesía de Hölderlin; su esfuerzo significó también un diálogo con el presente porque nos invitó a pensar cuál es el valor social y político de la subjetividad del artista en tiempos de penumbra. Es decir, la recuperación bibliográfica en mención nos ponía sobre la mesa discutir la necesidad (o no) de volver a la expresión como respuesta a una estructura que nos empuja cada vez más a la carencia.

La pregunta que también nos motiva es: ¿qué tipo de carencia es la que sintetiza nuestra época? No estamos ya, por ejemplo, en una época de grandes palabras. No existe en el vocabulario general de los países y mucho

menos en la cotidianidad de las personas ninguna idea que nos ayude a impulsar grandes cambios. Libertad, rebeldía y transformación, por el contrario, fueron palabras que vivió Hölderlin como hijo de su época. La precisión cronológica, no obstante, sería conocer el lugar que habitaban esas palabras de incidencia bastante práctica. ¿Habitaban esos términos los libros del circuito académico romántico? ¿O quizá eran palabras que vivían en calles europeas, libres del encierro de los textos? Cualquiera sea la respuesta, dialogar este hecho con el presente nos ha invitado a la tristeza, pues difícilmente hoy uno encuentre esas «grandes palabras» en las calles, en nuestros círculos o en los libros.

Creemos que la poesía de Hölderlin, así como su forma de vivirla, puede contribuir a responder la pregunta inicial de este ensayo. Pensemos un poco en las relaciones que podemos establecer entre el poeta y nuestra actualidad: la situación del artista, la reflexión sobre la vida en sociedad, las transformaciones culturales y la poesía como posibilidad de nuevos *modelos de mundo* (Asensi, 2016). Todas estas relaciones permiten una superación del contenido de los textos tan solo como contenido y más bien suponen una proyección de los mismos hacia una incidencia en el mundo donde vivimos. Por eso, creemos que la motivación que tuvo Norbert Von Hellingrath para recuperar los poemas de Hölderlin no puede ser distinta a la motivación que supone escribir poesía en el contexto que nos cita: hoy no solo escribimos para nosotros mismos, escribimos porque somos conscientes de que existen lectores que, a pesar del medio en el que viven, recurren a la poesía como proceso de búsqueda. La motivación de encontrar algo *impertinente* para el contexto en el que vivimos, entonces, actúa como un eje articulador potente en términos de expresividad social; motivación disonante que, al fin y al cabo, solo posiciona a los artistas no como *incomprendidos*, sino como sujetos conscientes de la energía de vivir en sociedad, pues han comprendido que su esencia no halla una posibilidad para erradicar la miseria que habitan actualmente.

## 2. Hacia un nuevo tipo de armonía

Ya que hemos mencionado la palabra «disonancia», vale la pena reparar en el modo por el cual Hölderlin entendió la armonía con su medio. Para ello, debemos comprender que el «medio» del poeta alemán no es solo el contexto ni el modo de producción ni mucho menos las formas políticas de existencia: su medio era entendido como la vida en relación con la naturaleza. La poesía de Friedrich Hölderlin posee una búsqueda transversal de este aspecto. «A Diotima», por ejemplo, nos presenta dos ideas cumbre sobre este proceso, cuando la voz poética dice:

¡Bella vida! Como una endeble flor de invierno,  
vives aislada y sola en un mundo caduco.

Y también, bajo el mismo nombre de «Diotima», expresa Hölderlin:

Delicia de las musas del cielo, ven y aplaca  
el caos de estos tiempos, reconcilia como antes  
todo lo que está en pugna y calma la furiosa discordia  
con tu celestial música de paz.

La búsqueda de la armonía se anuncia como un tema relevante en los versos de Hölderlin, en cuanto el yo poético manifiesta la ausencia de la misma. Tanto el «mundo caduco» como la «furiosa discordia» dan cuenta de la cosmovisión que la voz poética tiene sobre el medio en el que vive: lo caduco se plantea como algo que no funciona o que no tiene vigencia en el espacio por el cual sigue existiendo, y la discordia se erige como la falta de simetría social entre el hombre y su naturaleza.

Hemos puesto a «Diotima» como primer ejemplo no solo por elección personal, sino también porque sus versos erigen la relación entre

literatura, vida y sociedad. De hecho, conocido es que la producción del poema tuvo influencia de los sucesos que el poeta vivió con Susette, esposa del banquero Jakob Gontard; hecho que también guarda relación con la escritura de *Hiperión o el eremita en Grecia*. Por otro lado, Diotima es un nombre importante para la filosofía griega, pues en el *Banquete* de Platón este personaje es quien le enseña la filosofía del amor a Sócrates. Esta no sería la primera ni la última referencia de Hölderlin a la tradición grecolatina, pues esta relación se extiende en el título y contenido de otras obras, como por ejemplo *La muerte de Empédocles*, filósofo de quien Hölderlin extrae una representación dramática de su vida como metáfora de una época donde ya ha pasado el tiempo de los reyes. Pero no nos adelantemos aún al recorrido de sus obras, veamos qué conexión armónica suponen la naturaleza, la divinidad a la que el poeta se refiere, la tradición cultural del lugar desde donde se enuncia y la vida.

Habíamos hablado de Empédocles, filósofo que puede ayudarnos, para no escapar del marco reflexivo que el mismo Hölderlin utiliza en sus obras, a entender el carácter de la armonía que la voz poética se encuentra buscando. El filósofo presocrático despliega en su poema reflexivo *Sobre la naturaleza de los seres*<sup>60</sup> una teoría sobre la formación natural de la vida. Para Empédocles, la discordia es elemental en este proceso, pues supone una unión primigenia y una reagrupación como síntesis. El filósofo se referirá, de esta manera, a la mezcla y a la disociación como elementos centrales de su reflexión sobre un vocablo interesante: *physis*. Tal como la etimología griega sugiere, *physis* se refiere al hecho de hacer brotar o hacer nacer.

---

60 No se han encontrado libros como tal de Empédocles, solo se tienen dos poemas que se atribuyen a su autoría con seguridad: *Sobre la naturaleza de los seres* y *Las purificaciones*. Hemos extraído las reflexiones de Empédocles de la compilación *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, compilado por Alberto Bernabé (1988).

De ese modo, una preocupación que podemos extraer de este aspecto es la preocupación de las letras y la filosofía por la vida. El caos que menciona Hölderlin en «Diotima», por ejemplo, no es un caos perenne, es un caos en movimiento, dinámico, pues se evidencia para anunciar un nacimiento que nuestras luces pueden ayudarnos a descubrir. No obstante, no nos olvidemos de la pregunta inicial de nuestro diálogo: ¿para qué poetas en tiempos de miseria? La primera respuesta, de inmediato, sería: para vivir. ¿Pero es suficiente vivir cuando aún queda la miseria? ¿O es que podemos pensar a la precariedad como fase previa de una *celestial música de paz*?

Nos queda claro que esta primera respuesta ha generado más dudas por su evidente amplio rango de definición que conclusiones propiamente dichas. Por ello, es necesario precisar aún más cómo Hölderlin y su poesía pueden contribuir a la respuesta. Habíamos mencionado que la preocupación de Hölderlin por Empédocles se basaba en la relación dialéctica que el mismo proponía sobre la vida. Una precisión importante de este aspecto es que la *physis* de Empédocles se estudiará en la tradición filosófica posterior bajo el término latino de *natura*. Ahora bien, conocido es que la *natura*, desde la óptica del sistema filosófico de Spinoza<sup>61</sup>, se puede dividir en dos elementos: la *natura naturans* y la *natura naturata*. Ambos elementos son formas de relacionarse con la naturaleza, pues mientras la primera hace referencia a la captación de la esencia de la naturaleza, la segunda implica observar las formas y atributos en los que se manifiesta la divinidad.

El imaginario colectivo sobre el Romanticismo nos ha dicho que este movimiento le rendía culto a la naturaleza. Pero esto no debe comprenderse como una simple imitación de la naturaleza, sino como un entendimiento de su espíritu. Más que preocuparnos por las motivaciones teológicas de Hölderlin, queremos resaltar el hecho de que palabras como

---

61 Reflexión que podemos recuperar como lectura personal del trabajo *Natura naturans-natura naturata* de Henry A. Lucks (1935) sobre Baruch Spinoza.

«espíritu», «naturaleza» y «expresividad» no solo son términos que han dejado de discutirse en nuestros circuitos culturales, sino que incluso hoy ya no forman parte de nuestra cotidianidad.

¿Para qué volver a Hölderlin, entonces, en pleno siglo XXI? Creemos que para iniciar la recuperación del aura que nuestra estructura social ha cercenado en su desarrollo histórico. La poesía, por ello, al ser una de las manifestaciones del espíritu artístico, se configura como uno de los elementos que hoy pareciera ser inútil a ojos de la vorágine tecnocrática<sup>62</sup>. No obstante, la poesía no solo es humana, sino que, desde los ojos de Hölderlin, es un acto de naturaleza *naturans* por excelencia. Esta armonía entre poema, artista y medio social se puede leer en *Hyperion*, cuando Hölderlin nos invita a «ser uno con todo lo viviente, volver en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza».

Esta unicidad del poeta con su medio, en ese sentido, le devuelve el carácter orgánico al artista, pues la relación no supone una obligación por tener un compromiso social, sino que implica un espacio donde el artista se posiciona como alguien natural a su medio, en una especie de defensa de la armonía. De hecho, esta naturalidad, desde los versos de Hölderlin, puede leerse como una ausencia, ausencia que ha iniciado también una búsqueda. Por ello Hölderlin continúa:

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba, con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo.

---

62 De ahí que no sea casualidad que las especializaciones de esta materia (el estudio de la poesía, por ejemplo) también se vean atacadas por las políticas internacionales sobre la educación, lo cual ha llevado a que un gran grupo de intelectuales denuncie un borrado de las Humanidades por su supuesta falta de valor material y social.

En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía. ¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona.

No es nada novedoso decir que nuestro contexto no nos invita a soñar. Pero he allí el carácter modelizante de la poesía y de la literatura, ya que en sus líneas no encontramos un reflejo de la sociedad: encontramos un mundo posible, imaginable, pues es a partir de la hipótesis que los textos proponen que podemos pensar transformaciones factibles. Es en ese aspecto en el que Hölderlin contribuye enormemente: en otorgarle un valor expresivo a la pregunta sobre la utilidad social del artista. Entonces: ¿para qué poetas en tiempos de miseria? Para otorgarle a la vida nuevamente su carácter expresivo, expresividad no vista solo desde el lado estético, sino desde el componente social y político.

Por otro lado, resulta interesante observar la importancia de la divinidad en la obra de Hölderlin. Esta necesidad de la mitología en la vida cotidiana no debe pensarse como un horizonte abstracto; al contrario, es más concreto de lo que pensamos. Decía José Carlos Mariátegui (1959) sobre este aspecto que:

Pero el hombre, como la filosofía lo define, es un animal metafísico. No se vive fecundamente sin una concepción metafísica de la vida. El mito mueve al hombre en la historia. Sin un mito la existencia del hombre no tiene ningún sentido histórico. La historia la hacen los hombres poseídos e iluminados por una creencia superior, por una esperanza super-humana; los demás hombres son el coro anónimo del drama.

En ese sentido, la mitología a la que hace referencia Hölderlin no debe entenderse como un elemento puramente espiritual: esa espiritualidad vendría a configurarse como factor subjetivo para lograr cosas objetivas. El «hacer historia», de hecho, debe también comprenderse como una manera concreta del quehacer poético romántico en su dimensión vital, pero ¿tiene vigencia traer a colación la poética de este movimiento hoy, a luces de la miseria contemporánea?

Pensamos que sí, pues a pesar de que las formas del Romanticismo no están ya presentes, su esencia, su *natura naturans*, sigue iluminándonos. Encontrar la esencia de lo divino, portarlo, transmitirlo es una tarea que puede deducirse de la reflexión que hemos trazado hasta el momento. Por ello, relacionar la preocupación por la expresión en un contexto que no nos invita a expresarnos resulta vital para encontrar respuestas a nuestra pregunta inicial. Este contexto que no promueve la expresividad es caracterizado por el poeta alemán como caótico y esto se evidencia en «El espíritu del siglo», cuando Hölderlin dice que «Por donde mire, todo es violencia y angustia». Pero este «pesimismo» por parte de Hölderlin siempre está proponiendo la idea de cambio; de hecho, antes de lograr una transformación, el poeta sitúa la necesidad de una compasión. Así, el dolor se configura como un elemento que se revierte, pues «Solamente en el dolor cobramos consciencia de nuestra libertad interior».

Así, la poética divina de Hölderlin puede definirse como un existencialismo esperanzador o un optimismo existencialista, en tanto define el modo por el cual el ser humano se ha alejado de su medio natural, pero propone una serie de imágenes que nos ayuda a volver a ese estado armónico. Por eso en «Patmos», en referencia a la isla griega del mar Egeo, el poeta dice:



Cerca  
Y difícil de coger está el dios.  
Pero donde está el peligro, crece  
También lo salvador.

De esta forma, la esperanza, la posibilidad de agencia y el elemento transformador de lo que el peligro puede generar nos muestran una faceta dialéctica en la poesía de Hölderlin, faceta que posee plena vigencia en las inquietudes de los ojos contemporáneos. De hecho, podemos seguir sugiriendo una respuesta a nuestra pregunta inicial: ¿para qué poetas en tiempos de penumbra? Para devolverle el carácter expresivo a la vida en términos comunitarios, pues debemos ser conscientes de que es en el peligro y la necesidad, muchas veces, donde podemos observar con absoluta claridad uno de los caminos posibles en búsqueda de una naturaleza social más armónica.

### 3. Del silencio de la torre a la luz del carpintero

Entonces, una vez que ya hemos precisado aún más el ensayo de nuestra respuesta, ampliando el horizonte puramente estético, ¿cómo sintetizaríamos la pertinencia de volver a la lectura de Hölderlin como un ejercicio de valor social, cultural y político? Para ello creemos posible una relación entre los episodios finales de la vida de Hölderlin y uno de sus poemas más ricos y complejos: «Pan y vino».

Como sabemos, Hölderlin pasaría los últimos días de su vida acompañado no por el círculo académico al cual estuvo acostumbrado, sino por un carpintero que, asombrado del legado y potencia del artista, decidió atenderlo en una torre. La célebre locura del artista nos permite reflexionar sobre los límites que el poeta tiene para soñar. ¿Pero en qué momentos es posible soñar hoy en día? Para eso podríamos traer a colación la metáfora

de la Torre de Marfil, espacio al que acude el artista cuando reniega de su realidad insoportable y escribe de otros mundos porque ha renunciado al que fuera otrora suyo.

Hölderlin no usa este aspecto intencionalmente; de hecho, a pesar de estar recluido en una torre, tiene un vínculo con una parte material de la sociedad: un carpintero. Hölderlin satisface las necesidades espirituales del comerciante, mientras que este cumple las necesidades materiales del poeta, sin que esta relación con alguien «mundano» aleje al poeta de lo divino. ¿No es esta dualidad acaso una muestra del sujeto escindido por la modernidad? Creemos que Hölderlin nos da las claves para materializar todas esas «necesidades» que hoy en día la globalización ha cercenado. De hecho, ahora que hablamos de necesidades, podemos preguntarnos qué prioridades ha impuesto la estructura social hegemónica sobre los sujetos que aspiran alguna vez a componer un trabajo creativo. Y ante esto la respuesta del poeta se intensifica.

En «Pan y vino», la dicotomía entre el día y la noche se manifiesta como una transición del estado mundano de los hombres a un reposo espiritual de los mismos. Dice Hölderlin en la elegía<sup>63</sup> que:

La ciudad reposa en torno; la calle, con luz, se aquieta  
y con antorchas ornados se deslizan los carruajes.  
Saciados vuelven los hombres al reposo en sus moradas,  
sopesa algún pensativo la pérdida y la ganancia  
satisfecho en el hogar; ya sin vides y sin flores  
descansa en sus tareas el afanoso mercado,  
de cuerdas, lejana música se oye en sus jardines.

---

63 Resulta interesante, además, mencionar la especie literaria que escoge el poeta alemán: la elegía, de fuerte tradición grecolatina, una vez más demostrando su apego a lo clásico. Debemos entender que para Hölderlin los clásicos no son una tradición, es una manera de volver al origen.

En la sociedad capitalista, sentémonos a pensar en qué momentos el sector asalariado tiene tiempo para hacer poesía. El inicio de la elegía nos propone reflexionar sobre ello: luego de las faenas, los trabajadores en su cansancio, encuentran un momento íntimo para por fin volver a encontrarse con la esencia que los compone. La música, elemento artístico, empieza a escucharse en el poema, lo cual fácilmente puede relacionarse como una metáfora de la creación verbal. En la misma continuación de la elegía, la noche adopta un tono distinto para quien se mantiene despierto, la reflexión nos propone que es en este momento donde el hombre toma conciencia de su naturalidad.

Para Hölderlin es en la noche cuando nos podemos entrelazar con lo divino. Esta necesidad de recurrir al elemento mitológico, creemos, también puede visualizarse como una necesidad de devolverle el componente expresivo a la vida. En ese sentido, la búsqueda de una nueva mitología se hace con el objetivo de volver a poner sobre la boca de los hombres las grandes palabras y los sueños más justos. Este aspecto no puede obviar el hecho de que la armonía propuesta por Hölderlin no es consonante, es caótica.

Y es que tal cual propone la poética romántica, el objetivo de Hölderlin no es lograr la belleza, es alcanzar lo sublime. En términos de Kant (2013), la belleza te propone una simetría, lo sublime te sitúa en una armonía de tonalidad distinta, una especie de disonancia que te desacomoda del lugar seguro de enunciación. Por eso, «lo salvador» debe entenderse como una forma de modelizar nuevas experiencias de vida, experiencias que busquen desacomodar el medio social para volver a construir una realidad ya desfigurada por el dolor en vida: vida que no solo debemos vivir como aspecto pasivo, sino vida en la cual hay que intervenir como sujetos. Hölderlin no escapa a esta problemática. De hecho, como ya hemos visto en su preocupación por la poesía y la vida anteriormente, Hölderlin menciona en «A nuestros grandes poetas»:

¡Poetas, despertad de su letargo!  
a todos los que se duermen todavía. Dadnos leyes  
y dadnos la vida, oh héroes. ¡Y venced!  
Pues como Baco tenéis derecho a la victoria.

Este llamado a la incidencia es importante porque supone una necesidad del acto para quienes trabajen con los versos. Así, los poetas pueden ser generadores de leyes y tener derecho a la victoria. Pleno de vida, este llamado a la acción pareciera redondear las respuestas que hemos venido ensayando anteriormente, pues actualiza la mirada romántica del poeta hacia un horizonte más contemporáneo en relación al vínculo que un artista tiene o debería tener con su sociedad. Pero no es solo en los ciudadanos donde la poesía de Hölderlin se supone debe impactar, su incidencia también debe sacudir los espacios acostumbrados al libro.

Por ello, una de las lecturas más importantes de Hölderlin es la que ha hecho el denominado más grande filósofo del siglo XX: Martin Heidegger. Para el filósofo es en la poesía donde encontramos un tipo distinto de verdad, entendiéndola como *alétheia*, es decir, como manifestación u ocultamiento del ser. De hecho, Heidegger (1989) define a Hölderlin como «un poeta extraño, si es que no misterioso [...], en la poesía de Hölderlin experimentamos poéticamente el poema».

Pareciera ser que el filósofo situara al poeta alemán como una manifestación de la poesía sobre la poesía. En otras palabras, Heidegger plantea que los versos de Hölderlin estarían manifestando una metacognición de uno de los actos más íntimos sobre la naturaleza humana: la poesía. El poeta alemán menciona, casi como en un diálogo con el filósofo, que:

Pleno de méritos, pero es  
poéticamente  
como el hombre habita esta tierra.

Lo cual vuelve a situarnos en la dicotomía entre reflexionar y soñar. Cualquiera que sea la elección del sujeto, lo que Hölderlin tiene para decirnos hoy en día es que no nos olvidemos de vivir, pues actualmente nos situamos ante un avance burocrático, pero también tecnocrático que no incita a la capacidad de imaginar y tan solo nos obliga a cumplir. Cualquiera que sea la creencia del poeta, no hay que dejar de creer. Porque en ese acto metafísico es donde podemos imaginar una nueva forma de *habitus*. La expresión, en ese sentido, se propone ante nosotros como una mezcla del sueño y la realización, sueño que aparece en las noches, cuando escapamos de la vida mundana y cansina, y nos permitimos imaginar un mundo mejor, pero también posible.

Con Friedrich Hölderlin, tanto en su poesía como en su vida, podemos responder entonces la pregunta inicial: ¿para qué poetas en tiempos de miseria? Para devolverle a la vida su carácter expresivo, no solo en términos estéticos, sino también en sus aspectos éticos y sociales. No para relacionar a la poesía y a la vida desde el amor a las letras, sino para ser conscientes de que, si el lenguaje poético desea ser peligroso, necesita llenarse de mundo.

## Bibliografía

Asensi, Manuel (2016). Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 38-55.

Bernabé, Alberto (ed.) (2008). *Fragmentos presocráticos: de Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, Martin (1989). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.

Hölderlin Friedrich (1977). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.

Hölderlin, Friedrich (2017). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Insurgentes.

Kant, Immanuel (2013). *Lo bello y lo sublime*. Barcelona: Minimal.

Lucks, Henry (1935). Natura naturans-Natura naturata. *The New Scholasticism*, 9, 1-24.

Mariátegui, José Carlos (1959). *El alma matinal y otras estaciones del hombre hoy*. Lima: Biblioteca Amauta.

Platón (2014). *Banquete*. Madrid: Gredos.

# Hölderlin y la conquista del *Keraunós*, el Rayo

DANIEL ANTONIO ARELLA

Universidad de Los Andes, Venezuela

*La llama de la clara luz que calladamente se guarda en el alma del poeta precisa ser inflamada. Lo único que tiene la suficiente fuerza para ello es un rayo de luz que, a su vez, es enviado por lo sagrado mismo. Por eso, tiene que haber algo más alto, alguien más próximo a lo sagrado y al mismo tiempo por debajo de él, un dios, para que arroje el rayo que inflama el incendio en el alma del poeta. Con este fin, el dios toma sobre sí eso que está «por encima de él», lo sagrado, y lo recoge en la nitidez y el golpe de ese único rayo por el que queda «asignado» al hombre, con la misión de hacerle ese don.*

MARTÍN HEIDEGGER, *Heráclito*

El filósofo alemán Martín Heidegger, el mayor intérprete de la poesía del poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843), dispuso en la entrada de su cabaña de Todtnauberg la inscripción siguiente que todos conocemos, perteneciente al fragmento 64 del filósofo griego Heráclito: «Todo lo gobierna el rayo»<sup>64</sup>. Heidegger la hizo tallar en la corteza de un árbol y luego lo ubicó en el dintel de la puerta de su cabaña. Desde ese momento y a partir de la muerte del filósofo, cientos de turistas de todas partes del mundo visitan la cabaña del célebre pensador y no desaprovechan la oportunidad para sacar una fotografía a la misteriosa y

---

64 τὰ δὲ πάντα οἰακίζει Κεραυνός (fr. B64; Mondolfo, 1966, pp. 208- 209).

poderosa frase que es centro de nuestras presentes notas para el estudio del poeta alemán.

Lo sagrado (*das Heilige*), en su enlace con la categoría original precedente a lo divino y al ser, en su despliegue fulminante, estudiado desde el rayo (Κεραυνός) de Heráclito en el fragmento B64: «Todo lo gobierna el rayo» (τὰ δὲ πάντα οἰακίζει Κεραυνός), consiste en una manera de aprehender, esencialmente, la poesía pensante del poeta alemán Friedrich Hölderlin desde una perspectiva original. Partiendo de este recorrido en las metamorfosis de Κεραυνός, intentaremos acceder a una comprensión del poeta como *Enelysia*<sup>65</sup>, que quiere decir fulminado por la purificación del rayo. La comprensión de esta receptividad está unida indisolublemente con una agonía oscilante y tensiva en el poeta pensante (*fulminación-estado agónico de la ceniza*), requisito fundamental para que se origine la captación poética.

En la actualidad, las investigaciones científicas no han agotado el estudio del fenómeno meteorológico del rayo —el cual continúa siendo un enigma a pesar de sus esfuerzos—, pero aun así podemos avizorar el comportamiento de esta violenta descarga eléctrica que se despeña de las nubes a la tierra. Los científicos concuerdan en afirmar que sin duda se trata de un fenómeno complejo.

No deja de sorprender la acción aniquiladora de esta fuerza lumínica descomunal, cuyo fenómeno se demuestra en la emisión de luz manifestada por la activación de moléculas aéreas ionizadas. Si comparamos entre

---

65 «En Grecia eran muy frecuentes los altares y las inscripciones votivas al dios del rayo. Los enelysia, es decir, los hombres y los lugares tocados por el rayo, estaban consagrados a Zeus Kataibates; los hombres muertos por el rayo habían de ser sepultados en el mismo lugar y los lugares en que el rayo había caído debían ser rodeados por un cerco (A.B. Cook, *Zeus* 2, 13 ss.). También los romanos debían *condere fulmen* de esta manera, y los lugares en que había caído el rayo debían quedar *foramen apertum* bajo el cielo abierto. Según los escritores cristianos, los fulminados por el rayo eran objeto de una veneración especial (Usenez, “*Rheinisches Museum*” 60, 1905). Todo esto pertenece al estrato más antiguo del politeísmo o, mejor dicho, del polidaimonismo» (Wölfel, 1960, p. 356).



las acciones violentas que se producen en el cielo, el rayo es una de las más potentes, unidas al tornado y a las tormentas, gemelos de la temible llama súbita que nace de las nubes como un disparo terrible.

¿Cómo surge (desde una perspectiva física) esta chispa que estremece todo el cielo en un instante? No resulta fácil comprender la manifestación violenta de esta luminiscencia eléctrica, sin tener en cuenta que existen dos tipos de rayos. El primero se caracteriza por manifestar su descarga dentro del interior de la nube; son inofensivos, despliegan su fuerza dentro de la esfera del cielo. El segundo tipo son aquellos parecidos al arma punitiva de Zeus, ya que despliegan su potente descarga eléctrica de la nube a la tierra, ocasionando múltiples daños a distintos entes terrestres.

Lo más característico del rayo, además de su violencia y capacidad destructiva, es lo imprevisible de su descarga; es más fácil predecir la llegada de un terremoto que la descarga de un relámpago. Además de durar apenas un instante, el rayo posee su manifestación sonora, que nos da una pista indiscutible de su presencia: el trueno. Su sonido gemidor y eco profundo del cielo se produce en la repentina expansión del aire que se incendia cuando se desprende esa luz absoluta en la atmósfera. Impresiona el gobierno de su domino, ya que cualquier entidad viviente no escapa a su atronadora descarga.

Desde un punto de vista físico se requiere de una gran energía eléctrica, es decir, de un gran voltaje (aprox. 10.000 voltios por centímetro de aire) para que se produzca apenas una chispa. Además, depende en un gran porcentaje del aire, es decir, se necesita que esté húmedo y, además, contenga una temperatura cálida; esto permitirá que asciendan las gotas de agua y, con la fricción de las moléculas de aire, se producirá el fenómeno eléctrico. Sin embargo, para que la acción se realice es necesaria la formación de una nube que se construye al momento que el aire húmedo, a 3000 metros de altura, se enfría con rapidez y erige en el cielo grandes cumbres de masa atmosférica. Hasta aquí puede llegar la ciencia con

respecto al rayo; donde termina, comienza la filosofía; donde esta acaba, la poesía nace.

Nuestra concepción de que algunos poetas, no todos, tienen la virtud, por decirlo de alguna manera, de ser *Enelysia*, es decir, «fulminados por el rayo», nos abriría las posibilidades de interpretación para entrar en el estudio de *lo sagrado* en el poeta alemán, pero desde una preeminencia heraclítea a partir del célebre fragmento B64 citado al comienzo de la introducción. A diferencia de las víctimas materiales de un rayo verdadero, los fulminados por el rayo del *Logos* —dependiendo de su receptividad y captación— no mueren para la vida (*físicamente*), sino para los hombres; en tal caso, en ese destello que es propio del poeta —*la viden- cia*— ocurre una muerte, como si fuera el precio que tuvieran que pagar por ver demasiado<sup>66</sup>. Esta distancia original es escisión determinante que alumbra la condición del poeta en su esencia misma: *la ajenidad*. Para el pensador Marion Hiller, el poeta nombra un mundo que se vuelve extraño a partir del inicio fecundador de lo desconocido en su mundo. El proceder del espíritu poético recomienza su nombrar en la pérdida de lo más humano, condición de la vida pura, cuando despierta para sí lo incognoscible que germina el lenguaje poético futuro:

Esta «relación» vale para lo «humano» y para lo «divino» en el acto poético como punto culminante y a la vez punto de transición, y si lo «divino» es la impronta más elevada y abarcadora de lo otro, de lo cual pueda apropiarse el espíritu poético, es decir, la impronta más elevada del «mundo», entonces esto quiere decir que en ese momento el poeta y el mundo se inter-penetrán infinitamente, son en unidad, y a la vez son infinitamente

---

66 Platón, en el *Fedro*, relata el mito de Estesícoro, quien hecho ciego por ofender la belleza de Elena, termina recuperando la vista en el momento que compone una palinodia a la deidad. Solo en aquel momento de recuperación de la vista, se logra ver el orden secreto de las cosas, es decir, al retornar de la ausencia de luz, el curso íntimo del destino y los hilos que conducen el devenir se revelan, otorgando la salvación y la cura al poeta Estesícoro.

ajenos, en diferencia. Ahora bien, si en ese instante identidad y diferencia se vuelcan abruptamente la una hacia la otra, entonces «todo» se vuelve indiferenciable, nada «está» más ahí, o bien está ahí a la vez todo y nada, lo infinito. Este instantáneo «confundirse» de identidad y diferencia indica, por otra parte, que lo que «está a la base» del «instante» debe ser la diferencia, una diferencia originaria, el origen como diferencia. (Hiller, 2011, p. 78)

En su libro *¿Qué es metafísica?*, Martín Heidegger abre esta dichosa posibilidad de estudiar la poesía y la filosofía desde una apertura y una libertad propias del pensamiento original:

El pensador dice el ser. El poeta nombra lo sagrado. Aquí dejaremos abierta la cuestión de cómo, pensados a partir de la esencia del ser, el poetizar, el agradecer y el pensar se remiten unos a otros y a un mismo tiempo se hallan separados [...]. Tal vez sepamos algunas cosas sobre la relación entre la filosofía y la poesía. Pero no sabemos nada del diálogo entre el poeta y el pensador, que «habitan cerca sobre las más altas montañas». (Heidegger, 2009, pp. 60-61)

La comprensión de la palabra «Sagrado» (*das Heilige*) y su condición primigenia y a la vez misteriosa —por su apertura y claridad imprevisible que respira desde el fondo de las edades dentro y fuera de los entes— ha servido a su pensamiento filosófico para ahondar, desde un criterio omniabarcante, la fecundidad del nombrar del poeta filósofo. Ante este imponente reto, decidimos elegir una problemática en Hölderlin en torno a lo sagrado en su poesía y en su pensamiento filosófico, pero comprendiéndolo desde la mirada del rayo, el *Keraunós* (Κεραυνός), presente tanto en la religión arcaica griega desde Zeus y en el pensamiento de Heráclito, como en el fulgor olímpico de los himnos de Píndaro que Hölderlin hereda y transforma para el gozo de la tradición de la lírica

alemana posterior. La acción del *Keraunós* en su gobierno, planteada por Heráclito en el fragmento B64, nos permite observar cómo funciona la mirada de la poesía en su carácter abrupto y fulminante.

El rayo no solo es una manifestación de lo divino, sino un acto que contiene en sí a sus dos contrarios: la manifestación lumínica y su ausencia oscura, pliegue que mantiene el mismo doblez que es parte idéntica del movimiento oscilante de lo sagrado que evidenciamos en la definición más exacta de la *fulminación* que hemos encontrado propia de Friedrich Hölderlin en su novela *Hiperión*: «Encontrarlo todo es perderlo todo» (Hölderlin, 1976b, p. 79).

El movimiento del ser del ente es una lucha de contrarios que revela cómo las cosas de la tierra están separadas y en conflicto, pero asimismo reunidas en un flujo unitario. Hölderlin denomina a esta unidad originaria «intimidad» (*Innigkeit*), retomando la armonía oculta de los contrarios en Heráclito, simbolizada por la tensión del arco que el poeta encarna en su desamparo por el bautizo luminoso de la palabra, que para Heidegger es un momento de des-ocultamiento en el nombrar de la verdad del ser por la naturaleza apofántica de la poesía. Pero, por otra parte, para el pensamiento filosófico de Hölderlin, este acceso a lo absoluto del ser en su mostrarse solo ocurre a partir del desgarramiento de la experiencia trágica: *la fulminación, la herida*. Hemos elegido el estudio del rayo, *Keraunós*, presente en el sistema filosófico heraclíteo, como concepto-fuerza que encarna lo sagrado y su comportamiento de una manera traslúcida, no solo en su insistencia de la *alétheia* (desocultamiento, develamiento, verdad), sino también como la desmesura de su potencia y la claridad inmaculada de lo que revela en su complejidad.

El presente perpetuo del ser (la plenitud de *intimidad*) abre las posibilidades de la certeza en el desocultarse del ente (*alétheia*): la condición intacta de ese movimiento no nombrado aún, bautizado apenas por el silencio del devenir del lenguaje, fundando así el reconocimiento de su origen en su transparencia. Esta brillantez del tiempo desvelado posee el

signo distintivo de lo irrepitible, de lo particular, aquello que distingue al ente de sí mismo como diferente, sustrato imprescindible para el estudio de la poesía, presente en «lo uno diferente en sí mismo» de Heráclito, que Hölderlin encuentra por primera vez en Platón, primer concepto de la belleza.

En el ensayo de Hölderlin *Sobre el modo de proceder del espíritu poético* (Hölderlin, 1976a, pp. 55-79), lo *armónicamente contrapuesto* es un procedimiento del espíritu poético que involucra el *peligro* como esa justa medida de muertes-purificaciones-fulminaciones que terminan por ser terribles. El padecimiento es la herida de lo sagrado. El camino del cumplimiento luego de esa herida recurre a la necesidad y responsabilidad del espíritu poético en ser la mediación entre los hombres y los dioses: disposición del alma comunitaria y su aunar de la totalidad como contraposición armónica. Sus partes intercambiables producen una colisión, un «suceso» que Hölderlin se cuida en no llamar éxtasis, que es la fusión del yo con la totalidad y la nada absoluta de esa vastedad, sino que existe como una danza de las diferencias a partir de la pérdida y el movimiento de los contrarios de Heráclito. ¿Cómo o de qué manera opera la fuerza primigenia de lo sagrado en el ánimo del poeta alemán, Friedrich Hölderlin? ¿De qué forma ocurre la receptividad de lo sagrado por el poeta en su mediación? ¿Cuál es la naturaleza primordial de la receptividad poética del rayo de Heráclito en su poesía pensante?

Lo sagrado proviene de la palabra alemana *Heil* que quiere decir, en un principio, «sano», «saludable», indicando, además, integridad. *Heil* se origina, igualmente, del verbo *heilen*, que quiere decir curar, sanar. Lo sagrado, entonces, como dimensión originaria, es aquella potencia de irradiación omnipresente que permanece intacta, en un estado de pureza y, por lo tanto, inmarcesible, que tiene la facultad de donar la salvación, tanto a los mortales como a los inmortales, en ese instante delirante de lo fundante, del comienzo original. Los primeros versos del célebre himno «Patmos» de Friedrich Hölderlin sintetizan de manera sucinta y misteriosa

todo su pensamiento poético en relación al ejercicio esencial del poeta en su más íntima contradicción:

Cercano está el dios  
y difícil es captarlo.  
Pero donde hay peligro  
crece lo que salva.  
(Hölderlin, 1977, p. 395)<sup>67</sup>

El peligro se vuelve manifiesto en el límite del lanzamiento a un desenlace que se acerca próximo en todo su riesgo, riesgo que en el poeta de los poetas es auténtica necesidad. Brota así, natural, la palinodia que acompaña al vuelo combatiente del poeta que se sumerge al peligro insondable que le espera, expresado en la misma estrofa a continuación de los versos iniciales citados del himno «Patmos»:

En las tinieblas viven las águilas  
e intrépidos los hijos de los Alpes  
franquean el abismo  
sobre frágiles puentes.  
Y, como en torno, se acumulan  
las cumbres del tiempo  
y cercan viven los amados  
languideciendo sobre las montañas  
muy separadas,  
¡oh, dadnos tu agua inocente;

---

67 *Nach ist  
Und schwer zu fassen der Gott.  
Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch.*

dadnos el ala  
con el sentido más fiel,  
para cruzar allá y volver de nuevo!  
(Hölderlin, 1977, p. 395)<sup>68</sup>

El caos renace de esa posesión en donde el delirio del peligro toma partido en la búsqueda desesperada por corresponderse. María Zambrano concibe al caos en relación al delirio, y lo primero sin rostro: el mayor de los peligros, la locura. El caos hesiódico debe concebirse como una sustancia de naturaleza líquida que contiene una mezcla de todas las cosas, entre ellos, el terror: «Antes que nada nació el caos y después Gea de ancho seno. Del Caos a su vez, nacen inmediatamente Erebo y Nyx, y que a su vez engendra Éter y a Hémera» (Hesíodo, 1978, p. 12).

Zambrano está consciente del origen de lo divino en su oculto resplandecer como persecución, en la relación del devoto con respecto a la divinidad, en su ilación que media por correspondencia con un enlace de necesidad y de pruebas peligrosas. A lo largo de toda la vitalidad de la relación del devoto ferviente y su dios, se plantean difíciles cuestiones que son denominadas, de manera fija, como delirios. Zambrano nos dice que quien «no sienta esta persecución implacable sobre y alrededor de sí, enredada en sus pasos, mezclada en los más sencillos acontecimientos [...], ha dejado de creer en ellos» (Zambrano, 1993, p. 214).

---

68 *Im Finstern wohnen  
Die Adler und furchtlos gehn  
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg  
Auf leichtgebaueten Brücken.  
Drum, da gehäuft sind rings  
Die Gipfel der Zeit,  
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf  
Getrenntesten Bergen,  
So gib unschuld'g Wasser,  
O Fittiche gib uns, treuesten Sinns  
Hinüberzugehn und wiederzukehren.*

La estadía de ánimo en aquellos temblores que proveen las relaciones con el dios está mediada por los componentes relacionados con la locura. El delirio constituye una etapa desolada, inicial, de la *alétheia*, propia de la poesía y el pensar inicial: develamiento del rayo. Zambrano predice: «Y es que la relación inicial, primaria, del hombre con lo divino, no se da en la razón, sino en el delirio. La razón encauzará el delirio en amor» (Zambrano, 1993, p. 215).

Haciendo una lectura, aventajada por parte de Plotino, del amor, este nos refiere su pensamiento en consonancia a cómo nace de Afrodita Urania *aquello que todo lo ve desde su altura inalcanzable* —omnipresencia de *Keraunós*, movimiento de fuego del *Uranós*—. Desde esa mirada, pues, del amor que revela la completa efervescencia de la unión entre el amante y el amado, entre quien ama y el objeto de su amor, entre el poeta y la fulminación, se concibe la reconciliación.

Los fulminados por el rayo, denominados *Enehsia*, como decíamos, no solo eran considerados sagrados por los antiguos griegos en sus rituales más arcaicos, sino venerados por la comunidad de sacerdotes que le rendían culto a Zeus Kataibates. El destino de la caída de un rayo coincidiendo con la víctima en su mismo lugar fue considerado un acontecimiento digno de gran asombro. Y no es para menos, las estadísticas científicas para que un rayo termine por arrebatar la vida de un mortal son bastantes desalentadoras. Es decir, su insólita casualidad debió no solo excitar la especulación de los sacerdotes e iniciados en los cultos griegos primitivos, sino confirmar de manera latente el poderío del dios Zeus. Los fulminados, aquellos muertos por el rayo, eran algo más que un montón de ceniza; en ellos permanece el recuerdo del ardor más absoluto, el propiciado por el dios Zeus.

La urgencia de Heidegger en su ensayo *Heráclito* consiste en hallar el sentido de lo que significa tanto «gobernar» como el «todo a través del todo» del fragmento B64 de Heráclito. Esta intervención propia del rayo coincide con el pensamiento del francés Maurice Blanchot, cuando nos



dice que una de las propiedades del rayo es precisamente *la irrupción en la totalidad* (Blanchot, 1997, p. 366), lo súbito que, *desde lo extranjero, emerge desde lo otro*, en la correspondencia de esa inmediatez que es propia del origen de lo sagrado como de la poesía. En uno de los poemas de juventud del poeta alemán, notamos la génesis del rayo:

Cuando me dejaba ir lejos por la desierta landa  
a la que subía desde el fondo de sombríos desfiladeros  
el canto revoltoso de los torrentes,  
cuando las nubes me cercaban con sus tinieblas,  
cuando la tempestad desencadenaba  
entre las montañas sus ráfagas furiosas,  
y el cielo me rodeaba con llamas, ah,  
entonces te veía, alma de la Naturaleza.  
(Hölderlin, 1977, pp. 45-47)<sup>69</sup>

En esta cuarta estrofa del poema «A la naturaleza» («An die Natur»), sin que sea nombrado, nos acercamos en tramos escalonados a la gestación del rayo; somos testigos de su engendramiento en espirales de corrientes ascensionales que coronan en la cumbre el fulgor absoluto. En una primera instancia, desde la soledad de la intemperie, pasando por la tormenta, la tempestad y las tinieblas, hasta el incendio de su llamarada que tiene como fin último ver el alma de la naturaleza, el poeta —antes de encarnar su destino de rayo— atraviesa graves peligros. Desde el primer

---

69 *Wenn ich fern auf nackter Heide wallte  
Wo aus dämmernder Geklüfte Schoss  
Der Tiatnensang der Ströme schallte  
Und die Nacht der Wolken mich umschloss,  
Wenn der Sturm mit seinen Wetterwogen  
Mit vorüber durch die Berge fuhr  
Und das Himmels Flammen mich umflogen;  
Da erschienst du, Seele del Natur!*

verso con que se inicia la estrofa se descubre al poeta dejándose ir por «la desierta landa», camino silvestre de intemperie; aquí notamos cómo el peso de la soledad y la pureza de ese destino es el umbral. Vamos descubriendo la ascensión en la fecundidad de su transformación peligrosa: «al que subía desde el fondo de sombríos desfiladeros». Culmina por ser en su altura: «el canto revoltoso de los torrentes». El rayo como tal no es nombrado, pero en su gestación épica prefigura su advenimiento desatándose en el final con la penúltima estrofa: «y el cielo me rodeaba con llamas». Para que el nacimiento del rayo sea posible y la naturaleza habite su visión clara y totalizadora, el poeta debe atravesar la senda del peligro: «cantos revoltosos de torrentes», «cercaban con sus tinieblas», «tempestad desencadenadas», «ráfagas furiosas». Esto recuerda al concepto de «peligro» sobre el que reflexiona Heidegger en su libro *Hölderlin y la esencia de la poesía* como aquello que es amenaza al Ser desde los entes:

Y es la Palabra la que comienza por crear ese campo abierto a amenazas contra el ser, y a yerros contra el ser, haciendo así posible la pérdida del ser, esto es: el Peligro.

Empero la palabra no es tan solo el peligro de los peligros, sino que aún alberga en sí misma y contra sí misma y por necesidad un creciente y perdurable peligro. La faena propia de la palabra, por ser tal, consiste en hacer patente, de obra, al ente en cuanto tal, y guardarlo en su verdad. (Heidegger, 1968, p. 22)

Ahora, el carácter prometeico del poeta está presente en el quebrantamiento prometeico de ese límite como *ladrón de fuego*, como raptado a ese fuego que es Zeus en su fuga, pero inminente iluminación y visión desde lo alto. El rayo lo que hace, además de alumbrar una verdad, es permitir que el poeta esté poseído por esa verdad y por su entusiasmo, esa felicidad catártica de alcanzar por un momento el éxtasis de saberse dueño del objeto primordial de su búsqueda, momento crucial antes de

la caída en el espacio anónimo de la ceniza, estado de sombra como consecuencia de la fulminación del rayo.

Desde el enunciado privilegiado de la aventura poética de Hölderlin, el arrebató de lo sublime —penetrado en su sentido por filósofos como Immanuel Kant y el Pseudo Longino— se asume como una fulminación del *sofón*, como un látigo del *Nous*. La poesía pensante penetra en el conocimiento a través de una herida, de un padecimiento, la emoción se inflama al acceso con aquello que el sujeto conoce y lo rebasa. De este estado de anónima agonía, de delirio, el nombrar padece su parto, de la misma forma como Dionisos fue parido por el fuego de su padre Zeus.

Para ahondar en su sentido no perdamos de vista el fragmento B64 de Heráclito: «Todo lo gobierna el rayo» (τὰ δὲ πάντα οἰακίζει Κεραυνός). Heidegger reflexiona en torno a lo que Heráclito realmente entendía por τὰ πάντα, pero aún le interesa saber qué tiene que ver realmente el rayo con *ta panta*, y nos pregunta: ¿qué quería decir que «el rayo gobierna τὰ πάντα»? Heidegger no permite desviarse de la discusión y responde inmediatamente que, *si el objetivo es entender el rayo desde la perspectiva griega, no podemos alejarnos de verlo como un fenómeno natural*. A partir de aquí, Fink revela el asunto central con su intervención:

El rayo, contemplado como fenómeno natural, significa la irrupción de un relámpago luminoso en la oscuridad de la noche. Así como el relámpago brilla por segundos y en la claridad de su aparición luminosa muestra el contorno de las cosas, de la misma manera, en un sentido más profundo, el rayo hace aparecer la diversidad de las cosas como un conjunto articulado. (Heidegger & Fink, 2017, pp. 12-13)

La definición exacta de lo que es no deja de sorprender cuando enlazamos la acción del rayo con la comprensión de Heidegger a partir de Aristóteles de la *physis* como *lo ente en su conjunto*. Como si realmente de la *physis* dependiera su esencia, este ocultamiento/develamiento es propio

de lo que intuyó Heráclito de manera acertada: «Lo que gobierna este mundo no es ningún dios, sino es un fuego siempre vivo que se prende con medida y se apaga con medida» (Mondolfo, 1966, p. 201). Esta oscilancia imprevisible propia del fuego es parte de lo súbito, también de la aparición del destello de *Keraunós*. El rayo en sí mismo es *alétheia*, con él vemos las articulaciones más secretas e internas del proceso humano de la muerte posterior a la herida de la fulminación, que son esos procesos catárticos de desvelamiento. Ahora, la siguiente definición de Fink parece centrar las bases de ese conocer fulminante desde la filosofía propiamente: «Existe un contexto semejante entre la unicidad del relámpago y τὰ πάντα, en cuya claridad se muestra lo múltiple en su contorno y su articulación, y la unicidad del σοφόν y πάντα διὰ πάντων. De la misma manera como el Κεραυνός se comporta con τὰ πάντα, se comporta, analógicamente, ἔν τὸ σοφόν con πάντα διὰ πάντων» (Heidegger & Fink, 2017, p. 17).

A pesar de lo que podría resultar de dicha investigación, la lógica heraclítica posee la virtud de plegar su sistema dinámico y simultáneo partiendo del movimiento que otorga el verdadero color de τὰ πάντα, como es su movilidad. Pero aquí está lo esencial: «está implicada en el brillo del ente que despeja el rayo, el tránsito hacia la sabiduría» (Heidegger & Fink, 2017, p. 17). La aseveración de Fink, a pesar de que Heidegger marca el camino de la resolución del misterio del fragmento, insta a no hablar de lo *claro* (*lichtung*) propio de la irrupción de la claridad de *alétheia*: «En la claridad, o bien en el claro [*Lichtung*] que abre bruscamente el relámpago, τὰ πάντα brillan y hacen su aparición» (Heidegger & Fink, 2017, p. 18). ¿Existe otra manera de verlo?

Ahora que he hablado de movimiento, debemos distinguir, por un lado, entre el movimiento que se da en el relampaguear del rayo, en la irrupción de la claridad, y, por otro, en el movimiento que hay en τὰ πάντα,

en las cosas. Al movimiento de la claridad del rayo corresponde el movimiento que emana de ἔν τὸ σοφόν y que continúa en el total de la multiplicidad de cosas. Las cosas no son bloques en reposo, sino diversas en su movimiento. (Heidegger & Fink, 2017, p. 19)

El rayo es la guerra propiamente, dentro de la visión del poeta como un *Enelysia*: lucha interna de lo que resplandece y fulmina con la mirada. Los elementos intrínsecos en que median tanto el rayo como el devenir de Heráclito, desde su instancia de la vigilancia del fuego, *despiertan el logos continuo*, capaz de contemplar el devenir de los contrarios.

En los poemas de Hölderlin —lector ejemplar de Heráclito, Empédocles y los trágicos griegos— vemos cómo la naturaleza se embarca en una pugna de la luz que siempre parece emerger victoriosa sobre el hombre; a veces el poeta logra sacarle sus relámpagos, pero a un alto precio, estableciendo una mirada que aprehende lo que es.

Después de estos picos álgidos de luz —*fulminación del Keraunós*—, el poeta se sumerge en una especie de retorno, de sombrío despertar en donde se da cuenta que sigue siendo un mortal, y que por un momento habló con los mensajeros celestes, con los dioses en su propia altura, como en su conocido poema «A Las Parcas» («An die Parzen»):

Un verano y un otoño más os pido, Poderosas,  
para que pueda madurar mi canto,  
y así, saciado con tan dulce juego,  
mi corazón se llegue hasta morir.

El alma que aquí abajo fue frustrada  
no hallará reposo, ni en el Orco,  
pero si logro plasmar lo más querido  
y sacro entre todo, la poesía,

entonces sonreiré satisfecho a las feroces  
sombras, aunque debiera dejar  
    en el umbral mi Voz. Un solo día  
    habré vivido como los dioses. Y eso basta.  
(Hölderlin, 1977, p. 107)<sup>70</sup>

En ese instante de máximo compromiso con lo sagrado, con la cercanía que quema y deslumbra, parece que el destino de lo que se sumerge en su posibilidad de descubrimiento, ahondando lo desconocido, fuera nefasto, porque apesumbra su carga en el silencio de lo que no delata, pero solo en ese instante aparece la luz del rayo que perdona, digámoslo así, con su revelación. Del despliegue del ser en el presente no desvelado de la historia del hombre, como nos dice Heidegger, golpea como rayo fulminante el ánimo del poeta y deja sembrado un espacio virgen agónico de mudez —que es una herida abierta y a la vez un desocultar del ente—, cuyo único reposo es posible con la experiencia del ritmo poético. La misión del poeta es encarnar el golpe y el destello del rayo del dios, pero a la vez devolver a los hombres esa naturaleza reconciliada.

El alumbramiento del ente en su centro oculto es una tarea difícil; mostrarlo, asirlo en su manifestación, requiere no solo de la comprensión

---

70 *Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!  
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,  
    Dass williger mein Herz, vom süssen  
    Spiele gesättiget, dann mir sterbe!*

*Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht  
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;  
    Doch ist mir einst das Heil'ge, das am  
    Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen,*

*Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!  
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel  
    Mich nicht hinabgeleitet; Einmal  
    Lebt' ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.*

exacta y rítmica de un lenguaje poético a la altura de Hölderlin en sus poemas más logrados, sino también de la capacidad de sobreponerse a las consecuencias anímicas de ese padecer y renacer, de ese riesgo absoluto de revelación en la proximidad con lo que amenaza con destruirnos.

*Aquello que gobierna todas las cosas* es vislumbrado en su secreto proceder, orquestando la *physis* y sus elementos de interacción. Todo está de acuerdo y coopera en su devenir, demostrando un orden inherente, fijo en la inmovilidad aparente del paisaje que siempre está sometido a una continua transformación. Lo que en su percepción desnuda compromete con aquello que es fácil obviar, lo que es común a todos, según Heráclito, solo es manifiesto para los que están despiertos a ese inmenso movimiento del uno con el fuego donde nada permanece. El rayo no solo es el centro de donde se irradia el orden de la totalidad de la *physis* manifiesta, sino que desde su mirar traslúcido es algo así como un nombrar invisible que transparenta las apariencias y devuelve al hombre su auténtica realidad, esa presencia sagrada que es bautizada por los poemas de Hölderlin.

La presencia del tiempo de los dioses es advenida en el poema, como destaca Heidegger en su conferencia dictada sobre Hölderlin el 25 de agosto de 1968 en Amriswill, de forma tal que trae lo permanente y lo devuelve en sí reconciliado en su justa correspondencia entre lo abierto y lo distante, entre el cielo y la tierra, entre los hombres y los dioses, entre lo que se oculta y lo que se desoculta, devenir advertido en los fragmentos por Heráclito. En la tensión de lo sagrado que ejercen las potencias entre los ejes contrarios de esa oscilación tortuosa (abierto-distante, cielo-tierra, hombres-dioses) acaece el nombrar naciendo en su justa medida, la plenitud de lo in-finito en el poema medio de este intercambio fluctuante. Este estadio permanente del carácter apofántico de la poesía en Hölderlin funda lo divino en su palabra desnuda, comprendiendo el comportamiento de la intimidad (*Innigkeit*) del ser en la celebración de la armonía reencontrada en la *physis*. Leamos otra de las estrofas (la tercera) del poema

que venimos estudiando, «A la naturaleza», y presenciemos la armonía deslumbrante del rayo:

En el valle o en el manantial me ofrecería su frescura,  
en el verde de los árboles nuevos  
que se aireaba sobre los peñascos,  
bajo el éter aparecido entre las ramas,  
y yo, volcado entre las flores,  
calladamente me embriagaba con sus perfumes  
y del cielo descendía sobre mí  
una nube de oro aureolada de luz y centelleos.  
(Hölderlin, 1977, p. 329)<sup>71</sup>

El rayo gobierna todas las cosas y decide el orden que conllevarán las situaciones que se desprendan de su porvenir, es decir, instaura en el orden temporal los destinos individuales. Es decir, las posibilidades de su poder están más cercanas a aquello que interrumpe, que interfiere en esa totalidad, como el ideal de totalidad en sí<sup>72</sup>. Y no solo eso, sino el reconocimiento primordial de comprender lo sagrado es lo que debe ser retenido para que exista arte.

Hölderlin fue de aquellos intempestivos primeros que se arriesgó a acceder a lo sagrado sin una previa separación, arriesgando algo más que la muerte, logrando la conquista del espíritu poético en la lírica universal,

---

71 *Wenn im Tale, wo der Quell mich kühlte,  
Wo der jugendlichen Sträucher Grün  
Um die stillen Felsenwände spielte  
Und der Äther durch die Zwiége schien,  
Wenn ich da, von Blüten übergossen,  
Still und trunken ihren Otem trank,  
Und zu mir, von Licht und Glanz umflossen,  
Aus den Höhn die goldne Wolke sank.*

72 En Blanchot 1949, 1951 y 1955 podemos encontrar este orden de ideas.



a causa del *pólemos* (guerra) de la posesión que forma parte de la fulminación. La fulminación es posesión, espacio de la manía, fuente y arte de la adivinación, esa madre de la poesía. El estado de la ceniza es un espacio anónimo de mudez, una temporalidad agónica como consecuencia de haber visto demasiado.

Mucho antes de ambicionar mostrar, en su límpido funcionamiento, los misterios de la captación poética, es preciso comprender con claridad la guerra de los contrarios en su más íntima manifestación, como está preconcebida por Heráclito y de donde se desprende la palabra agonía, que significa, esencialmente, combate (en su estricta acepción griega, proveniente de *agón*). La esencia de la realidad palpitante está construida de contrarios. Por lo tanto, la fulminación involucra tanto al fulminado, a la herida, como al curado, al salvado, en un mismo instante; por eso, en el encuentro con lo otro, desde la lectura de Hölderlin, «Encontrarlo todo es perderlo todo» (Hölderlin, 1976b, p. 79) concede su significado. Si hay agonía es que se está infringiendo un dolor para resistir la espera y la víspera de la luminiscencia; sin duda, se abre una herida en este procedimiento simultáneo, inmediato y violento. Pero, ¿de qué tipo de herida estamos hablando? De una herida que incluye en sí misma la prueba del sacrificio, la herida del rayo, la vulnerabilidad de la esencia del ser para que sea posible el conocimiento. El filósofo Félix Duque ahonda precisamente en la vulnerabilidad de esta esencia para comprender lo sagrado:

Por lo segundo, Hölderlin volverá audazmente la prohibición al revés: será necesario *vulnerar* (*verletzen*) entonces la esencia de lo no separado, pero separable, si queremos escapar de la aporía del Todo (el Ser) y las Partes (el Sujeto y el Objeto). Solo que para ello tendremos que retroceder más acá, no solo de la típica escisión idealista, sino del Ser mismo, ¡lo que para Hölderlin significa abandonar sin más la filosofía! Y no solo esto: ¡tendremos que vulnerar la esencia del ser! Ahora bien, Hölderlin no entenderá esa esencia del ser (todavía innominada) como una entidad (*Wesenheit*)

abstracta, sino en un sentido activo, verbal; con Heidegger, deberíamos hablar más bien de: *die Wesung des Seins*, la cual precisa justamente «ser tocada» (con Aristóteles) y «ser herida» (con Hölderlin) justamente para que se logre el despliegue (*Entfaltung*) del ser. (Duque, 2003)

Luego de esta elevación dichosa de íntimo éxtasis con lo absoluto, el poeta va regresando, digámoslo así, a su condición de mortal. El poeta (argonauta del peligro) debe acostumbrarse a la muerte en que consiste este retorno lamentable de haber estado con los celestes, *el precio de la fulminación con el rayo*. Muchos poetas no soportan esta agonía oscilante de lo sagrado de hacerse surgir —de las cenizas— entre dos aguas: tanto la manía como el duelo por el retorno a la soledad insoportable de la condición mortal, que es estar separado de lo absoluto. El límite perpetuo que media entre estos contrarios que componen el comportamiento de lo sagrado en el poeta es parte de esa oscilancia de lo sagrado que comprende, igualmente, las dos instancias de *oscuridad que anteceden y suceden* la irrupción del rayo.

En un comentario marginal de Hölderlin a una traducción tardía del poeta griego Píndaro se expone el núcleo medular del problema del presente estudio. En él se establece la disímil frontera entre los hombres y los inmortales, abriendo el debate central con una cercanía reveladora nunca antes vista:

Lo inmediato (lo *sagrado*), tomado estrictamente, es imposible para los mortales, como para los inmortales; el dios, conforme a su naturaleza, tiene que distinguir mundos diversos, porque la bondad celeste, por mor de ella misma, tiene que ser sagrada, no-mezclada. El hombre, como ser cognoscente, también tiene que distinguir mundos diversos, porque el conocimiento solo es posible mediante *contraposición*. Por ello, lo inmediato, tomado estrictamente, es imposible para los mortales, como para los inmortales. (Hölderlin, 1976a, p. 159)

En solo un breve fragmento enigmático se demuestra, con sintética lucidez, todo el pensamiento fundamental de Hölderlin. A partir de él, centralmente y recurriendo lateralmente a otros textos del autor, se ahondó en lo *inmediato que es lo sagrado* (el rayo) y cómo esta imposibilidad, rasgo característico de esas fronteras entre los hombres y los inmortales, está presente el origen de su idealismo poético y su exigencia profunda, que lo convirtieron en uno de los poetas más estudiados de la Europa de todos los siglos y leído con pasión a lo largo y ancho del mundo.

## Bibliografía

Blanchot, Maurice (1949). *La part du feu*. París: Gallimard.

Blanchot, Maurice (1951). La folie par excellence. *Critique*, 45, 99-118.

Blanchot, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. París: Gallimard.

Blanchot, Maurice (1997). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

Duque, Félix (2003). Sagrada inutilidad (lo sagrado en Hölderlin y Heidegger). *Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana)*, 35(106), 45-74.

Heidegger, Martín & Eugen Fink (2017). *Heráclito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, Martín (1968). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.

Heidegger, Martín (2009). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza Editorial.

Hesíodo (1978). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.

Heráclito (1967). *Heraclitus (Editio Maior). Greek Text with a Short Comment*. Edición de M. Marcóvich. Mérida: The Los Andes University Press.

- Hiller, Marion (2005). *Friedrich Hölderlin: «Sobrepasamiento de límites» y «el mundo en el mundo»*. Vechta: Universidad de Vechta.
- Hiller, Marion (2011). Hölderlin: mito, espíritu y comunidad. *Libro Anual del ISEE*, 13, 75-83.
- Hölderlin, Friedrich (1976a). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, Friedrich (1976b). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- Hölderlin, Friedrich (1977). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- Mondolfo, Rodolfo (1966). *Heráclito. Textos y problemas*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Plotino (1967). *Colección de las Enéadas*. Ciudad de México: Editora Nacional.
- Wölfel, Josef Dominik (1960). Las religiones de Europa preindogermánica. En Fran König (ed.), *Cristo y las religiones de la tierra* (I, pp. 151-529). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Zambrano, María (1993). *El hombre y lo divino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.







*Friedrich Hölderlin.*

© «*Yo nunca me he llamado Hölderlin.*»  
*Homenaje por los 250 años del nacimiento del «poeta de poetas»*

Se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2024,  
en los talleres de Máquina Purísima Editores E.I.R.L.  
Enrique Deluchi 330-340 A  
Barranco, Lima, Perú

