



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFIA

"La noción de héroe en Hölderlin"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFIA

P R E S E N T A :

ISMENE ITHAI BRAS RUIZ

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE FILOSOFIA

ASESOR: DR. ALBERTO CONSTANTE



CIUDAD UNIVERSITARIA

ENERO 2005

m.340438



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Quien se limite a aspirar el
perfume de esta flor mía no
llegará a conocerla, pero tampoco
la conocerá quien la corte sólo
para aprender de ella.*

*La resolución de las disonancias
dentro de un carácter dado no es
tarea ni de la pura reflexión ni del
simple deseo.*

Prefacio a Hiperión, Hölderlin

Escuela Superior de Bellas Artes
Escuela Superior de Bellas Artes
Escuela Superior de Bellas Artes

Ismael Ithuir
Bris Ruiz

28/enero/2005

PSM 02

La noción de héroe en Hölderlin

	página
Introducción	3
1. Hölderlin y su tiempo	9
1.1 La Alemania de Hölderlin	9
1.2 Alemania, la Revolución francesa y Hölderlin	19
1.3 Hölderlin como radical	24
1.4 Hölderlin como republicano	31
1.5 Hölderlin como místico	35
2. Elementos del hombre romántico	40
2.1 Del hombre renacentista al hombre romántico	42
2.2 El hombre escindido	56
2.3 El hombre heroico-trágico	73
3. La noción de héroe en Hölderlin	91
3.1 El problema de lo trágico en Hölderlin	93
3.2 Trasfondo del héroe hölderliano	111
3.3 El héroe como poeta	132
A manera de reflexión final:	142
Una interpretación de Recuerdo (Andenken)	
Conclusión	154
Fuentes de consulta	158

Introducción

El Romanticismo, que es el período que comprende la vida de Hölderlin, estuvo marcado por un gran interés en imprimirle al "pensamiento" un carácter fundamental y atemporal, de ahí que creciera el deseo de conocimiento por el mundo de la antigua Grecia que, a ojos de los románticos, era la manifestación del tipo de características que buscaban estos hombres, es decir: la cosmovisión del universo en equilibrio y visto en su totalidad, de la cual tanto el cielo como la tierra formaban parte. Lo que más les había llamado la atención, a Hölderlin y sus contemporáneos, fue la posibilidad de impactar el desarrollo del espíritu humano, adecuado al equilibrio de la totalidad; por ello, "pensar como lo griegos", fue el gran reto del romanticismo: buscar el *anima mundi* de la naturaleza y conocer su comportamiento en el equilibrio de las cosas, como muestra de la relación que antaño mantenían los hombres con la divinidad. Esta búsqueda no era, sin embargo, una idealización de la Edad de Oro griega, antes bien lo que alimentaba la necesidad de los románticos de capturar la esencia del espíritu griego respondía a la idea del rescate del espíritu del hombre de la modernidad, y aún cuando es pronto para hablar del significado o trascendencia de aquélla, lo cierto es que fueron justamente estos hombres los primeros testigos de lo que ya se veía venir: el desgarramiento interior del mundo del hombre, o mejor dicho, la escisión del hombre.

Esta "escisión" es la separación del hombre de aquellas fuentes que nutrieron su espíritu por siglos, antes que nada la relación con la naturaleza, y por extensión con la divinidad, pero también, como producto de esta última, la creación de nuevas deidades que respondieron a las aspiraciones de los nuevos hombres. El culto por la razón así como por la figura del Estado fueron los nuevos elementos que heredaron los ilustrados, antecesores de los románticos. Si llevamos al escenario de lo histórico estos dos elementos comenzaremos a comprender cuál fue su trascendencia.

Se trata de un período que testimonió la parte más crítica de la Revolución Francesa, pero igualmente, al menos para los románticos alemanes, los inicios de la recomposición político-social de una nación compuesta por varias poblaciones, que apenas y tenían algo en común. Los alemanes de finales del siglo XVIII y principios del XIX, compartían con la

antigua Grecia una formación confederada, más que las formas estado-nacionales de sus vecinos. Si a ello sumamos la gran devoción que se despertó en la filosofía europea por estudiar los límites y estructura del pensamiento, dirigido hacia la racionalidad, dejando de lado elementos míticos, religiosos, sentimentales, etc., comprenderemos porqué su labor, por tanto su obra, se dirigieron a reflexionar sobre la trascendencia de esos logros en la vida de los hombres y, particularmente, sobre lo que las facultades y el pensamiento habían perdido en la búsqueda por encontrar sus propios límites y el modo en cómo procedían.

En este escenario, la obra de Hölderlin también es una especie de testigo de la travesía del espíritu humano después del Siglo de las Luces: evoca las ruinas donde antaño solían reunirse dioses y hombres para convivir y ser partícipes de la misma morada. El suabo escribe desde el último rincón de la memoria humana, lo hace sabiendo que algo ha perdido el hombre en su camino hacia la razón ilustrada: el contacto con lo primigenio, no es sólo la idea de la relación paternal con los dioses y aquella fraternal con naturaleza, antes bien, los códigos en los que se escribía su propia existencia los ha borrado de su pensamiento, ahora el mito, la religión, la épica, son meros artificios de una mente que suele jugar con su racionalidad. Sin embargo, Hölderlin canta este nuevo acto de la tragedia humana en un tono poco convencional al de sus contemporáneos: quiere mostrar que la escisión existe, que el hombre es un ser huérfano, que lo que custodia su vida es la tragedia, y que mientras no quiera aceptar esta situación la herida será más dolorosa, y ni dioses estatales ni razón, pueden salvarlo de caer en un constante vacío lleno de contradicciones.

Pero aquello que distingue a Hölderlin de sus contemporáneos, creemos, es la especificidad de ver al "espíritu griego" como la esencia del mirar universal, por lo mismo, atemporal, pero que para los ilustrados y clasicistas representa sólo las ruinas del espíritu del mundo antiguo. La reflexión de Hölderlin, en consecuencia, se centró en aquellos elementos constitutivos de ese mirar privilegiado que se eleva por sobre lo contingente del pensamiento moderno que, de alguna manera, bien puede dar consuelo y liberar el espíritu oprimido del hombre escindido. De lo que menos se trataba era de imitar sus obras, como hubieran propuesto los clasicistas, sino de pensar en clave griega en un escenario de intemperstades: retornar al pensamiento donde se unifica con la Naturaleza y, las disonancias de los contrarios se funden en la reconciliación armónica de la Totalidad; pero este fundirse no es una aspiración panteísta como muchos autores suponen de Hölderlin, sino el deseo de

terminar con las tensiones de las disonancias a partir del llamado a establecer dentro de los parámetros de una Unidad, donde todas las cosas existen. Esta es la idea que subyace nuevamente: re-establecer el orden donde conviven la divinidad y los hombres, el cielo y la tierra.

Ahora bien, podría darse otra discusión más acerca de este anhelo de fundirse con la Totalidad por parte de Hölderlin, de lo cual se ha escrito mucho, así como del desgarre o escisión, pero poco se ha dicho sobre el sujeto que lleva a cuestras esta condición desgarrada, y esto es lo que ha estimulado llevar a cabo esta investigación. La humanidad en su conjunto, para el poeta, corre en una sola dirección, se encuentra como en una fuga sin fin, porque a cada paso que busca desentrañar más su propia naturaleza, sin relación alguna con la divinidad o con la naturaleza, cae en la cuenta de que jamás podrá hallar respuesta o consuelo, su deseo es insaciable por conocer la verdad de sí desde la orfandad. Pero la idea que está en Hölderlin, entre otras tantas y que es nuestra propuesta, es que existe un sujeto capaz de dar razón para sí, antes que nada, de su condición escindida; ello es posible porque tiene un mirar privilegiado: reconocer lo que ha perdido, la relación primigenia y, por lo mismo dirigir todas sus fuerzas para terminar con ella; esta misma razón es la que le permite asumirse como quien puede liderar la batalla por el retorno a la divinidad, este sujeto es el "héroe" en Hölderlin.

El héroe para Hölderlin no es significativo desde su posición como guerrero o como hombre-dios, sino desde la relación que justamente nos invoca por poder ser partícipe de dos mundos, por poder entablar conversación con los hombres, con la naturaleza, con la divinidad; porque su actuar evidencia la relación paternal de los dioses para con los hombres, y principalmente porque el héroe, ante todo, es sujeto que reconoce su vocación y la lleva a cabo. En el héroe se manifiesta esta relación de escisión antes que en el resto de los mortales, porque sabe en qué momento la divinidad le ha abandonado, y particularmente porque, ante este abandono, los hombres se construyen nuevas divinidades, y la voz del héroe por retornar al lecho paterno, se pierde. Aunque no todo héroe legendario de la Hélade es tenido en cuenta por Hölderlin, sí hay un reconocimiento de que estos seres están siendo olvidados cada vez más, la gravedad radica en que el héroe es el último lazo con esa relación primigenia de la Edad de Oro. Los hombres de la modernidad están demasiado absortos intentando encontrarse a sí mismos desde sus propios códigos como para darse

cuenta de esta terrible pérdida: el fortalecimiento de los Estados y las investigaciones sobre la Razón apenas y les deja tiempo para pensar en esta condición desgarrada.

Es pues labor del héroe despertar a los hombres de ese incesante estado y mostrarles el camino de regreso al hogar (a la patria) a la que verdaderamente pertenecen, aquella donde convivían con la naturaleza como si fueran una y la misma cosa, donde las disonancias de las contradicciones no existen, donde su voz es escuchada a cada instante. Aunque el héroe sabe que el esfuerzo, proféticamente, será infructífero, el llamado está ahí y lo debe cumplir: los hombres sólo escuchan lo que creen que es su propia voz interior, de nada vale que pudieran estar constituidos para escuchar varios cantos. En este punto el decir del héroe, en el llamado, recobra particular importancia, como se verá, porque ante la idea de que los hombres no le harán caso, debe dejar entre ellos algo que perdure, sus palabras entonces recobran otro sentido, un sentido del logos primigenio; éste debe ser vinculante pese a todo; en este sentido, la figura del héroe recobra un nuevo tinte, la del poeta, no cualquier poeta, sino sólo aquel que puede dejar en el espíritu de los hombres el “recuerdo” (Andenken) de aquella Edad de Oro, de aquella relación armoniosa. Desde esta perspectiva, cobra otro sentido la última línea de la última estrofa de “Andenken”: “lo que perdura lo fundan los poetas”.

Esta investigación tiene el propósito de comprender a este sujeto que reconoce su escisión desde el contexto de incertidumbre en que se encontraba la Alemania del siglo XIX, pero particularmente sobre lo que entraña la escisión o el desgarre, no desde el término mismo, sino desde la experiencia y el pensar de ese sujeto, en relación con su ámbito histórico. Y nunca está por demás señalar que la propuesta central de Hölderlin, creemos, se halla en re-encontrarse con este mirar privilegiado nuevamente.

En el primer capítulo expondremos algunos elementos histórico-personales de Hölderlin que creemos que son significativos para entender lo que él mismo denomina como “los cambios de tono”, pero aquí aplicados a su propia obra, y que nos dicen mucho de las variaciones, no sólo en el ánimo del sujeto heroico, sino en el cambio de las prioridades de su quehacer. Es importante resaltar este elemento personal aunado a la historia nacional, porque pocas veces se le ha visto a Hölderlin como un joven que presencié desde fuera el fenómeno revolucionario francés, y particularmente cómo lo influencié, además de su obra, a

su propia postura respecto a la posibilidad de la constitución de una República Suaba. Está por demás decir que, aunque sólo se expone un lado del perfil de Hölderlin, siempre es importante considerarlo como a un humano al que lo influyeron relaciones interpersonales. Esto es evidente porque a la par de sus tragedias amorosas, por ejemplo, se le suman (o viceversa) la tragedia nacional o la familiar, incluso la académica o profesional, y todo esto se evidencia en su obra, no sólo poética, sino en *Hiperión*, *Empédocles* o en sus ensayos. La misma reconstrucción que haremos del perfil del héroe en Hölderlin, se basa mucho en los cambios de tono que él muestra en su obra y en su ánimo personal: de la lírica a la épica, luego a la tragedia y nuevamente a la lírica.

En el segundo apartado, nos hemos propuesto señalar los rasgos más característicos de lo que hemos denominado como el "hombre romántico", como consideración previa al análisis del perfil heroico hölderliano. Esta caracterización nos muestra las motivaciones de la elección del sujeto heroico, más o menos en general, en los autores románticos, pues aunque difícil de identificar a Hölderlin entre clasicistas y románticos, no lo podemos excluir de sus contemporáneos, mucho menos si algunos de ellos fueron sus amigos. Pero además, es necesario hacer este recorrido porque como adelantamos, fueron estos hombres los primeros, en la modernidad, que comenzaron a ver la problemática del culto a la razón y al Estado, así como a dejar de lado otras capacidades y facultades propias del hombre, en pos de una racionalidad pretendidamente absoluta. En muchos de ellos está presente la idea de que en su camino hacia la libertad, el hombre había perdido algo que difícilmente recuperaría si no daba un paso atrás para mirar nuevamente a sus antepasados y tomar ejemplo de ellos; y es que a ello habría que sumar el cuestionamiento al quehacer del hombre que realizaron los románticos, sometiendo a prueba lo que habían "conseguido" en comparación a su propia felicidad o satisfacción. El resultado de estas reflexiones es que, en el momento en que el hombre creyó alcanzar su propio cielo, que creyó haberse acercado más a sí mismo, se alejó de sí y se volvió más impersonal, y en esto radicaría la esencia del hombre escindido en el romanticismo.

Finalmente, con base en los dos anteriores capítulos, intentaremos mostrar cuál es la noción de héroe en Hölderlin. Es vital comprender cuál es la evolución de este sujeto heroico, de la voluntad de llevar a cabo la empresa por la que sintió vocación, no sólo en términos literarios (como en *Hiperión* o *Empédocles*), sino del trasfondo filosófico del cual se sirve

Hölderlin, para mostrarnos temas que son adyacentes y útiles para una crítica a eso que hoy denominados Modernidad. Uno de esos elementos que siempre nos mantienen a flote es la palabra poética que, creemos, al final de sus días quizás quiso el suabo llevar a la humanidad: la empresa prometeica de terminar con la escisión, sólo es rescatable desde el logos vinculante, en tanto que palabra poética, que nos recuerde aquellos días de armonía y unidad entre la divinidad y la humanidad y, eso no es otra cosa que el recuerdo de que la esperanza pervive.

1. Hölderlin y su tiempo

*¡Dios de estos tiempos, bastante has reinado ya
sobre mi cabeza, en tu sombría nube!
Por donde mire, todo es violencia y angustia,
Todo se tambalea y se desmorona.
Como un niño he bajado a menudo los ojos
Buscando una cueva donde me alcances.
¡Qué insensatez creer que hay algún sitio
que se te oculte, a ti, que lo trastornas todo.
¡Déjame, Padre, mirarte por fin de frente!
¿No eres acaso aquel
cuyo rayo despertó mi mente? ¿No ha sido
tu poder majestuoso el que dio la vida?*

El Espíritu del Siglo, Hölderlin

1.1 La Alemania de Hölderlin

En el siglo XVIII cuando Francia e Inglaterra se habían consolidado como Estados-nación, Alemania estaba constituida por una serie de territorios con estructuras heterogéneas, las que se dividían en más de 1000 poblaciones, entre principados laicos como Sajonia, Hannover, Nassau, Westfalia o Baviera; dos reinos, Austria y Prusia; principados eclesiásticos, que se regían por cánones católicos, como lo eran Munster y Salzburgo y, finalmente estaban las ciudades libres o independientes, administradas por consejos municipales, de las cuales podemos destacar Hamburgo, Bremen, Frankfurt, Nurenberg y otras. Aunque no compartían la misma organización política, económica o social (ni siquiera compartían un único idioma), en torno a ellas se encontraba la figura de un emperador quien era elegido, desde el medioevo, para presidir el Sacro Imperio Germano Romano, del cual todas estas formaciones tenían representantes, con intereses marcadamente contrarios entre sí, en la Dieta o *Reichstag*¹.

Era tal la diversidad política, social y económica, que no había ninguna base nacional sobre la cual pudiera existir algún sentimiento de unidad. Un conglomerado de Estados era la Alemania de finales del siglo XVIII y principios del XIX, de manera que las tensiones políticas

¹ Wolfgang Benz, Alemania 1818-1945: derroteros del nacionalismo, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Servicio alemán de intercambio académico, 2002, p.9

eran continuas (Austria contra Prusia, quienes a su vez se enfrentaban a los principados más pequeños); además de las diferencias religiosas y territoriales, combinadas con la difícil política europea se impidió, no sólo el avance político, sino que entorpeció el consenso en cuanto a las formas de producción. El florecimiento de las ciudades alemanas que se dio durante el medioevo se estancó en siglo XVIII, mientras Inglaterra, Francia, España o Portugal habían logrado centralizar el poder y la administración con lo cual se habían lanzado a la conquista de territorios de ultramar, los alemanes seguían disputándose entre sí sus propios territorios: "Los príncipes territoriales [alemanes] se preocupaban por debilitar cada esfuerzo de la casa imperial, y cuando en el transcurso de la historia se encontró alguien que quiso imponer su voluntad [...] y centralizar al *Reich*, fue combatido"².

Como el modelo feudal se había desgastado con el arribo del mercantilismo y luego del capitalismo, Alemania se enfrentó a situaciones económicas muy difíciles e igualmente de diversa naturaleza en cada región; en algunos Estados la población seguía trabajando para señores feudales; en otros, la producción tenía un auge casi parecido al de algunas regiones industriales de Francia e Inglaterra. Pero en cuanto a la composición social, Alemania presentaba una cascada de estratos debido principalmente a la creación de las ciudades libres de donde emergió una clase media así como una pequeña burguesía; sin embargo, en casi todo el territorio germano se mantenía una fuerte división entre los terratenientes y los campesinos. El hecho de que los Estados alemanes se pusieran a la cabeza de la Iglesia católica cuando ahí mismo habría de darse el primer gran rompimiento contra el poder central católico con la Reforma, aumentaron las rivalidades y el estancamiento político de los germanos. Los emperadores, príncipes y autoridades en general, se dividieron entre católicos y protestantes, pero no hubo ningún esfuerzo por centralizar el poder, o por lo menos de unificación; caso contrario se dio en España, donde ya se había dado el antecedente de la unificación en torno a los reyes y a la Iglesia católica; en Inglaterra la Reforma fue el justo pretexto para encauzar el centralismo, cuando el rey Enrique VIII en 1534 se puso a la cabeza de la Iglesia Anglicana desconociendo el poder papal y, en el caso de Francia, se logró superar la discordia con el Edicto de Nantes de 1589, por el cual se declaró la libertad y tolerancia religiosa y se centralizó el poder en un rey absolutista.

² Eva Alexandra Uchmany, La proyección de la Revolución Francesa en Alemania, México, UNAM, 1975, pp 11-12.

Pero Alemania tardaría mucho para dar este paso. La Reforma, más que ser el pretexto para la centralización y unificación, fue el pretexto para el florecimiento de los particularismos y comenzaron a darse batallas por controlar la corona imperial, que a su vez fue signo de control de la fe profesada. Además, para infortunio de los alemanes en general, después de la Reforma, todos los eventos de tono religioso (la Contrarreforma) o distintas guerras como la de los Treinta años (1618-1648), se dieron en territorio germano; todo ello no hizo otra cosa que impedir la creación de estados sociales independientes política y económicamente. Alemania seguía siendo un lugar de súbditos y no de ciudadanos.

No obstante, el tema de la libertad de conciencia y de juicio no fue pasajero, marcó profundamente a la nación alemana y tuvo una relevancia en el orden teológico, social y político. La idea de la libertad interna que se propugnó durante la Reforma y que había dado pie a tantas discusiones permitió a la larga la formación de ideas propias que, en el caso de los alemanes, sería vital en el siglo XIX, para el desarrollo del pensamiento moderno. Esta fue una influencia positiva; pero hubo un lado oscuro, Lutero había desarrollado una concepción de libertad que durante la Reforma hubo de generar guerras entre campesinos y príncipes, los primeros se habían levantado en contra de la nobleza alegando libertad de juicio y de acto; Lutero, ante la gran avanzada de los campesinos, reconsideró sus ideas basándose a su vez en las del apóstol Pablo³, de esta manera miles de campesinos murieron en virtud de la desobediencia al poder de los príncipes, por eso:

“[Lutero] por un lado incitaba a la rebelión contra el Papa y el emperador, por el otro exhortaba a una obediencia ciega hacia las autoridades. Aunque ésta parece una contradicción, no lo era para Lutero, que cimentó su rebeldía en el principio de la herejía [que a su parecer practicaban el Papa y el emperador, profesando una falsa fe]. Lutero [entonces], para anular la contradicción entre el papado, la Iglesia y el Estado, se basó en el derecho divino de los príncipes a gobernar. Esta teoría, así como la ley natural y la intervención de los hombres en el gobierno, beben en las fuentes de la Sagrada Escritura y en el pensamiento medieval que se fundase en ella”⁴.

³ Lutero lo que diferenció fue la libertad de juicio y la de acto; la segunda, según su propia lectura de las cartas paulistas, no procedía porque el poder de los príncipes provenía de una decisión divina; además si Pablo, según Lutero, había declarado un respeto al poder terrenal, lo había hecho porque la libertad de juicio era la que verdaderamente importaba.

⁴ Uchmany, op. cit., pp.17-18.

Además:

"Por ser los soberanos de los Estados territoriales también las autoridades de las iglesias y universidades confesionales, éstas se institucionalizaron y causaron el estancamiento de la vida espiritual. La iglesia invisible que fundó Lutero peligraba en transformarse en los Estados territoriales alemanes en visible"⁵.

Fue entonces cuando apareció el pietismo de los Estados reformados del norte como reacción al control de juicio y de acto ejercido también por la Iglesia Reformada⁶. Cuando Alemania arribó al siglo XVIII, el pietismo era considerado como símbolo de religiosidad individual frente al catolicismo o al protestantismo más reaccionario y politizado; de ahí que tuviera su máximo apogeo a finales de aquel siglo y que todavía hasta mediados del siglo XIX, fuese practicado por un buen número de intelectuales, políticos y burgueses de la Alemania protestante: "La importancia del pietismo alemán es preponderante, ya que mediante sus enseñanzas se formó un nuevo tipo de hombre. Un ser moral y religioso cuya máxima preocupación durante toda su vida era su propia formación y educación. Se preocupa mucho por su alma y por su vida espiritual interna [...]".⁷

Sin embargo, la formación heterogénea de Alemania de aquellos años no impidió el desarrollo de un ambiente cultural: "Por el contrario, la competencia entre las cortes clericales y seculares, los obispos príncipes y condes, y los claustros que servían tanto al Imperio como a las ciudades independientes de manera directa, llevó a un florecimiento de la literatura y la música, del arte pictórico y de la ciencia, único en la historia"⁸. Justamente cuando se dieron los periodos de mayor fragmentación, luchas internas y debilidad de poder se dieron los movimientos intelectuales más importantes, tanto de Alemania como de Europa en general.

De esta manera se puede comprender cómo fue que, para el momento de la Revolución Francesa, los intelectuales alemanes se preocuparon por la "libertad" como una

⁵ *Ibíd.*, p.23.

⁶ El pietismo descartó cada dogma y aceptó únicamente lo heredado por los evangelios, que la comunidad de los fieles leía e interpretaba en sus reuniones; bajo esta postura se cumplió lo que alguna vez dijo Lutero, que cada hombre cristiano es por serlo un sacerdote nato. Del mismo modo el pietismo fundamentó el relativismo de la libre interpretación de las escrituras y por tanto de las cuestiones de la fe, lo que devino en un principio base para la tolerancia religiosa, pero también para la libertad de conciencia.

⁷ Uchmany, *Op. cit.*, p 25.

⁸ Benz, *Op. cit.*, p 9

meta tanto en el nivel individual como social, pero poco hicieron en la práctica por organizar un país tan heterogéneo. En el mejor de los casos, lo que se dio fue un partidismo hacia las nuevas ideas traídas por la Revolución Francesa, pero para la mayoría de los alemanes promedio, la vida política sólo era importante para quien o quienes pudiesen hacer algo por ella. De ahí que los alemanes de finales del siglo XVIII y principios del XIX: "se crearan un ideal peculiar de su patria, concibiéndola como un país apolítico, y a sí mismos como los portadores de una cultura única de valores universales. Ellos se vieron [entonces] como los únicos herederos de la cultura griega y llegaron a sentirse un pueblo más capacitado que los otros en las facultades creativas humanas, imbuidos de los dones particulares de las musas"⁹.

A tono con los tiempos, el término "nación" tomó un papel importante en los territorios germanos, pero no en el sentido de unidad, sino como comunidad cosmopolita, tal como sucedió con el Imperio Romano¹⁰. Para cuando este término comenzó a ser empleado por los alemanes, aparecieron otros conceptos: patria y república que eran comunes, pero generalmente a lo que hacían mención era a la idea de Estado-nación. Ahora bien, los alemanes tenían una idea de nación, mientras que ingleses, franceses y españoles compartían otra. Según Meinecke el término "nación", a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX tenía por lo menos dos acepciones, una notoriamente practicada por los países de Europa del oeste y otra empleado por las poblaciones de Europa del este. En la primera de ellas, nación se entendía desde una proyección cultural (*Kulturation*), en este sentido la unidad se lograba a partir de bases comunes culturales como pueden ser religión, mitos, idioma o bien derivados como dialectos. En el segundo caso, nación es un término que apelaba a la unidad política sin que necesariamente existieran lazos comunes nacionales en el sentido anteriormente expresado, pero sí por lo menos similares o cercanos (*Staatsnation*), de manera que el poder tendía a institucionalizarse políticamente a través de una constitución consensuada¹¹, pero además en este caso se trataba de pactos de solidaridad de tal coerción que se creó una figura más fuerte y homogénea, que fue el Estado; en este

⁹ Uchmany, Op. cit., p.26.

¹⁰ Cuando Lutero escribió la carta "A la nobleza cristiana de la nación alemana" en 1518, el término "nación" no tenía una connotación política, pues justamente había una gran división; a lo que apela en última instancia es a la unidad étnica en un sentido de unidad espiritual. Todavía en el siglo XIX, el concepto *Deutsche Nation* abarca a los individuos en tanto pertenecientes a una capa privilegiada en contraposición del término *Volk* que sí abarca a la totalidad de súbditos.

¹¹ Friedrich Meinecke, "Weltbürgertum und Nationalstaat", Berlín, R. Oldenbourg, 1915, pp.122-123, citado por Uchmany, op. cit., pp.26-27.

sentido se comprendió al Estado-nación como la figura por la cual se unían una o varias naciones bajo un poder central.

"El concepto nación o nacional, en su sentido político, abarcó en el siglo XVIII a los franceses y en el siglo XIX también a los alemanes, italianos y otros. Pero en la época previa cuando era todavía imposible hablar de conciencia nacional en el sentido moderno, entonces ya eran Inglaterra y Francia naciones políticas y culturales. Alemania e Italia fueron solamente naciones culturales"¹².

La gran diferencia entre franceses, ingleses, españoles o portugueses en relación a italianos y alemanes, fue que en el caso de estos últimos el proceso de estatización tuvo que vérselas no sólo con intrigas o ambiciones de poder de los diferentes principados, sino con todo un legado cultural heterogéneo, mientras que los primeros habían luchado, en el mejor de los casos, contra poderes dispersos pero contaban con una capa cultural mucho más homogénea. Los florecimientos artísticos e intelectuales en general de Alemania e Italia se dieron bajo un sentido de nación netamente cultural, por tanto muy cercano al carácter costumbrista y moral de comunidades agrupadas, y no dentro de formaciones de Estados-nación¹³. Cuando la Revolución Francesa era ya un hecho Alemania fue campo fértil para el arraigo los valores nacionalistas franceses, sobre todo porque la libertad se colocaba al frente de todos, porque se relacionaba con asuntos, en términos político-sociales, relativos a los derechos del hombre y en cuanto a la consolidación de los Estado-nación. Pero los alemanes alcanzaron a ver uno más, que aunque ya se había anunciado con la Reforma, sólo fue hasta el gran movimiento francés, cuando repercutió de manera dramática y decidida en el pensamiento alemán: la libertad individual.

Para mediados del siglo XVIII Alemania era considerada por sus vecinos como un gran territorio, poderoso, rico, trabajador y más abierto hacia la Ilustración y la filosofía que el resto de los europeos, pero que no estaba preparado para la unidad, porque el carácter propio de los alemanes, además de sus estructuras tan diferentes, no permitían la creación de un Estado nacional como morada común. En tiempo de la Revolución Francesa se creía

¹² Uchmany, Co. cit., p.28.

¹³ Hay que resaltar un hecho, Alemania al momento de la Revolución Francesa contaba con un marco jurídico común, que pocas veces era acatado en virtud de la costumbre, pero en sí el ideal que se tenía sobre la ley, así como sobre la educación, fueron algunas de las bases sobre las que prosperaría paulatinamente la idea de nación en el sentido político.

que el desarrollo de las artes y ciencias, fomentadas por la competencia entre la nobleza germana, habían contribuido a una fragmentación aún mayor del estado alemán. Un viajero suizo, Johann Kaspar Riesbeck, escribió en fechas próximas a la Revolución Francesa al visitar Alemania:

“Los príncipes alemanes ahora compiten por mejorar el poder judicial, la policía y la educación, por fomentar la industria y el comercio así como antaño competían entre sí con muestras de esplendor y magnificencia vana. En ninguna otra parte hay personas más ilustradas sobre el valor del hombre y sus varias actividades, y en ninguna otra parte son tan intensos los esfuerzos por afirmar este valor, que en Alemania. [...] Si Alemania pudiera afirmarse por completo, si estuviera unida bajo un solo gobernante, si los intereses de cada príncipe no contradijeran el bienestar del todo, si todas las partes estuvieran combinadas de manera precisa en un cuerpo para que las fuerzas vitales superfluas de una pudieran ser fácilmente dirigidas hacia otra, entonces el Reich podría emprender más rápidamente el camino hacia su desarrollo cultural pero entonces Alemania podría prescribir leyes para toda Europa. ¡Cuán poderosas son ya las casas de Austria y Branderburgo, cuya mayor fuerza reside en sus estados alemanes, y ni siquiera poseen la mitad de Alemania, ni siquiera sus mejores partes! Uno imagina este Reich en una composición en la que ningún impuesto sobre el consumo limite el comercio entre las provincias, ninguna tarifa arancelaria obstaculice las exportaciones al resto del mundo: en la que se podrían ahorrar enormes sumas de dinero gastado en artículos extranjeros que Alemania podría producir; en la que podría convertirse en una potencia marítima, ya que goza de una posición favorable para ello y fácilmente puede cubrir los requisitos; en la que los alemanes que viven en las colonias ya ni fueran aprovechadas por estados extranjeros. ¿Cuál Estado europeo podría igualar a los alemanes?”¹⁴

En Inglaterra y Francia la idea que se sostuvo sobre lo “nacional”, disminuyó de alguna manera la problemática religiosa y la estratificación social, y en su lugar se fortalecieron las grandes alianzas estatales de una o varias comunidades nacionales en torno a los lazos políticos compartidos que se materializaron en la figura del Estado-nación; al mismo tiempo comenzó una búsqueda de formación en términos de identidad, de estas mismas formaciones estatales. Porque: “mientras que la formación de los caracteres nacionales fue la obra de muchos siglos, su cristalización se efectuó en la época del nacionalismo. En

¹⁴ Johann Kaspar Riesbeck. “Briefe eines reisenden Franzosen uber Deutschland”, citado por Benz, Op. cit.

Inglaterra y Francia la aparición del nacionalismo fue un suceso esencialmente político. Fuera del mundo occidental, en el centro y en este de Europa el nacionalismo no sólo surgió más tarde, sino en una etapa anterior a la evolución social y política”¹⁵.

Para los germanos el nacionalismo se desarrolló, durante la época de la Revolución Francesa, como una protesta contra la forma existente de Estado semi-feudal; en estos años, intelectuales y políticos principalmente, vieron la necesidad de desarrollar una figura acorde, no tanto con la unificación y fortalecimiento de un Estado Alemán, sino en relación a los límites políticos y geográficos derivados de las necesidades etnográficas. La mejor expresión de este intento por desarrollar un Estado a la “alemana” se encontró principalmente en el campo cultural.

“El carácter del pueblo es en gran parte resultado de su gobierno. El carácter de los alemanes, en general, carece de resplandor tanto como con la constitución de su Reich. Les falta el orgullo nacional y amor por la patria característicos de los británicos, los españoles y nuestro pueblo [el suizo], aún cuando ya hace tiempo que los poetas pregaron estas características. Su orgullo y sus sentimientos patrióticos están dirigidos a sólo una parte de Alemania, el lugar donde nacieron. Para el resto de sus paisanos son tan desconocidos como cualquier extranjero. Al contrario, en muchas regiones de Alemania tienen más simpatía por algunos países extranjeros que por sus propios coterráneos”¹⁶.

Lo que impactó a la clase intelectual alemana de la Revolución francesa, como veremos más adelante en el caso de Hölderlin, no fue la formación del Estado francés en cuanto tal, sino el movimiento revolucionario encabezado por el ideal de la autonomía del hombre, como ideal humanista, que concibió Rousseau¹⁷: “En un principio era el ensueño de las capas intelectuales y no contaba con la opinión pública, a la cual quiso despertar. Era un movimiento educativo más que un intento de dar forma a la política y al gobierno. Al mismo tiempo, todo nacionalismo y toda evolución moderna, social e intelectual, estaba

¹⁵ Uchmany, Op. cit., p. 34.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ La importancia de Rousseau fue vital para que los germanos atendieran este lado del movimiento revolucionario, él conformó el nuevo ideal humanista, en los movimientos sociales se manifestó como la transformación del hombre como objeto de un Estado, cualquiera que sea la forma, al sujeto que lo dirige, cuestión que a su vez repercutió directamente en la idea de la autonomía del hombre, en tanto ciudadano, como ideal de humano que exige, participa y por tanto genera educación, enseñanza y formación para todos los hombres.

influenciadas por el Occidente que durante largo tiempo permaneció en calidad de maestro y modelo¹⁸.

La razón y la libertad fueron los conceptos con los que más se identificó la juventud en 1789 en casi toda Europa, porque el nexo entre estos dos conceptos reivindicaba el problema de la reconciliación de la autonomía del individuo con los intereses de la comunidad. Así, a principios del siglo XIX se manifestó en Alemania una búsqueda ansiosa por la recuperación de la armonía entre el individuo y la comunidad que, supuestamente, no se había vuelto a dar desde la idealizada época de la Grecia antigua.

Esta admiración idealizada por la *polis* griega encontró expresión, por ejemplo, tanto en los poemas más famosos de Hölderlin como en las obras estéticas de Schiller. En sus "Cartas para la educación estética del hombre" (1795), Schiller había criticado la fragmentación del hombre moderno, por oposición a la integridad armónica del ciudadano de la *polis* clásica griega [...]¹⁹. En los estados alemanes, tal como ocurrió en la antigua Grecia, el florecimiento de la cultura en su grado más elevado se dio en los momentos de mayor inquietud y debilidad política; al igual que los griegos, los germanos estaban conformados por un agregado de ciudades semi-autónomas, con estructuras propias que llegaban a diferir considerablemente entre ellas mismas, de manera que su único vínculo era una raíz cultural común (en términos folklóricos), encabezada por un idioma también común pero con una serie de variantes dialécticas, semejante a lo que acontecía con los dialectos en la antigua Grecia y, como también sucedió en la época helenista, los más grandes genios de las letras y de la filosofía interactuaban, gestando y generando los ideales humanistas más elevados.

Los alemanes estaban convencidos de que el genio intelectual de los griegos les pertenecía por herencia. Por tanto, creyeron ser los depositarios de los valores de la cultura universal y se consideraron el pueblo representativo de los ideales humanos por vocación. Las ideas sobre el concepto del hombre y su relación social brotaron nuevamente en terreno alemán, como resultado de la tradición helena de internarse en la vida espiritual. Los nuevos pensadores alemanes consideraron que lo imperecedero de la naturaleza humana era lo más

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Francisco Gil Villegas, "Hegel: Estado y sociedad civil a la luz de nuevas fuentes" en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, año XXXIV, julio-septiembre de 1988, No. 133, p.46

importante, tal como lo habían supuestos los antiguos griegos. "El hombre siempre podía escapar de los trastornos pasajeros de su época refugiándose en la humanidad eterna de la civilización helénica"²⁰. El pensamiento germano de principios del siglo XIX, no se preocupó por el pueblo alemán en cuanto a proyecto de nación, sino por el ideal del hombre alemán, que era finalmente el ideal del hombre universal. Como señaló Schiller:

"El alemán tiene intimidad con el espíritu del Universo.
Para él está destinado lo más elevado,
... Él es el escogido por el espíritu del mundo,
durante la lucha del tiempo
para trabajar en la eterna construcción
de la formación humana."²¹

En consecuencia, los pensadores alemanes se dedicaron a elevar al individuo de su condición potencial a su estado real, transformándolo en un ser ideal, universal. El ser y el acontecer en el plano político-social, debían ser como en la antigua Grecia, un reflejo de la actividad intelectual que brotaba del hombre, es decir, del individuo que se presentaba como portador de la cultura.

Además, el pensamiento alemán nunca pudo separarse de la influencia teológica heredada por el medioevo como sí lo lograron, de un modo más moderado, ingleses y franceses; cuando surge el romanticismo alemán, sus principales exponentes intentaron hacer coincidir su vocación universal, en tanto ideal humanista, con el plano teológico por medio de las artes y el pietismo.²²

La Revolución Francesa y sus consecuencias afectaron fuertemente a Alemania, si bien los intentos revolucionarios jamás tendrían la trascendencia del francés, las derrotas militares sufridas por Prusia y Austria generaron algunos movimientos civiles medianamente importantes; pero lo que sí fue trascendental fue el reacomodo de las fronteras territoriales impuestas por los franceses, quienes se quedaron en las áreas de la orilla izquierda del Rin.

²⁰ Uchmany, op. cit., p.36.

²¹ Federico Schiller, "La grandeza alemana" (fragmento), citado por Gil Villegas, Op. cit. p. 47

²² Herder, a quien muchos consideran el precursor del romanticismo, fue el primero en poner sobre el carácter nacional, en tan o cultura, la base para la creación de un Estado, semejándose por ello a la figura de las *polis* griegas reunidas en torno a una figura central y no como una estructura estatal única. sin embargo, también fue de los primeros que reconsideró toda la cultura heredada por el medioevo en términos de folclore y misticismo; ésta es otra fuente importante, porque posteriormente el arte romántico alemán intentó rescatar a sus propios héroes medievales relacionándolos con los helenos.

Esto propició un reordenamiento del mapa alemán, tanto en lo geográfico como en lo político: los estados clericales perdieron su soberanía, su independencia constitucional y fueron empleados para compensar a los gobernantes seculares por sus pérdidas a orillas del Rin. Del mismo modo la secularización de los claustros, abadías y obispados, afectó gravemente el patrimonio heredado por el medioevo, pues se permitió la destrucción y robo de estos lugares.

La nueva división geográfica política permitió la creación de un sinnúmero de pequeños y medianos estados (Baden, Baviera, Sajonia, etc.) y fronteras aduanales sin una autoridad que las administrara. En menos de diez años Alemania se había convertido en un concepto geográfico de antaño: las derrotas de Austria y Prusia, el decepcionante intento por constituir una República Suaba, la ocupación del país por las fuerzas bonapartistas, aparte de los terribles problemas internos que se daban entre los distintos principados, constituyó el ambiente en el que se desarrolló la juventud y madurez de un Hölderlin que, ante todo, se mantuvo fervoroso por el fenómeno de la Revolución Francesa.

1.2 Alemania, la Revolución francesa y Hölderlin

Hay personajes, como Hölderlin, a los que es muy difícil asignarles un inclinación política que se vea reflejada en su trabajo; hasta hace algunos años, para varios estudiosos de su obra era imposible encontrar una afinidad entre un Hölderlin poeta y un Hölderlin político porque se había mantenido una imagen inmaculada del poeta, para muchos sus ideas políticas sólo habían obedecido a un trastorno juvenil, que también perturbaron en su momento a Schelling y a Hegel.²³

²³ Opiniones contrarias: Ludwig von Pigenot (1921): "La cuestión de las convicciones políticas de Hölderlin ha sido planteada casi siempre con estrechez de miras, a mi me parece que en general no tiene objeto plantearla. Cuan poco se ha dicho en el fondo cuando, según el gusto de la época, se le tilda de realista o jacobino; en él, todos y cada uno de los temas brotan de una fuente más íntima; e incluso su forma exterior de reaccionar debe ser comprendida sólo desde el impulso fundamental de un saber metafísico". Eduard Spranger: "Hegel era un político nato. Hölderlin parece acompañarle en calidad de soñador ebrio de belleza, de alma delicada destinada a quebrarse rápidamente con su onírico mundo interior. Parece como si perteneciera a quienes apartan de sí lo político, temiendo volverse interiormente impuros a su contacto; el Estado es tan sólo para las naturalezas férreas, no para las almas tranquilas y en flor", citados por Pierre Bertaux en Hölderlin y la Revolución francesa. Barcelona, España, Ed. Serbal, Colección Delos, 1992, pp.147-148.

Encontrar un mensaje, o por lo menos una postura política, en la poesía del suabo, parecía una herejía; hacerlo, hubiera equivalido a hablar de un Hölderlin demasiado terrenal, contextualizado a su propio tiempo; ahora hemos ido descubriendo un poeta altamente relacionado con los eventos que le rodearon, más comprometido con su tiempo, cosa que parece extraña si pensamos que su obra en muchos sentidos nos parece atemporal, y por tanto universal. Sin embargo, la clave para saber cuál es la opinión o postura de Hölderlin sobre los acontecimientos nos la dio él mismo, con sus cartas, su poesía y su propia vida. Por lo tanto, la primera cuestión que debemos atender es si Hölderlin fue o no un ser aislado, si fue reacio a mantener una postura política o llevar una vida social. Lo que hemos sabido hasta ahora es que Hölderlin vivía rodeado de personajes importantes para el desarrollo de la historia germana de principios del siglo XIX, prácticamente todas sus amistades tuvieron conexiones o bien participaron directamente en eventos histórico-político, artísticos, sociales, etc.

“El entusiasmo que anima los *Himnos de Tübinga*, la auténtica poesía hölderliana de la Revolución, y la decidida toma de partido [en] favor de los franceses no deja lugar a dudas acerca de las convicciones revolucionarias del poeta: Hölderlin es un demócrata, un republicano, un patriota.”²⁴

Hölderlin, como Hegel y Schelling, estuvieron atentos a los sucesos de su tiempo, lo que no implica que fueran conscientes en su totalidad de su importancia; en qué grado lo fue uno más que el otro, es difícil apreciarlo, porque los tres se expresaron al respecto de maneras distintas. Lo cierto es que, en el caso de Hölderlin, éste se asumió completamente como un hijo de su época, de ahí que intentase comprender la relación del sujeto frente a los acontecimientos a los que está circunscrito. Por esta razón el suabo hizo portadores de su mensaje a dos personajes, Empédocles e Hiperión, que muchas veces parecieron ser un *alter ego* del propio Hölderlin y otras parecieron encarnar a personajes ficticios creados con toda la intención del mundo para declarar los azares personales no sólo del propio poeta sino del pueblo germano.

²⁴ Anacleto Ferrer, “Hölderlin ante la Revolución” en *Hölderlin: poesía y pensamiento*, Julián Marrades y Manuel E. Vázquez (eds.), Col. Filosofías, Universidad de Valencia, Departamento de Metafísica y Teoría, España, 2001, p.94.

"En estos momentos, amigo de mi alma, no me encuentro como es natural tan desalentado, y a veces pienso que debería poder comunicar una chispa de la dulce llama que me anima y alumbra en esos instantes a mis obritas, en las que vivo y existo de verdad, a mi Hiperión, y en cualquier caso sacar de vez en cuando algo a la luz, para deleite de los hombres."²⁵

El Hölderlin que intentaremos presentar es apenas un joven, por lo mismo se encuentran en su poesía los ideales de la revolución combinados con los de la Antigua Grecia, las desventuras del amor, la amistad, la fractura de las relaciones familiares, la imposibilidad de construir una República alemana, etc. "En modo alguno corresponde la situación descrita por Hölderlin en el Empédocles a los avatares de la Sicilia del siglo V antes de Cristo sino, más bien, a la situación histórica de los tiempos del propio Hölderlin, presentados con vestimenta griega"²⁶. Lo que hizo Hölderlin fue doble movimiento: soñó con una época donde el alma del hombre se encontraba ligada tan íntimamente a la de otros individuos que mostraba una perfecta armonía, al tiempo que empleó a su Empédocles para mitificar los eventos histórico-políticos de los que él mismo fue testigo: "Mis esperanzas son muy imprecisas, pero no quería tener otras. Libertad y paz es lo único que busco y necesito, y eso, espero encontrarlo".²⁷

La experiencia poética se inició en Hölderlin casi en paralelo con el estallido de la Revolución Francesa en 1789, cuando tenía 19 años y duró aproximadamente hasta 1804, año en que apareció su última obra publicada; de tal modo, no podemos pasar por alto el hecho de que lo que le tocó presenciar al joven Hölderlin fue demasiado excitante, sus ojos vieron pasar uno de los periodos de la historia europea más agitados: desde el estallido de la Revolución hasta la llegada de Napoleón; sería por tal motivo demasiado inocente suponer que el Hölderlin de las grandes obras poéticas era un alma romántica inmaculada que sólo se dejó llevar por el sufrimiento de un amor correspondido pero imposible, o por una

²⁵ Friedrich Hölderlin, "A Neuffer", Tübinga, entre el 21 y el 23 de julio de 1793 en Correspondencia Completa (introducción y traducción de Helena Cortés Gabaudan y Arturo Leyte Coello); Ed. Hiperión, España, 1990, pp.148-151. En el caso de la correspondencia, de aquí en adelante se citará sólo el destinatario y la obra como CC (Correspondencia Completa).

²⁶ Bertaux, Op. cit., p.11.

²⁷ F. Hölderlin, "A La Madre", Frankfurt, agosto de 1797, CC, pp. 340-341.

situación económica o incluso familiar desastrosa, o bien que fue víctima de una terrible enfermedad mental no bien tratada.²⁸

“Aquí, de momento sólo nos enteramos de la guerra por los periódicos y bien pueden disfrutar merecidamente de ellos los habitantes de Hamburgo, porque es el primer invierno que pueden pasar desde hace muchos años sin tener que compartir su mesa y su casa con forasteros y sin disturbios bélicos ni los lastres que conllevan. A menudo me asombro de lo deprisa que se ha recuperado esta región a pesar de haber sido casi permanentemente, en mayor o menor medida, escenario de la guerra, así como de que la mayoría de las personas puedan seguir llevando su modo de vida y sus costumbres hogareñas de siempre.

“Hasta donde puedo observar la actitud y opinión general de la gente, tal y como es ahora, me parece que a las grandes convulsiones violentas de nuestra época quiere seguirles un modo de pensar que no está precisamente hecho para vivificar y animar las fuerzas de los hombres, y que en realidad acaba de humillar y de mutilar al alma viva sin la cual sin embargo no puede haber en ningún sitio alegría ni valor auténtico en el mundo.

“Me entero ahora mismo de que el Directorio francés ha sido depuesto, el senado ha sido mandado a St. Cloud y Bonaparte se ha convertido en una especie de dictador.”²⁹

Los años de mayor creatividad poética de Hölderlin correspondieron a los años de mayores turbulencias en el panorama europeo; el suabo siguió el curso de la Revolución no sólo como evento externo que le llenó de una infinita emoción, sino viendo las consecuencias del mismo movimiento revolucionario y de su tragedia personal. Si lo pensamos de este modo la carga de información fue demasiada y de acontecimientos que presenció, además claro de su propia carga emocional en sus relaciones familiares, amorosas, artísticas, etc.

Hölderlin, junto con Hegel y Schelling entre otros, vivió el vértigo del cambio interno y externo que trajo consigo el movimiento ilustrado, la Revolución francesa, el *ancien régime*, el intento de formar un Estado suabo, el debilitamiento del Sacro Imperio Germano, la

²⁸ El panorama que se pretende aquí abordar es sólo un bosquejo de lo que acontecía en el ambiente alemán de la época de Hölderlin, por tal motivo no nos referiremos a los hechos personales, que aunque también importantes son mucho más conocidos y que hasta ahora han fijado la mayoría de las teorías acerca de las circunstancias o bien las fuentes de las que Hölderlin se inspira para escribir. El aspecto histórico-político es el menos tratado, por eso, creemos que es más importante resaltar este lado poco abordado.

²⁹ F. Hölderlin, “A La Madre”, Hamburgo, 16 de noviembre de 1799, CC., pp.480-483

paulatina separación de varias regiones germanas, la guerra de Austria contra la Francia revolucionaria, la creación de nuevos estados como Holanda, el fortalecimiento de otros como Inglaterra en unidades cerradas, la persecución política de varios de sus compañeros, la coalición de príncipes germanos en contra del emperador, el dominio napoleónico y los comienzos de la Restauración, así como la transición de los modelos artísticos y filosóficos. En conclusión, su vida coincidió con dos grandes eventos: 1) la caída de los grandes imperios heredados por el medioevo y la fundación de los Estados modernos y, 2) el fin del Clasicismo y el comienzo del Romanticismo.

“También es bueno, y hasta constituye la primer condición de toda vida y organización, que no haya ninguna fuerza monárquica en el cielo ni sobre la tierra. La monarquía absoluta se está aboliendo por sí misma en todas partes, pues no tiene objeto; en sentido estricto tampoco ha habido nunca ninguna. Todo lo que es activo se estanca y padece y, así, también el más puro pensar del hombre, entendido del modo más estricto, es una filosofía apriorística absolutamente independiente de toda experiencia, como tú mismo sabes, esto es, tanto una quimera como una revelación positiva en la que el que revela lo hace todo y aquél al que le ha sido dada la revelación ni siquiera debe moverse para alcanzarla, pues de lo contrario ya habría añadido algo de su parte.”³⁰

El suabo se encontró entre lo que parecía ser el sueño de todo pensador romántico, la máxima expresión de la libertad encabezada por la Revolución francesa, pero consolidada a través de una estructura no antes vista por europeo alguno como lo fue la unión de una o más naciones en una sola estructura política-constitucional; a la vez que soñaba, como lo hacían varios intelectuales alemanes, con recrear la vida de la *polis* griega en suelo alemán.

Los cambios de tono poético que Hölderlin ofreció a lo largo de su obra, se hicieron evidentes tanto con los eventos de su vida personal como con las influencias que sufrió Alemania por parte del movimiento revolucionario francés. De ahí que la lírica, la épica y la tragedia hubieran ocupado un lugar preciso, como en una evolución por etapas, en el modo de expresión de Hölderlin y que en consecuencia nos llega un trabajo complejo pero rico en contenido: un espíritu que señala los desgarres de su tiempo y de aquellos que los viven³¹.

³⁰ F. Hölderlin, “A Isaac Von Sinclair”, Hamburgo vor der Hohe, 24 de dic de 1798, CC, pp.399-401

³¹ Como más adelante se verá, la lírica, la épica y la tragedia de Hölderlin correspondieron en un momento determinado al curso de la historia germana y a la personal de Hölderlin; por ejemplo, en sus primeros trabajos

"Hölderlin no ha hecho otra cosa que hablar del 'quebrantador, de ese 'tiempo desgarrador' al que Hegel [se refiere] en un panfleto político aproximadamente coetáneo. La entera obra de Hölderlin parece ser una 'sostenida metáfora' de la Revolución, un comentario continuo a su problemática y en especial al problema del hombre (ser poeta o héroe) en tiempo revolucionario, a saber: el modo en que el hombre, allí donde esté, pueda hacer lo que esté a su mano para 'que se haga lo que es necesario' ".³²

Las fuentes de los grandes pensadores son multicausales, en Hölderlin esto fue evidente atendiendo a la tragedia personal y nacional; pero de todos los eventos que pudieron darse en su vida, en el caso de los factores externos, hay uno que creemos que marcó sobre todos la obra de Hölderlin, lo que no equivale a despreciar el resto de ellos: la posibilidad de constituir una República suaba. Algunos comentaristas han destacado este evento entre los demás, como aquel donde puede señalarse que hay un antes y un después en la persona de Hölderlin, el terrible desastre de la campaña suaba, el éxito de las tropas imperiales austriacas y el *impasse* de los franceses revolucionarios para socorrer a los suabos, comenzaron un proceso de desilusión en un Hölderlin aún joven.

1.3 Hölderlin como radical

Es muy difícil establecer cuáles eran las convicciones políticas de Hölderlin, pero éstas existieron; ello se infiere porque Hölderlin se educó en su juventud en un ambiente extremadamente politizado, sea en Tübinga o en Jena, los acontecimientos y debates le rodearon; además, el propio Hölderlin escribió cartas y viajó a ciudades donde el fervor por la Revolución estuvo presente. Por esta razón debemos desechar la hipótesis de un Hölderlin apolítico, un alma "romántica" que fue perseguida por la tragedia personal, un nacionalismo exacerbado basado en su amor idílico por la *polis* griega o un misticismo incomprensible; ante todo debemos considerar a Hölderlin como un joven que vivió, como muchos otros, el

es notoriamente lírico, pues aún está en presencia de los eventos revolucionarios, poco a poco la épica se hizo presente a través del intento de formar un Estado suabo, y finalmente la tragedia se combinó con un misticismo, de ahí que sus últimos trabajos fueran los más difíciles de abordar.

³² Bertaux, op. cit., p.12.

amor por la Revolución francesa, el odio por el decadente Sacro Imperio Germano Romano, las rencillas con su familia, una difícil situación económica, una vida escolar, la camadería y por supuesto, una vida amorosa, en consecuencia sólo podemos ver a Hölderlin como un hijo de su tiempo con una visión universal.

“En Alemania la burguesía era todo menos un bloque político homogéneo; en una nación, cual la alemana, dividida tanto política como económicamente, los representantes de la burguesía intelectual perdieron a menudo el contacto con la realidad social; su recepción del temporal revolucionario se realizó bajo condiciones predeterminantes; a partir de éstas la mayoría de los intelectuales tomaron partido por una u otra de las facciones en liza. Y Hölderlin no fue una excepción”³³.

Es muy posible que el joven Hölderlin, si bien no haya pertenecido a los jacobinos alemanes, por lo menos haya simpatizado bastante con ellos, de ahí que muy pocos investigadores y críticos puedan saber si era o no un jacobino declarado, porque muchos de los temas que tocó en su obra poética parecieron estar en relación con los ideales jacobinos, pero de lo que no se ha dudado, es señalar que se relacionó con ellos y que tuvo un pensamiento adscrito, en todo caso, a los ideales revolucionarios, aunque varios jóvenes también lo hicieron y no por ello pertenecieron a este grupo, como en el caso de Hegel, pero tal cuestión no demerita en Hölderlin su fervor revolucionario.

De hecho, el término “jacobino” tuvo por lo menos tres acepciones que nos interesan con relación al estado de cosas en la Alemania de los tiempos de la Revolución francesa. El primero de ellos se refiere, como término histórico-técnico, a los miembros del movimiento del cual llevan su nombre y que se encontraban reunidos a través de un club ³⁴. En otra acepción, política, un jacobino era el que seguía los ideales de la Revolución francesa, ideales expresados en la bandera tricolor y en la divisa: Libertad, igualdad y fraternidad, en la palabra *patrie* ³⁵. La tercera y última acepción, se dio dentro del contexto político-social

³³ Ferrer, Op.cit., p.98.

³⁴ Al respecto habrá que hacer notar que en Alemania había pocos jacobinos, ya que sólo algunos partidarios de origen germano eran admitidos en los clubes jacobinos franceses, tal es el caso de Alexander von Humboldt. De ahí en fuera, generalmente se constituyeron ligas secretas de personajes pro-jacobinistas, esas ligas se hallaban en las ciudades más importantes tales como Jena o en Tübinga donde el propio Hölderlin entró en contacto con ellos

³⁵ En el caso de los jacobinos alemanes que caen bajo este término, además de las convicciones revolucionarias, lo que abrigaban eran ideas radicalmente republicanas y, por tanto, estaban en contra del

reinante en Alemania: "Desde 1792, la palabra 'jacobino' se convierte en Alemania en insulto, o peor aún, en objeto de denuncia. Un jacobino es desde entonces un 'rojo', un elemento subversivo, un agitador cuyas actividades han de ser acortadas. Antes de que ese apelativo circulara en semejante sentido, a dichos sujetos, políticamente peligrosos, se les llama, en el latín administrativo propio de la Fundación de Tübinga, *demócrata*, y aquél en cuyo expediente se inscribiera tal observación era expulsado (*rejectus*)"³⁶. Esta última acepción es importante, ya que en los años de estudios en Tübinga y Jena primero, y luego en su vida como preceptor, Hölderlin vio pasar a varios de sus amigos acusados de ser jacobinos y por tanto de conspiración en contra de la coalición de príncipes, incluso cuando aún era un joven Hölderlin presencié la expulsión de más de uno de sus compañeros acusados de ser pro-revolucionarios.³⁷

"Lamar o no a Hölderlin jacobino -y lo mismo vale para Hegel, camarada y amigo de juventud- es en el fondo una cuestión de definición; Bertaux se basa para ello en la situación anterior a 1792, cuando los diputados de la Gironda eran todavía miembros del Club de los Jacobinos; Beck, Prignitz, Kurz -y con ellos la mayoría de los estudiosos de la obra de Hölderlin- parten de un estadio más desarrollado de la Revolución, cuando el concepto de jacobinismo, empañado ya por el Terror, bajo el cual fueron ejecutados entre otros los girondinos, poseía ya un inequívoco sentido antiliberal. En Alemania eran perceptibles durante esta fase grupos de simpatizantes de una y otra facción. Por ello, la clasificación de Hölderlin dentro de una de esas corrientes de opinión (la liberal o progirandina) en el confuso panorama alemán me parece más precisa, menos dada a malentendidos".³⁸

Entre 1789 y 1793, periodo de la Revolución francesa, fueron los años clave en cuanto a la formación tanto de Hölderlin como de Hegel y Schelling, quienes estudiaban en Tübinga. Lo que se respiraba ahí era el ambiente recién llegado de la Revolución, las publicaciones acerca del tema circulaban constantemente en la ciudad; en particular, la información que tuvieron estos tres aparte de ser recibida por medios locales legales y proscritos, también la

conservadurismo y autortarismo de los príncipes germanos, de los nobles, de la Iglesia y abogaban abiertamente por la constitución de varias repúblicas germanas, la más importante sería la suaba, pero además buscaban el reconocimiento de los derechos humanos.

³⁶ Bertaux, op. cit., p. 14.

³⁷ Cuando Fichte fue acusado en Jena (1799) de ateísmo, afirmó en su escrito de descargo: 'lo que mueve (a mis enemigos) está claro; ese móvil es notorio [...] Para ellos, yo soy un demócrata, un jacobino. Eso es lo que soy. De alguien así puede creerse, sin más prueba, todo tipo de atrocidades', Alfred Stern, "Der Einfluss der Französischen Revolution auf das deutsche Geistesleben", Stuttgart 1928, citado por Bertaux, op. cit., p. 149

³⁸ Ferrer, Op.cit., pp 93-94.

adquirieron por medio de testigos presenciales de los eventos, los cuales recorrieron largos caminos desde París hasta Suiza.

El ambiente era claro: había un fervor por los acontecimientos que sucedían en suelo francés. La impresión era notoria, no sólo en el trabajo que emprendió el joven Hölderlin, sino también en la perspectiva que creó de su propia tierra; en estos años cantó y alabó las hazañas de los "ciudadanos" franceses, y poco probable es que se pueda hablar de una simple admiración fundada en los acontecimientos reales, pues en aquellos momentos hubo una oleada de publicaciones, que bien pueden atestiguar el grado de información que poseían los alemanes que se interesaban en el tema. "Hölderlin no ha inventado nada de nada; todo está ya en los periódicos de la época", comentará una investigadora francesa al hacer una comparación entre la información vertida por los periódicos franceses y alemanes de la época³⁹.

"El poeta está bien informado acerca de lo que sucede en Francia a través de los múltiples artículos que en la prensa publican hombres del talante de Archenholtz, fundador y director de *Minerva* [...], así como del estrecho contacto que mantiene, principalmente a través de su amistad con Sinclair, con los patriotas de Wurtemberg y Maguncia. No obstante, carece de una relación directa con la realidad revolucionaria; su entusiasmo no se apoya en experiencias propias, sino en informes escritos y orales".⁴⁰

Los eventos revolucionarios franceses habían tenido tal cabida entre los estudiantes de Tübinga que el regente de la ciudad, el Duque de Wurtemberg, tuvo que intervenir en noviembre de 1789 directamente en la institución donde Hölderlin estudiaba, reprendiendo no sólo a los estudiantes sino hasta al propio director. Justo al año siguiente, el mismo Duque, en virtud de que los ánimos no cesaban y los castigos a los alumnos no bastaban, exigió se elaboraran nuevos estatutos con el fin de hacer frente a la situación de la época⁴¹. Probablemente para fortuna del propio Hölderlin y de sus compañeros, los estatutos no estuvieron listos sino hasta mediados de 1793, justo unos meses antes de que Hölderlin y Hegel abandonaran Tübinga; durante este tiempo, según se puede constatar en su expediente, Hölderlin fue reprendido con dureza, no sabemos si se le haya encerrado en la cárcel como a

³⁹ Bertaux, op. cit., p. 51.

⁴⁰ Ferrer, Op.cit., p.98

⁴¹ Adolf Beck. "Hölderlin als Republikaner", en "Holderlin-Jahrbuch", citado por Bertaux, Op.cit., p.52.

otros de sus compañeros, pero sí fue exhortado en más de una ocasión a corregir su conducta antes de que se le reprendiera de manera más rígida⁴².

Fue en su estancia en Tübinga cuando se comenzó a formar en la mente del joven Hölderlin la idea de la patria, concepto novedoso en términos republicanos. Como se señaló, la idea de patria como de Estado-nación eran ajenas a los alemanes de este periodo en comparación con la de nación en tanto pueblo culturalmente unido. En "el uso lingüístico de la época se tenía por válida la antítesis aristócrata-patriota, lo cual nos da la clave del ulterior significado de la palabra patria en Hölderlin. Ni aristócratas ni súbditos tienen patria. Tan sólo los hombres libres tienen patria; y es sólo la Revolución quien la instaura; el mundo de los aristócratas es un mundo internacional, no patrio"⁴³, justamente su concepción de lo patrio se basó en su experiencia de los eventos revolucionarios: "Hölderlin ve en el momento político una secuencia importante, pero secuencia al fin, del proceso de renovación total emprendido por la humanidad. No concibe el patriotismo revolucionario sólo como el intento de crear una sociedad políticamente más justa, sino como el arranque del camino hacia una comunidad de hombres libres unidos por el amor y purificados espiritualmente"⁴⁴.

Esta nueva estructura, el Estado-nación, era novedosa pero también terrible, paulatinamente los estudiantes que alguna vez alabaron en Tübinga al movimiento revolucionario francés renegaron de su temprano entusiasmo; mientras tanto, otros permanecieron asombrados por el monstruo que se levantó, uno de ellos Hölderlin, quien por lo menos hasta 1804, probó los sin sabores de radicalismo revolucionario y de la traición de los ideales que alguna vez defendió. Pero aún en este caso, Hölderlin sostuvo una especie de devoción, mucho más sosegada, por el gran Estado francés que no apoyó a tiempo la constitución de otro estado, el suabo, y que poco después se traicionó a sí misma con la llegada de Napoleón al poder como dictador.

"Para Hölderlin, como para la mayoría de los observadores alemanes, permanecieron ocultos los móviles del Terror jacobino. No vio que, muy probablemente gracias a la dureza sin compromisos de Robespierre, la Revolución pudo salvarse en la

⁴² Ibid., p.53.

⁴³ Ibid., p.54

⁴⁴ Ferrer, Op cit., p.98.

fase de mayor amenaza por el ejército de la Coalición, los insurgentes de la Vendée y el caos económico⁴⁵.

La propia nación alemana se encontró en peligro de ser tomada por las fuerzas revolucionarias hacia 1792, pero la ya citada devoción de Hölderlin hacia los franceses no cesó. En junio de ese año escribió a su hermana, quien no creía en la versión difundida por un periódico local, donde se afirmaba que los franceses habían sido totalmente derrotados: "[...] ¡date cuenta!, la noticia viene del *Coblenza*, a la que uno nunca debe dar crédito por entero, dado que la noticia parece benéfica a los austriacos [...] Sea lo que sea, pues, eso pronto ha de decidirse. Créeme, querida hermana, tendríamos malos tiempos si los austriacos ganarán. El abuso de poder por parte de los príncipes sería cosa terrible ¡Créeme lo que te digo!, y reza por los franceses, por los defensores de los derechos del hombre"⁴⁶.

En noviembre de ese mismo año, cuando el futuro de Francia se dividió entre la defensa a ultranza de la República y la instauración del periodo del terror, contra la concesión en favor de un orden semi-monárquico en virtud de las amenazas extranjeras, comenzó a manifestarse en Hölderlin el tono épico que ya estaba trabajando en *Empédocles* y en *Hiperión*. Escribe a su madre:

"Pero para acabar con lo que a mí respecta: le quiero pedir el favor infantil, mamá querida, de que no se preocupe en exceso por mí a causa de la guerra. ¿Por qué vamos a atormentarnos pensando en el futuro? Venga lo que venga, no será tan malo como tal vez Ud. teme. Es cierto que tal vez no podamos evitar ser testigos de ciertos cambios también en el lugar donde vivimos. Pero ¡gracias a Dios! no nos encontramos entre aquellos a los que se les priva de sus correspondientes derechos, aquellos a los que se podría castigar por su uso de la violencia y la opresión. En Alemania, llegue a donde llegue la guerra, el buen ciudadano tiene poco o nada que perder y mucho mucho que ganar. Y si ha de ser, también es dulce y grande sacrificar bienes y sangre por la patria, y si yo fuera padre de uno de los héroes que murieron en la gran victoria de Mons, me enojaría ver lágrimas que pugnasen por salir pensando en ellos. Es conmovedor y hermoso que en el ejército francés de Maguncia, como sé a ciencia cierta, haya también filas enteras de muchachos de 15 ó 16 años. Si se les pide cuentas por su corta edad dicen que, para matarlos, el enemigo necesita exactamente el mismo número de balas y espadas que para los soldados adultos y que maniobran

⁴⁵ Ibid., p 97.

⁴⁶ F. Hölderlin, "A la hermana", CC., pp. 605

tan deprisa como cualquiera y que les conceden a sus hermanos, los que se encuentran detrás de ellos en la formación, el derecho de pegarle un tiro al primero de entre ellos que vacile en la batalla."⁴⁷

Para 1794, Hölderlin había ya experimentado indirectamente la vida de la revolución, fue su periodo más idílico al que correspondieron también sus obras líricas; luego se dio otro en el que contempló cómo la República estuvo amenazada, al interior tanto como al exterior, y qué correspondió al periodo de la creación épica hōlderliana; y aún cuando se dio el periodo más sangriento de la Revolución francesa que terminó con la ejecución de Robespierre, que sin duda fue trágico y que también correspondió con los primeros intentos de sublevación en la región suaba, podemos hablar de una creación trágica.

"Si bien es cierto que Hölderlin ha seguido los acontecimientos y no sin íntima participación, no menos cierto es que la distancia hace que lo observado de lejos repercute en la evolución interna de Hölderlin, el cual, a partir de septiembre de 1792, deja de sintonizar con el curso del acontecer revolucionario. Hölderlin se queda detenido en el entusiasmo propio del periodo arcádico; se ha cristalizado allí, por así decirlo, sin dar apenas un paso más allá; a esto se debe que, a partir de este momento, lo que percibimos en sus cartas, y aún más en sus obras, no sea tanto el eco de los sucesos en curso, cuanto la larga resonancia de la primavera de la Revolución francesa"⁴⁸.

Sólo volvió a presentarse este frenesí revolucionario en el joven poeta unos años después, cuando esperaba y anhelaba que se instaura una república suaba por medio de una revolución que, desde su comienzo, estuvo marcada por el fracaso. Si acaso Hölderlin en estos años fue hasta cierto punto partidario de la Revolución francesa, en su nombre pasó por alto crímenes, injusticias y guerras; pero con el arribo de un nuevo ciclo en la historia de Francia y de Alemania, se dio un hombre diferente, acosado por sus propios problemas personales, sus amores, relaciones, obras, etc., de este modo lo que defendía no era ya el ideal por el ideal mismo, sino la huella de éste; después apareció como un ser que se debatía entre el papel del hombre frente al resto de los mortales, su causa por la causa de aquellos, que es similar a lo que acontece en la vida personal del suabo; la búsqueda de la paz y la armonía son temas que serán recurrentes en una nueva etapa donde el héroe revolucionario se encontró desolado ante el curso de los eventos.

⁴⁷ F. Hölderlin, "A la Madre", Tübinga, noviembre de 1792, CC., pp.142-143

⁴⁸ Bertaux, Op. cit., pp. 64-65.

El tiempo de *Hiperión* cesó con los años de Tübinga, y con él su deseo por ver cumplido su sueño revolucionario donde el género humano se conservaba libre, unido y armonioso en una sola tierra, donde el servilismo y la indolencia no tenían cabida. El final de este joven Hölderlin y su *Hiperión* correspondieron a los años de un hombre más maduro y de la recreación de Empédocles.

“La justificación del dolor en el conjunto del devenir histórico no implica una exoneración de la crítica a la crueldad revolucionaria, pues es culpa de los revolucionarios radicales no haber combatido el dolor, sino haberlo fomentado. Precisamente ahí es donde reside el núcleo de la crítica de *Hiperión*, [mientras que otros] se ratifican fríamente en sus principios radicales, *Hiperión* reflexiona, comprende y aprende de sus errores”⁴⁹.

1.4 Hölderlin republicano

En 1794 los franceses revolucionarios para salvar a la República habían hecho cuanto estaba a su alcance para mantener su causa viva; entonces dos eventos históricos se dieron casi conjuntamente: el intento de derrocar al Duque de Wurtemberg y fundar una República Suaba, y el derrocamiento y aguillotamiento de Robespierre. Hölderlin lo vivió de cerca porque los príncipes germanos fueron precisamente parte de la coalición internacional que trató de contraatacar al movimiento revolucionario, extendiendo por tanto la guerra hasta el sur de Alemania y Austria. Ante tales acontecimientos el poeta permaneció inquieto, viendo por una parte como los franceses defendían hasta la muerte su causa, como los alemanes se oponían a ella y como una esperanza revolucionaria brotaba en suelo alemán. Al tiempo, el suabo se movió entre las ciudades donde el espíritu revolucionario brotó más y, por tanto, donde más control se tuvo que ejercer por parte de los príncipes; muchas de sus amistades juveniles fueron sujetos clave en los eventos histórico-políticos de este periodo, como Ebel y Sinclair. Mientras esto ocurría, Hölderlin escribía la primera versión de su *Empédocles*.

⁴⁹ Ferrer, Op. cit. p. 99

A Hölderlin también le tocó ver las atrocidades que conlleva la defensa de la patria, por parte de los franceses, supo de muy buena fuente lo que significó la era del terror y del máximo uso de la guillotina. Y aunque no nos explica abiertamente cuál era su posición ante tales sucesos, por su correspondencia parece que en él aconteció hasta cierto punto lo que con Hegel, aceptó sin mayor asombro los hechos como resultado de un espíritu absoluto que se desarrolla; la diferencia es que en Hölderlin la transición entre estos momentos históricos se unen a una historia personal, que finalmente se harán patentes a partir de la reflexión poética:

“Ya no me apego con tanto calor a hombres singulares. Mi amor es el género humano, por supuesto, no el corrompido, servil, indolente, con el que se suele topa desgraciadamente con demasiada frecuencia, incluso dentro de la experiencia más limitada. Pero también amo la gran y hermosa disposición que hay hasta en los hombres corruptos. Amo el género de los siglos venideros. Pues ésta es mi más profunda esperanza, la creencia que me mantiene fuerte y activo, la de que nuestros nietos serán mejores que nosotros, que la libertad tendrá que llegar algún día y que la virtud florecerá mejor en medio de una libertad alumbrada por sagradas luces den calor, que en la helada región del despotismo. Vivimos en una época en la que todo está trabajando para lograr días mejores. Este germen de ilustración, estos callados deseos y esfuerzos de algunos por formar el género humano, se extenderán y fortalecerán y darán hermosos frutos. ¡Mira! ¡Karl querido! Esto es lo único a lo que se apega mi corazón. Ésta es la meta sagrada de mis deseos y mi actividad: que yo pueda despertar en nuestra época la semilla que madurará en otra futura. Y por ello es, según creo, por lo que me apego con menos calor a hombres singulares. Quiero actuar sobre lo universal y aunque lo universal no nos deja precisamente arrinconar a lo singular, con todo, cuando se ha convertido alguna vez en objeto de nuestros deseos y aspiraciones ya no entregamos tanto el alma a lo singular. Y cuando encuentro un alma que como yo aspira a esa meta, ella se vuelve sagrada y querida para mí, querida por encima de todo. Y ahora ¡hermano! la formación, el mejoramiento del género humano, esa es la meta que tal vez sólo alcanzamos de modo incompleto, en nuestra vida terrena, pero que precisamente por ello se alcanzará con más facilidad en ese mundo mejor que ha de venir, también cuanto más lo hayamos preparado en nuestro círculo de influencia...”⁵⁰

En los años posteriores (1795-1799) a la salida de Hölderlin como de Hegel de Tübinga y la entrada a Jena, el panorama histórico-político había cambiado radicalmente: “La

⁵⁰ F. Hölderlin, “Al hermano”, Tübinga, primera mitad de septiembre de 1793 CC, pp 156-158.

revolución se aprestaba a extenderse en forma de guerra en Europa Occidental. A la sombra de la República Francesa se fundaron otras nuevas: en Holanda, la República Bátava; y en Suiza, la República Helvética. Y poco faltó para que naciera también una República Suaba⁵¹. Así que el eje de atención que alguna vez tuviera la Revolución francesa entre 1789 y 1794 para el poeta, ahora se dirigió hacia la esperanza de fundar la primera República germana.

Probablemente lo más importante para nosotros es que en estos años, cuando se abrió la posibilidad del republicanismo suabo, la noción de Hölderlin acerca de lo patrio cambió considerablemente. Su idea de patria se acercó mucho más a la francesa que a la que reinaba en Alemania. Lo patrio se presentó como la gran figura paterna, como el éter que todo rodea, mientras que la tierra se identificó con lo materno. El poeta se asumió como un futuro ciudadano de una república, atento a cuanto podida suceder en suelo suabo. En 1794, antes del fin de Robespierre, Hölderlin escribió a su madre: "A pesar del no pequeño daño, inmerecido, que se ha hecho en mi patria, no dejo de participar en todo lo que de ella viene del modo más caluroso"⁵².

No sabemos hasta dónde Hölderlin se infiltró en los círculos políticos suabos o hasta dónde estuvo dispuesto a participar en las luchas contra los príncipes germanos con tal de ver realizado su sueño republicano; lo que nos interesa es señalar la importancia y la trascendencia en su obra de la utopía republicana que se desarrolló a finales del siglo XVIII en Alemania. Tal importancia radica en que: 1) la noción de patria se desarrolló asimilándose a la de los franceses; 2) en estos años trabajó, prioritariamente, el tono épico en su obra en virtud de los eventos locales que le tocaron vivir, donde los suabos estuvieron dispuestos a morir por la causa revolucionaria; y 3) porque en lo personal fueron años importantísimos: su amor con Susette Gontard, su amistad con Ebel, Sinclair, Schelling, Hegel, Novalis, etc., así como la persecución de algunos de éstos, el desastroso encuentro con Goethe, las terribles relaciones con su madre, sus constantes huidas de un lugar a otro, la primera versión de *Hiperión* y sus mejores obras poéticas, los bosquejos de *Empédocles*, su trabajo como preceptor, etc.

⁵¹ Bertaux, Op. cit. p. 90

⁵² Hölderlin, CC, op. cit.

Si lo pensamos bajo esta perspectiva, estos años debieron ser verdaderamente turbulentos para un Hölderlin que, aunque ya no era un adolescente, era un adulto joven y que, sin embargo, aparte de vivir bajo los eventos revolucionarios, también vivió bajo la fuerte sombra del clasicismo y del nacimiento del romanticismo; la propia batalla de Hölderlin en este terreno es brutal: ¿clasicista tardío o romántico temprano?

"¡Querido Karl! A menudo es preferible ocuparse únicamente de la superficie de nuestro ser, que entregarse siempre con toda el alma a la destructora realidad, ya sea en el amor o en el trabajo. Pero uno no gusta de convencerse de esto en los momentos del despertar juvenil, en que todas las fuerzas aspiran a salir a la superficie buscando acciones y alegrías, y también es natural, desde luego, que nos sacrifiquemos gustosos y entreguemos nuestra primera paz en aras de la felicidad del mundo y de la incierta fama de la posteridad. Pero no debemos apresurarnos ni debemos trocar demasiado pronto nuestra hermosa naturaleza viva, la dicha nacida dentro de nuestro corazón, contra la lucha, el celo y las preocupaciones, pues, si está sana la manzana, cae del árbol cuando está madura"⁵³.

No es gratuito que un primer esbozo de la versión definitiva de *Hiperión* haya aparecido entre mayo y diciembre de 1796, cuando se dieron los meses decisivos de la revuelta suaba; la ayuda francesa prometida a los revolucionarios suabos dos años antes, con el fin de expandir el movimiento, nunca llegó, poco a poco los revolucionarios comenzaron a caer a manos del ejército de la coalición principesca, y en su lugar se dieron acuerdos secretos entre el nuevo gobierno francés y altos mandos germanos, traicionando las aspiraciones suabas⁵⁴. Así, a finales de 1799 terminó el sueño romántico y revolucionario de fundar una República suaba; los germanos del sur, principalmente campesinos e intelectuales, vieron con tristeza el fin de una aspiración, cuando la tan ansiada ayuda francesa no cruzó el Rin y permitió en su lugar que cientos de alemanes fueran asesinados y apresados por parte de las tropas imperiales austriacas; pero curiosamente, como varios documentos constatan, aunque un odio se apoderó de los suabos en contra de los franceses traidores, el amor por los ideales perduró.

"Un amigo de juventud de Schiller, el médico ludwigburgués Friedrich Wilhelm von Hoven, opinaría posteriormente: 'Incluso en

⁵³ F. Hölderlin, "Al Hermano", Frankfurt, 12 de febrero (Expedita el 14 de marzo de 1798). CC p.356.

⁵⁴ Bertaux, op cit., p 99

medio de la guerra misma, donde todos nosotros experimentábamos las mismas penalidades, seguíamos defendiendo la causa francesa lo mejor que podíamos'. En Wurtemberg, las simpatías de la masa continuaban inclinándose del lado francés. Se dice que un oficial francés había manifestado: 'Se odia a nuestros soldados a causa de su mala conducta, mas a pesar de todo se aman nuestros principios'⁵⁵.

La armada francesa cruzó el Rin años después, pero no hubo ya posibilidad de crear una República. Cuando Napoleón entró en Jena reclamando la expansión de un imperio y el sueño republicano cedió ante la dictadura militar, Hegel terminó la redacción de la *Fenomenología del Espíritu* y Hölderlin cayó en una muerte temprana. La épica comenzó a disolverse paulatinamente, apareció de nueva cuenta el tono lírico que cantaba las hazañas y los tiempos mejores y, poco a poco, también el tono trágico se apoderó de su obra; fueron los últimos años de publicación.

Es difícil establecer con precisión cuándo y porqué Hölderlin abandonó la redacción de la primer versión de *Empédocles* y comenzó la segunda. Filológicamente resulta un trabajo imposible, pero históricamente se puede suponer que el punto de mira de la primera versión fue la creación de la República Suaba, aunque: "al hacerse público el 16 de marzo de 1799, según el decreto enviado por el Directorio [es decir, por parte del gobierno francés] a Jourdan, que no habría ninguna República Suaba, la tragedia, ya redactada, y a la que tan sólo [le] falta un acto, no pudo ya ni publicarse ni ser representada del modo en que, hasta esa fecha, la había compuesto el poeta. De lo único que podía servir todavía era de prueba procesal para culpar a Hölderlin de convicciones [republicanas]"⁵⁶.

Tanto en el discurso de *Empédocles* como en su obra poética de estos años, Hölderlin dio muestras si, bien no de modo tan abierto como sus amigos, de ser jacobino o republicano, de temas que nos muestran sus preferencias políticas. Él mismo, por medio de *Empédocles*, declaró: "Ya no es tiempo de reyes", mientras a su amigo Ebel refugiado en París le señala: "Creo en una futura revolución de las convicciones y los modos de pensar, que hará enrojecer a todo lo existente hasta hoy"⁵⁷.

⁵⁵ Ibid., p.104

⁵⁶ Ibid., p.114

⁵⁷ Citado por Bertaux, Op cit., p.117.

1.5 Hölderlin mítico

No hay que olvidar que Hölderlin no sólo sintió la traición y decepción de los revolucionarios franceses que no ayudaron a los suabos; ya desde 1800 comenzó a lamentar la inmadurez de los alemanes en general para recrear su propio movimiento revolucionario; para él, la causa del fracaso de la República suaba radicó, entre tantas razones, en que los alemanes aún no eran lo suficientemente adultos como para entender lo que una revolución de tal calibre significaba, pero tampoco podemos saber si el propio Hölderlin o sus compañeros alcanzaron a comprenderlo.

“El horizonte del hombre se ensancha, y mediante la mirada diaria sobre el mundo, también se origina y crece el interés por el mundo y seguramente el sentido para lo general y la elevación por encima del propio y estrecho círculo vital se ven estimulados por la contemplación de esa sociedad humana bastamente ensanchada y de sus grandiosos destinos, como por el precepto filosófico de generalizar el interés y los puntos de vista, y del mismo modo en que el guerrero se siente más valeroso y poderoso cuando actúa en compañía del ejército, y de hecho lo es, así crece la fuerza y actividad del hombre en el grado preciso en el que se ensancha el círculo de la vida dentro del que éstas se sienten cooperantes y por lo tanto compartiendo un mismo sufrimiento (si es que la Esfera no se amplía tanto que el individuo singular se pierde demasiado en el todo). Por cierto que el interés por la filosofía y la política, aunque fuera aún más general y más serio de lo es, no lo sería nunca demasiado para la formación de nuestra nación, y sería deseable que cesara alguna vez ese malentendido ilimitado con el que rebajan al arte, sobre todo al poético, aquellos que lo practican y aquellos que quieren deleitarse con él.”⁵⁸

A partir de este momento su obra comenzó a girar en torno a un asunto: la convicción de que la humanidad no podría llegar a su perfecto estado de armonía hasta que no creciera y se asumiera como adulta, en un clima donde cada uno de los sujetos fuera consciente de su libertad, ganada con o sin combate.

⁵⁸ F. Hölderlin “Al hermano”, Hamburgo, 1º de enero de 1799 CC., pp. 401-409

*Hölderlin apenas pudo aceptar el postulado de la Revolución Francesa de la emancipación del género humano en este mundo, tal como se desprende de la declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, ya que la aceptación de esta posibilidad, por la que luchó en parte radicalmente, quedó constreñido por el horizonte religioso-espiritual de un entorno social del que sólo pudo liberarse parcialmente, a una toma de postura abstracta y contradictoria"⁵⁹

Hacia 1800 el poeta era un hombre que ya había asumido, entre otros, la idea de lo patrio como algo extremadamente propio, pero que a la vez se veía a sí mismo como un hombre errante, en el exilio, un héroe que no encontró su lugar en el mundo una vez que terminó su labor. Sin embargo, este exilio le abrió la posibilidad de reparar en temas propiamente míticos: la madre Tierra, el padre éter, el Cristo auto-inmolado, etc.

"A diario tengo que llamar a la divinidad desaparecida. Cuando pienso en hombres grandes de grandes épocas, de qué modo propagaban un fuego sagrado a su alrededor y a todo lo muerto, lo seco, la paja del mundo, los convertían en llama que alzaba con ellos el vuelo hasta el cielo, y luego pienso en mí, en la manera en que a menudo voy vagando como débil y siento deseos de mendigar por una gota de aceite para poder seguir luciendo todavía algún tiempo en la noche ¡mira!, en esos momentos un prodigioso escalofrío me recorre todos los miembros del cuerpo y tenuemente me digo la terrible palabra: ¡muerto viviente!"⁶⁰

Así, nuevamente intentó reconfigurar la armonía entre el cielo y la tierra, el padre y los hijos, la tradición helénica y el cristianismo⁶¹. Fue la vuelta a la lírica con toques míticos: los dioses estaban de vuelta, y con ellos el problema del hombre-héroe que se auto-inmoló por una causa perdida, y que ahora buscaba de nuevo su lugar en el mundo, el retorno⁶². La nueva temática que desarrolló Hölderlin desde 1799, hasta cierto punto se dio ya lejos de los acontecimientos histórico-políticos, pues recordemos que su tragedia personal en estos

⁵⁹ Ferrer, Op.cit., p.99.

⁶⁰ F. "A Susette Gontard", Hamburgo, fines de 1799, CC., pp.441-442.

⁶¹ Comenzó su trabajo como preceptor en la casa de los Gontard en 1796. Este dato es importante porque, como se había señalado, los eventos personales y nacionales casi siempre se dieron juntos, conjugándose de manera decisiva. Pero después de marzo de 1799, fue inevitable el cambio de ánimo en Hölderlin; sin duda los eventos de finales de siglo resaltaron las batallas internas a las que se enfrentó Hölderlin. La evolución del suabo se hizo patente en lo que se denomina su obra tardía en la que, sin dejar de estar presentes el tono lírico y el épico, Hölderlin los trabajó hasta trasladarse hacia lo trágico, apoyado en sus propios estudios y traducciones de obras clásicas.

⁶² Según Bertaux el concepto "Madre Tierra" después de 1799 apareció más de cien veces en la obra poética de Hölderlin.

años, por lo menos hasta 1804, se impuso sobre la importancia del levantamiento del imperio napoleónico.

"¿Verdad que soy un pobre héroe al no tomarme por la fuerza la libertad que necesito? Pero mira, querido, en ese caso viviría de nuevo en conflicto conmigo mismo y eso tampoco es favorable para el arte".⁶³

La tierra, como símbolo de lo primigenio, adquirió varias formas, desde la madre hasta Diótima, pero al final es el elemento de lo femenino como consuelo lo que resalta en la obra del alemán. Lo que buscó Hölderlin en este momento fue el consuelo materno, por eso en más de un poema, los recuerdos y las imágenes de la infancia se hicieron presentes tanto como recuerdos como la fuente primigenia de donde parte todo, el lugar donde están juntos hijo y madre, dios y hombre, el Uno y el Todo, donde se relacionaban a tal grado que la armonía reinaba. El Hölderlin posterior a 1799 fue un hombre que buscó el consuelo a sus infortunios a través de las imágenes de la infancia que le proporcionó el retorno a la fuente, a lo fundamental, a la tierra a la que pertenece, donde se dio el tiempo mejor y donde el padre éter se elevaba armonizando el universo, el Uno.

Lo que desde este momento en adelante movió a los héroes vencidos de Hölderlin fue la imposibilidad de materializar el amor, la poesía, la fuerza, la belleza, pero además a la luz de los acontecimientos históricos también fue todo aquello por lo cual la humanidad podía realizar la purificación de sus elementos, que es lo mismo que la pretensión del retornar, como individuo y como humanidad, a la fuente primigenia: es la nostalgia por los dioses lo que mantiene la llama encendida de la libertad. Mientras tanto, sólo resta ver el esplendor de la Naturaleza, como muestra de la relación directa, una relación sin intermediarios entre Dios y su creación. Si se puede decir de Hölderlin que al final de su vida creativa se tornó místico, debemos observar que más que la búsqueda de la vía al acceso divino, es por una parte una postura nostálgica pero esperanzadora, y por otra, *se trata de un impulso unificador*.

"La fábula, faz poética de la historia y arquitectura del cielo, me interesa ahora sobremañera, sobre todo lo nacional, hasta donde es distinta de la griega. [...] He comprendido en conjunto los distintos destinos de los héroes, caballeros y príncipes, y su modo de servir al destino o de actuar dubitativamente cuando están inmersos en él.

⁶³ F. Hölderlin, "Al Hermano". Frankfurt, 12 de febrero, CC., p. 360

[...] Creo poderte comunicar muchas cosas aún. El estudio de la patria, de sus asuntos y situaciones, es inacabable y rejuvenecedor".⁶⁴

⁶⁴ Ibid, "A Leo Von Seckendorf", Nürtingen, 12 de marzo de 1804, CC., pp. 558-560.

2. Elementos del hombre romántico

*Postradas estás y enferma, ¡vida mía!
y con tanto llanto mi corazón se agota,
y me estremezco...Pero no. creo
que mientras ames no podrás morir.
Buena opinión, Hölderlin*

*El hombre sabe
dónde construir su casa, y el animal su
guarida, mas el alma ingenua de los héroes
no sabe a dónde ir.
El Rhin, Hölderlin*

Cuanto se ha escrito sobre el Romanticismo tiende a exaltar o a criticar los rasgos que conformaron a este movimiento, de ahí que poco se pueda hacer para revertir la idea generalizada de pensar al Romanticismo como un periodo que idealizó de más algunos elementos sentimentales, discursos espontáneos y elocuentes con poca estructura, idealismos extremos y confusos, etc. "Lo 'romántico' –como dice Marcel Byron- es un estilo y concepción de la vida; romántico es algo que se expresa de una determinada manera, no limitado en el tiempo y el espacio, aunque hay una determinada época que sirve de base a todas las manifestaciones románticas [...]. Romanticismo no es un periodo de la historia (del arte, de la poesía, de la música o de la filosofía), sino cierto estado del alma [...]"⁶⁵. Por eso, señalar algo como en el caso del movimiento romántico, del que sólo unos pocos lo han valorado en sus dimensiones reales, es difícil porque el movimiento en sí careció de un programa propio, y aunque su lenguaje es similar entre quienes fueron sus representantes, del Romanticismo no puede más que decirse que fue un estado del alma en su actuar trágico, dentro de la gran función del mundo.

El Romanticismo no tuvo una estructura única y su difusión no se debió a una moda artística, porque en sí este movimiento careció tanto de unidad como de uniformidad, en cuanto a concepción y creación; no obstante, existe una buena cantidad de trabajos en que, a pesar de las distancias geográficas y de los tiempos en que se dio, los autores coinciden en que no se puede más que hablar de un grupo que presenta una coherencia y unos ideales

⁶⁵ Citado por Menene Gras Balaguer en El Romanticismo como espíritu de modernidad, Barcelona, España, Ed. Montesino, 1988, p 15.

comunes, lo cual no constituye propiamente un movimiento. "Este movimiento tiene su origen en un país, pero su ampliación no significa que en cada país se deba a las mismas causas y responda a los mismos objetivos. La unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir —a la que cabe asociar las distintas características nacionales— y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida"⁶⁶. De hecho, sería más correcto hablar de "romanticismos" y no en singular, en virtud de la existencia de más de un movimiento en cada espacio geográfico.

En cada región se produjo un movimiento propio que correspondió a los rasgos culturales, históricos y sociales de cada nación, pero también en muchos de estos casos cada movimiento logró superar las limitaciones de la lengua y de los temas nacionales, de manera tal que se tradujo en un movimiento mucho más amplio que trascendió las fronteras geográficas y que de alguna manera incidían uno sobre otro. Sin embargo, habría que señalarse que no toda manifestación cultural de este periodo histórico, finales del siglo XVIII y hasta mediados del XIX aproximadamente, corresponden al movimiento romántico⁶⁷.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ "En su libro *De l'Allemagne*, Mme. De Staël dice que el término romántico 'ha sido introducido nuevamente en Alemania para designar aquella poesía, cuyas fuentes se encuentran en los cantos de los trovadores, y que ha nacido de la caballería y del cristianismo'. Sin embargo, pese a ser en este país donde el término adquiere el verdadero significado que le corresponde, en la medida en que con él se encumbra la nueva poesía, su etimología revela distintos usos y frecuentemente muy alejados del que se le dará posteriormente. Según Henri Pierre, en Francia el adjetivo *romantique* tardó un tiempo en derivar de *romanesque*, término que procedía del italiano *romanesco*; el equivalente no pasó a formar parte del vocabulario inglés hasta más tarde, y en un principio sirvió para designar la arquitectura romana y el arte romano, conservando sin embargo su significado exótico, cuando se pretendía evocar con él las viejas novelas de caballerías y la era de los trovadores; pasando después a ser utilizado en Francia transformado en *romantique* para referirse a los parajes de las ruinas que parecían en leyendas y relatos de la Edad media. Hugh Honour dice simplificando que el uso de la palabra 'romántico' (derivada de romance, composición en el idioma vernáculo francés, por contraposición a una composición latina) se registra por primera vez en la Inglaterra del siglo XVII. Ciertamente, en 1654, John Evelyn mencionaba en su Diario un 'lugar muy romántico'; doce años después, Samuel Pepys tratando de describir un castillo decía que era 'el más romántico del mundo' [...]. Rousseau es el primero en *La nouvelle Héloïse*, en hacer que el término romántico signifique un sentimiento y no un lugar, mientras que *romantish* no se había incorporado aún en el vocabulario alemán, pese a que Alemania fuera la cuna del Romanticismo. F. Schlegel [señala el término romántico como] la antítesis entre lo antiguo y lo moderno, no tanto sobre una base cronológica como filológica. La poesía moderna era una *poesí/s* que rehuía los modelos de la Antigüedad recuperados por el clasicismo, y afirmaba nuevos valores estéticos, que afectaban al contenido y buscaban la libertad en la 'forma'. La elección de la palabra 'romántico' para expresar las nuevas tendencias que afloraban en la poesía parece deberse entre otras razones a que 'moderno' era un término demasiado cronológico e incompleto, y que la antítesis bello-interesante tampoco servía. Las cualidades que F. Schlegel había definido como antitéticas a lo 'clásico' encontraban un punto de referencia más próximo en el Medioevo que en siglos posteriores, aunque también hubiera asociado desde el principio 'romántico' con Dante, Cervantes y Shakespeare, y que éstos representaran para él los símbolos típicos de la poesía interesante, es decir de lo esencialmente moderno. A partir de 1799, [este significado descrito] se independiza de la etimología del término y empieza a ser difundido por Europa gracias a [los movimientos autodefinidos como] modernos", Gras Balaguer, cfr.

Ahora bien, entre los conocedores del tema también encontramos dos lados extremos, aquel que relaciona a los románticos con la tragedia o bien con la genialidad; ni una ni otra pueden usarse para calificar al movimiento romántico, a decir verdad tendríamos un catálogo de palabras con las que caracterizar a este movimiento: profundo, intenso, fantástico, universal, etc. Las distintas fases con las que se suele dividirlo tampoco ayudan mucho: prerromanticismo, romanticismo puro, verdadero romanticismo, post-romanticismo. Ante todo debemos pensar a este movimiento, al igual que lo señala Adriana Yáñez, como: "un movimiento involutivo, reflexivo, interior. Un bajar a los infiernos"⁶⁸.

Tal vez lo primero que debiera hacerse es comenzar a pensar al romanticismo desde el mismo romanticismo, desde sus elementos y sus representantes, es decir, pensar por qué Novalis fue un hombre trágico o por qué Jean Paul un genio, cuál fue la experiencia involutiva de Nerval, cuál la reflexiva de Hölderlin, así encontraremos que también Novalis era un genio y que Nerval fue altamente reflexivo, que todos eran extranjeros, viajeros, testigos y profetas. En consecuencia, buscar los elementos constituyentes del romanticismo es ir en busca del hombre que escribió, no bajo el signo de un sentimentalismo exacerbado confundido, sino bajo un sentimiento personal que se fundió con lo universal.

Cierto es que señalar estos elementos definitorios del movimiento romántico podría llevarnos una investigación completa dedicada exclusivamente a ellos, pero también es cierto que aquí, de antemano, tenemos que señalar que cometeremos el pecado de sólo apegarnos a unos cuantos; ello porque nuestra intención no es hacer una defensa propiamente de lo que es o no romanticismo, sino destacar los que sirven para nuestro propósito: identificar y perfilar el personaje heroico de Hölderlin.

Así como en el capítulo anterior hemos hecho una exposición de los eventos histórico-políticos y hemos asumido que tienen un peso en la obra del poeta, similar a las relaciones familiares, amistosas o amorosas, en este apartado asumiremos nuevamente lo que nos parece que apunta, entre tantos elementos, hacia lo característico del héroe en la obra de Hölderlin.

⁶⁸ Adriana Yáñez, Los románticos: nuestros contemporáneos, México. 1993. Ed. Alianza Editorial, p.87.

2.1 Del hombre renacentista al hombre romántico

El Romanticismo es el periodo de la consolidación del Yo, pero su aparición se remonta al Renacimiento. La formación del pensamiento romántico, y del moderno, tiene una infinita deuda con el periodo posterior a la Edad Media, el Renacimiento, en cuanto que constituyó el primer pilar de su construcción porque revolucionó el papel que el individuo cumplía frente al mundo como centro del Todo, si bien de manera poco afortunada.

Los románticos fueron innegables herederos del violento y trágico compromiso que asumió el hombre renacentista frente a un universo codificado, plasmado en la obra de Shakespeare.

"Shakespeare fue un romántico porque presentó a los ingleses de 1590 las sangrientas catástrofes provocadas por las guerras civiles y luego, para que descansaran de esos tristes espectáculos, una multitud de sutiles descripciones de las mutaciones sentimentales y de los matices de las más delicadas pasiones [...] Me doy cuenta muy bien de que éstas que acabo de pronunciar son frases poco dignas. Pero se necesita valor para ser romántico, porque hay que arriesgar [...] Lo que hay que imitar en ese gran hombre es la manera de estudiar el mundo en medio del cual vivimos"⁶⁹

El horror de la verdad de la vida se les develó a éstos, tanto como a los románticos, en un lenguaje poético-trágico que sólo los griegos habían alcanzado a ver. Sólo que al destino establecido por los dioses helenos, renacentistas y románticos opusieron los primeros la voluntad aún vigorosa, espontánea, ofensiva; mientras los segundos renunciaron definitivamente a la posibilidad de que tal voluntad siguiera jugando con el tiempo, por ello es defensiva y heroica.

"El *romanticismo* es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus creencias, son susceptibles de proporcionarle el mayor placer posible. Sófocles y Eurípides fueron eminentes románticos; dieron a los griegos reunidos en el

⁶⁹ Stendhal, Racine y Shakespeare. Trad. Hilda Torres Varela, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, p.52, 56.

teatro de Atenas las tragedias que según los hábitos éticos de ese pueblo, su religión, sus prejuicios acerca de lo que constituye la dignidad del hombre, debían proporcionarles el mayor placer posible⁷⁰.

Dante había iniciado la épica moderna de la hegemonía del Yo, mostrando a un hombre despierto de la escolástica medieval y andando en un mundo que cree le es hostil, pero que además no quería contemplar las ruinas del edificio del conocimiento que antecedió a la supremacía de la nueva ciencia, logro que procedió luego de fincar su gran aventura en el autoconocimiento y en los temores del hombre: "El poeta romántico por excelencia es Dante; adoraba a Virgilio y sin embargo, escribe la *Divina Comedia* [porque] había comprendido que en su época se tenía temor al infierno"⁷¹. Los románticos retoman de Dante la pregunta ¿porqué el mundo es así?, pero esta cuestión sólo tiene relación inmediata con el mundo natural en tanto que tiene relación con el mundo de los mortales. Cuando éste comprendió que el trato de los mortales era más hostil que el de los fenómenos más feroces de la naturaleza, el italiano se situó en el destierro terrenal; esta acción fue asimilada por los románticos de manera importante, porque representó la primer gran ruptura entre el cielo y la tierra de la modernidad, ya que alcanzó a vislumbrar que cuando esta ruptura se da y observa claramente el corazón del hombre, lo que sigue es el desconsuelo.

"Poco a poco, se convenció él mismo de que ya no hallaría lugar de reposo, ni podía esperar situación provechosa en este mundo. El mundo terrenal le había arrojado de sí, a vagar, a vagar siempre, tampoco había corazón viviente que le amase; para sus amargas desgracias ya no veía consuelo en la Tierra"⁷².

La *Divina Comedia* bien pudo ser entendida por los románticos más que un viaje por el infierno, el purgatorio y el cielo, como un viaje arriesgado a lo más profundo del alma humana, que siglos después devoró el pensamiento de las almas más sensibles:

"Tal vez podría decirse que la *intensidad*, con lo mucho que depende de ella, es el carácter que predomina en el genio del Dante. El Dante no se nos ofrece como un espíritu ampliamente católico, sino más bien como espíritu estrechamente católico y aún sectariamente: esto es, en parte fruto de su edad y situación, pero también, en buena

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 51.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 56.

⁷² Thomas Carlyle, *Los héroes*, Ed. Orbis, Barcelona . 1985, p. 129.

parte de su propia naturaleza. Su misma grandeza, en todos sentidos, ha sido causa de que se reconcentrara en sí mismo con vigoroso relieve y profundidad. Su grandeza es universal, no en el sentido de latitud, sino de profundidad. Él penetra en todas las cosas como si entrase en el corazón del Ser⁷³.

Sumado a ello, el gran mito del que se alimentó ampliamente el movimiento romántico fue el de la eterna amada, que comenzó gracias a la valoración trágica de la Beatriz danteísta. La amada en este sentido reflejó el acceso, el camino a un espacio eterno, onírico donde el poeta huye y se aparta del mundo trágico y contradictorio de los mortales. Gracias a la Beatriz de Dante, el amor fue valorado como el mayor de los consuelos, la gran fuerza pasional ante las vicisitudes de un mundo que se desgarrar de la vida para unos y se recodifica en claves homocéntricas para otros, pero que finalmente es ajeno a la naturaleza divina del hombre: "Parece como si, de todos los seres que él conoció, Beatriz, apartada de él, muy apartada finalmente en la profunda Eternidad, fuese la única a quien amó con toda la fuerza de su pasión"⁷⁴.

Pero para cuando Shakespeare arriba, el hombre moderno que éste retrata es mostrado al espectador como un sujeto que sólo es capaz de contemplar el mundo cuando ha alcanzado a ver, con fascinación y terror, las dimensiones de su propio poder, pero también de su infinita soledad. Shakespeare tuvo el mérito, a ojos de románticos y clásicos, de ver lo que es el hombre, sin la necesidad de dejar este mundo y lanzarse a buscarlo por espacios oníricos. Dante mostró cómo era el corazón del hombre y se lamentó de lo que encontró en lo profundo de éste, pero Shakespeare develó el secreto de las cosas, la nueva estructura del Universo de la cual el hombre era el centro y del nuevo *status* de la Naturaleza frente al hombre e incluso frente a la divinidad.

"El objeto que él contemple no le revela tal o cual aspecto, sino su más íntima realidad, su secreto genérico. Se disuelve como en luz ante su mirada, de modo que él pueda discernir su perfecta estructura. Creadora hemos dicho. ¿qué es creación poética sino esto de ver perfectamente el objeto? La palabra que lo describirá viene sola, procedente de esta clara, intensa intuición del objeto"⁷⁵.

⁷³ Ibid., p. 133.

⁷⁴ Ibid., p. 127.

⁷⁵ Ibid., p. 146.

Shakespeare representó para los románticos el primer gran espejo donde el hombre reflejó el corazón del hombre. Observó cómo el alma altiva del hombre se apoderaba de todo lo que le rodeaba, cosas, hombres, naturaleza; es decir, cómo codificó un universo para sí, relegando el papel de los dioses e incluso de la naturaleza, fue entonces cuando verdaderamente el hombre fue la medida de todas cosas. El Romanticismo alabó la grandeza de la empresa shakesperiana porque mostró a los hombres desfilando en su totalidad, en la lógica de su estructura. Sólo cuando el inglés apareció, la modernidad comprendió la importancia de discernir entre la naturaleza biológica y la naturaleza moral. El hombre se separó de la primera por voluntad propia y con ello rompió con la idea que él mismo era una extensión de la obra de la divinidad, pero sólo Shakespeare logró ver que esta división era una falsa ilusión, ilusión que ampliaron después los románticos:

"Novalis observa bellamente acerca de él que sus Dramas son también producción de la Naturaleza, profundos como la naturaleza misma. El arte de Shakespeare no es artificio; su más noble mérito no procede de plan preconcebido [...] Las recientes generaciones hallan nuevos significados en Shakespeare, nuevas interpretaciones de su propio ser humano: 'nuevas armonías con la infinita estructura del Universo; correspondencias con ideas recientes, afinidades con las más altas potencias y sentimientos del hombre' ⁷⁶.

Los románticos fueron shakespearianos, porque: "Shakespeare es únicamente el último cuadro del primer acto de la moderna 'tragedia del hombre'. (Una 'tragedia' cuyo segundo acto es el Romanticismo y cuyo tercer acto, ¿o tal vez el desenlace?, lo jalonan los Nietzsche, Kierkegaard, Kafka, Joyce, Beckett...)"⁷⁷. Al igual que lo hicieron los románticos, Shakespeare parece adorar al género humano, razón por la cual igual canta sus locuras, sus mentiras, sus inseguridades, sus tristezas, pero también sus alegrías, sus virtudes, sus bondades. "¿Cómo podría un hombre diseñar un Hamlet, un Coriolano, un Macbeth, tantos corazones heroicos y doloridos, si su propio corazón heroico no hubiese jamás sufrido?"⁷⁸

Paradójico resultó también que se restableciera la idea de la unidad y totalidad del Universo, en un momento en que Copérnico y Kepler, y más tarde Newton parecieran haber colocado el pensar humano justamente en el lado opuesto: el Universo es finito, regular y

⁷⁶ Ibid., p.150.

⁷⁷ Rafael Argullol, *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, España 1999. Ed Taurus, p. 14.

⁷⁸ Carlyle, Op cit , p.151

cognoscible. Frente al pensamiento que razona sobre lo finito, el espíritu romántico se lanzó sobre el sentimiento de lo infinito. "Las nociones de límite, de ley, de naturaleza humana, las ideas de división entre el bien y el mal, entre el alma y el cuerpo, son rechazadas por románticos y surrealistas como tantos otros lastres del intelecto que le impiden ir más allá de lo posible"⁷⁹.

Esta disputa entre un pensar y un sentir no fue otra cosa que el comienzo de la angustia de lo que coincide y de lo que se opone en un mismo Universo: es la angustia del hombre moderno en lo que Nicolás de Cusa reconoce como el mundo con "limitación ilimitada", y que años más tarde llevó a Goethe a preguntarse: "¿Dónde te captaré, oh naturaleza infinita?"⁸⁰.

El deseo de divinización, que fue cediendo ante la melancolía, no logró hallar consuelo ni en la ciencia ni en la razón. Poder e impotencia caracterizaron al hombre renacentista, que no acabó de comprender la fuga sin fin del mundo: no hay constancia de ningún tipo ni en los objetos ni en los sujetos, sólo un transcurrir sin cesar, señalaba Montaigne. Hacia este asunto se apuntó a aquel sujeto cartesiano que sólo se sabía cierto de su duda. Justamente esta ambivalencia del hombre como unidad de poder y de impotencia, es lo que resurgió y recuperó el Romanticismo del Renacimiento: el hombre sólo conoce de enigmas pero no los desentraña, conoce a la naturaleza pero sólo desde su subjetividad humana. El hombre es un dios y un despojado, proclamaron los románticos.

"El resurgimiento del Yo está en el centro de esta sensibilidad. Frente al 'hombre newtoniano' se originan una literatura, una pintura (Piranesi, Fuseli), una música (el último Mozart) que retornan al subjetivismo, pareciendo, en cierto modo reiniciar, el camino interrumpido tras los *Essais* de Montaigne y las tragedias de Shakespeare. Las raíces comunes de la nueva sensibilidad y del nuevo arte al que da lugar el Romanticismo crecen y se desarrollan tanto en la desconfianza, entre escéptica y dramática, hacia su época, cuanto en el cultivo de un individualismo radical"⁸¹.

⁷⁹ Yáñez. Op. cit., p.93.

⁸⁰ Argullol, Op. cit., p. 15.

⁸¹ Ibid., p.27.

El sujeto que inauguró propiamente el Romanticismo es un hombre consciente en todo caso, de que el mundo no le basta, que no puede basar su quehacer en la imitación de la naturaleza o de las formas grecolatinas, sino en la inspiración; el mundo vale en tanto base o modelo digno de reproducir, pero no es la única fuente, existe una que merece toda su credibilidad: su propia interioridad. La originalidad de la mirada romántica es que percibe y valora el mundo exterior y al hacerlo, percibe el mundo de modo diferente, no vuelve a ver un árbol con los ojos sino con un espíritu que busca el verde de sus hojas, porque se siente en correspondencia con ellas. El gran logro de los románticos fue guiarnos para ver la naturaleza en su majestuosidad:

“Nuestro mundo cotidiano, la naturaleza, todo aquello que nos rodea, lo percibimos de un modo nuevo y original. Ya no somos los mismos. Antes y después de leer a los románticos: sólo algunas horas de lectura y hemos recorrido, sin embargo, un camino muy largo. Vemos y entendemos el mundo de una manera muy diferente. Descubrimos en los objetos más comunes, matices, colores, perfumes, sonidos, formas, que hasta entonces desconocíamos”⁸².

El romántico descifró el mundo no desde la nueva ciencia de Newton (la cual no le fue indiferente), sino desde los elementos distintivos de quien la ve, de ahí que se puntualice el subjetivismo que parece caracterizar este periodo. Se conjuga un sujeto lírico que canta la expresión del mundo exterior (armonía, formas) con un sujeto que se lo representa (correspondencia), en este punto radica la gran diferencia del Romanticismo respecto al Renacimiento, pues aún cuando el primero está en deuda con el segundo, creó sus propias bases e instrumentos para contemplar todo aquello que le rodea, por eso:

“Los alemanes, los holandeses, los franceses y los italianos, se dejan invadir deliciosamente por esta melancolía. Es ella la que hace que se aprecien mejor en otoño los esplendores sepia de la vegetación en trance de perecimiento; la que hace gustar las alegrías de vivir, porque se sabe que son efímeras; y sobre todo, invita a saborear con mayor ternura la dulcedumbre de amar y de ser amado cuando el amor se siente bajo amenaza y es inestable y está próximo a extinguirse. No es la emoción que experimentan en las novelas de aquellos días las almas sensibles en una ocasión precisa, sino una disposición o predisposición general y vaga pero honda que hace amar las puestas del Sol, el otoño, las ruinas, los

⁸² Yáñez, Op. cit., p.20

lugares abandonados, los parajes solitarios y todo lo que, al recordar al hombre que es perecedero, lo invita a mejorar su vida presente⁸³.

No es el sentimentalismo una de las notas características de estos hombres, sino la puesta en evidencia del sentimiento de ese sujeto que se representa a sí, como ese Yo que absorbe formas y reglas antiguas y se las recrea: “[Los románticos] no demuestran tesis alguna con base en un razonar abstracto. Por el contrario, quieren sumergirse en la vida y no en la zona de las abstracciones. Y sin embargo, son una filosofía en el sentido más amplio de la palabra, ya que expresan una concepción del mundo y del hombre frente al universo de lo posible⁸⁴. Aún cuando la razón había avanzado, por su sistematización, se había olvidado del carácter vitalista de todo lo que le rodeaba, de ahí que el Romanticismo recuperase las pasiones y sentimientos del hombre colocándolos en el mismo grado de importancia del razonar, porque para el hombre romántico no hay diferencia entre el conocimiento onírico y el científico-racional.

“Románticos y surrealistas intentan restablecer la unidad del hombre con el mundo. Viven la nostalgia del estado anterior, donde la conciencia no estaba ni fragmentada ni escindida. La tradición humanista y cristiana es particularmente responsable de esta separación entre el espíritu y la experiencia. Situación que caracteriza fundamentalmente al hombre occidental. Se pretende descubrir al hombre como totalidad: totalidad inacabada y sin embargo capaz de comprenderse como Una. Se trata de crear ciertas condiciones que hagan posible la vivencia del ‘instante privilegiado’⁸⁵.

Del Renacimiento, los románticos recuperaron la idea del hombre como unidad de contradicciones: poder e impotencia, conocimiento y enigma, necesidad y libertad. En una primera fase, y animados por los acontecimientos históricos tanto como por la herencia del Empirismo y de la Ilustración, los románticos terminaron proclamando que “el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona⁸⁶. Sin negarse a tener su propio coto de acción en el Universo, el pensamiento romántico se negó a reconocer la magnificencia del imperio del hombre que buscaba dominar la naturaleza de manera permanente, razón por la

⁸³ Paul Van Tieghem, El Romanticismo en la literatura europea, México: 1958, Ed. Uteha, p.50.

⁸⁴ Yáñez, Op. cit., p.94

⁸⁵ *Ibid.*, pp.94-95

⁸⁶ Hölderlin, Hiperión o El Eremita en Grecia, Ed. Hiperión, Madrid, 2002, p. 26.

cual le costó trabajo aceptar la dualidad del hombre como ser trascendente que legó el Renacimiento, pero también la finitud en la que lo dejó el Siglo de las Luces.

De ahí que el hombre romántico se negase a ver en la naturaleza una entidad ajena a él mismo; si bien buscó conocerla, retrocedió drásticamente ante los nuevos intentos por calcularla tanto como podría calcularse a sí mismo. Sus enigmas le fascinaron así como sintió fascinación por el espíritu del hombre, por eso la relación entre hombre y naturaleza que tantas contradicciones había provocado entre renacentistas e ilustrados, fue resuelta por los románticos no como una relación religiosa o científica, sino mágico-mística. Resolviendo así el terrible problema, y sobre todo la angustia, que les provocaba la idea de lo infinito de la naturaleza y lo finito del hombre, si es que no tenían relación alguna entre ellos.

"Es sabido el hecho de que Goethe dedica desmedidos esfuerzos a la idea de formular una teoría general de los colores (*Farbenlehre*) que, a todas luces, era 'científicamente errónea tras lo demostrado por Newton, cien años antes, en su *Optica*. Pero esta obcecación goethiana, comparable asimismo a su peculiar concepción de que la matemática no tiene como objeto fundamental el hacer calculables los fenómenos, sino que debe ocuparse en especial de hacerlos visibles, no debe ciertamente desvincularse de la especial relación que el Yo romántico establece entre su propia subjetividad y la naturaleza"⁸⁷.

Para el hombre romántico, el uso que se le había dado a los instrumentos de la ciencia desde el Renacimiento quitó la vivacidad de la vida del propio hombre, los colores que reinan en la naturaleza no eran más que composiciones químicas, de ahí que en muchos casos se hubiera dado un radicalismo en contra de las ciencias que parecían haber quitado la hermosura de la materia de la que se nutría la poesía y, en general, las artes.

Si bien se aceptaron las contribuciones newtonianas en el avance de la ciencia, los románticos rechazaron una actuación mecánica y pasiva de la naturaleza. Del hombre renacentista al Yo newtoniano, el hombre y la naturaleza se vieron socavados paulatinamente por el peso de su propio poder que se contrapuso. El hombre romántico alcanzó a ver en ambos periodos cómo su papel en el Universo se había minimizado cada vez más: en el primer acto, al ser engrandecido sobre el resto de la creación, no alcanzó a

⁸⁷ Argullol, Op. cit , p 18

reflexionar al nivel que deseaba, como un dios, y terminó mendigando su propia miseria. Cuando corrió el velo que ocultaba la grandeza de la naturaleza, para ponerse él mismo en el centro, se percató que el hombre no era más que un grano en una inmensa playa. Y en el segundo acto, cuando comprendió lo pequeño de su personaje en la trama del cosmos, no fue capaz de descubrir y reflexionar acerca de la grandeza de su propia subjetividad. De modo que tan sólo en dos escenas del primer acto, la Era de la Razón se volvió la Era de la Angustia.

La respuesta al enigma de por qué el hombre se empequeñeció y cuál era su papel en el orden del Universo se ensayó en pleno comienzo de la era industrial, por el Romanticismo. Podría creerse que este pensamiento desató terribles injurias contra la ciencia, pero de hecho lo que hizo fue el intento de emancipar a tiempo a la ciencia de su carácter practicista e instrumental, es decir, reorientar la relación entre ciencia y poesía tanto como el nexo entre naturaleza y hombre. Sin embargo, los primeros diálogos no se dieron con sus antecesores inmediatos, a pesar de que estuvieron en el trasfondo de todo, sino que fue el diálogo entre románticos y los hombres de la Edad de Oro.

La tan ansiada unidad entre ciencia y poesía sólo se hallaba en un período que aunque identificado en la Grecia Antigua, apareció como una realidad atemporal donde naturaleza y hombre tenían un nexo tan íntimo que eran un todo orgánico y único de tal manera que el hombre podía verse a sí mismo como dios y héroe, en ese sentido se trataba de un estado monista, porque reflejaba la comunión entre el Yo y la naturaleza.

Al no hacer distinción alguna entre la vida y la ciencia, los hombres de la Edad de Oro podían considerar que ética y físicamente tenían el mismo objetivo, que "podían pensar sus vidas y vivir sus pensamientos, que eran fuertes y duraderos porque la entera plenitud de la existencia de sus creadores estaba grabada en ellos"⁶⁸. En otras palabras, lo que recuperaron los románticos fue la visión de la ciencia como ciencia de la vida, así el pensamiento cientificista perdió su primacía (sin que fuera desechado) en favor del tono mágico-poético. Este primer diálogo, buscó antes que nada salvar al hombre moderno de la

⁶⁸ L. Bóme, "Altes Wissen, neues Leben". citado por Argullol, Op. cit., p. 20.

angustia en la que había caído como consecuencia de haber colocado a la razón como pilar de todo.⁸⁹

El Yo renacentista en cierta manera había adelantado parte del trabajo de los románticos, al intentar crear un vínculo entre natura y hombre, humanizando a la primera y naturalizando al segundo; frente al cientificismo del siglo XVIII, el yo romántico buscó “dar a la naturaleza un corazón y al hombre un alma natural. Así, ante todo, debe entenderse la interpretación renacentista-romántica del ‘Anima Mundi’: no como una interpretación religioso-trascendental, sino crítico-inmanente”⁹⁰. Aunque los renacentistas no lograron llevar a buen puerto su proyecto (*Anima Mundi*), éste sentó un precedente que lograron sistematizar los románticos, porque además de poner en el Yo el centro de todo, confluyeron una serie de tradiciones filosóficas (platonismo, neoplatonismo, cabalística, arabismo, etc.) que al intentar hacerlas coincidir, crearon confusión y angustia.

“Bajo la pluma de Pico, quien por su vinculación a Nicola Cusano comparte la tesis de la ilimitación y eternidad del Universo, el hombre, encumbrado a estas mismas eternidad e ilimitación, alcanza una dignidad cósmica sin precedentes; dignidad que luego habrá de disolverse, trágicamente, en la galileana percepción de la imposibilidad del antropocentrismo del primer Renacimiento [...] como consecuencia de ello, la *pax philosophiae* mirandoliana apunta, en torno a la unidad entre naturaleza y hombre, a la unidad entre filosofía y poesía, entre ciencia y magia”⁹¹.

Aunque el proyecto renacentista y el romántico parecieran haber corrido al parejo, a pesar de sus trescientos años de diferencia, entre uno y otro se produjo, de modo irremediable, lo que había comenzado a angustiar al sujeto shakesperiano, la escisión ontológica del hombre, la mecanización de la naturaleza y la minimización de la actuación del hombre moderno. Los primeros renacentistas trataron de salvar la situación que se veía venir, pensando “un sistema mágico-natural basado en la infinitud del espacio, la unicidad de

⁸⁹ Habrá que señalar, sin embargo, que la empresa de librar al hombre de la angustia, haciéndolo regresar a una época en que naturaleza y hombre eran uno, no es un intento exclusivo del Romanticismo, antes lo había intentado el Renacimiento pero tal intento no fue lo suficiente sólido ni usó los recursos apropiados, como hubiera sido no colocar al Yo al centro de toda explicación. La afirmación del hombre con base en el pensamiento mágico-poético ya había sido mostrada por Pico della Mirandola, Ficino o Giordano Bruno. El mismo Paracelso, ante la tortura de saberse dentro de un orden del Universo infinito y eterno, fue partidario de emplear este tipo de pensamiento para hacer crecer al hombre hasta las dimensiones más insospechadas.

⁹⁰ Argullol, Op. cit., p. 22.

⁹¹ Ibid., p. 22-23.

la materia y la potencia creadora de la naturaleza y del hombre"⁹²; sin embargo, este intento fue totalmente rebasado por otras concepciones de la época como aquellas provenientes de Kepler y Galileo, que sirvieran de base para la formulación del Yo newtoniano, que todo lo mide, todo lo calcula, todo lo prevé, todo lo razona, y que fue brillantemente sistematizado por el empirismo inglés. A pesar de ello:

“Entre los periodos de la academia de Florencia y de la *Naturphilosophie*, la idea del 'Anima Mundi' —más renacentista y mirandoliana que platónica— queda lógicamente diluida bajo la superioridad histórica del 'orden mecánico del mundo' newtoniano e ilustrado. Sin embargo, paralelamente a la filosofía hegemónica de la época, es posible encontrar una bien determinada tradición, en cuyo centro están las escuelas neoplatónicas de Oxford y Cambridge y concretamente la figura de Shaftesbury, que resguarda, para su ulterior desarrollo romántico, el concepto renacentista de 'Anima Mundi'”⁹³

Los antiempiristas, como Shaftesbury, que se confesaron abiertamente impotentes ante el fracaso del proyecto antropocentrista, propusieron un sujeto más estético que alcanzaba a percibir la naturaleza de dos mundos, que podía pasearse libremente entre el interior del hombre y de la naturaleza (biocentrismo), y que por esta misma posición que ocupaba era capaz de lanzarse al intento de cerrar con la escisión del hombre, este sujeto estético es Prometeo, quien puede andar entre lo divino y entre lo humano.

La aspiración romántica de encontrar respuesta y solución al problema de la escisión del hombre y del rompimiento con la naturaleza, tuvo su precedente en la concepción biocéntrica que desarrollaron justamente los antiempiristas ingleses, así como Spinoza: todo confluye hacia el mismo centro, como las ramas de un árbol hacia el centro de éste y de ahí a su tronco; los románticos rescataron esta idea de la percepción empirista, como percepción manifiesta del orden y de la perfección, es decir, como una clara prioridad de la conciencia estética (que a su vez identifica la belleza, el bien y la verdad) sobre el pensamiento científico-racional⁹⁴.

⁹² *Ibid.*, p. 23

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Hay que señalar que existe una diferencia entre la postura de pensadores tempranos como Pico della Mirandola y Shaftesbury, pues mientras que el primero confía plenamente en la vinculación entre natura y hombres, desde dentro de este último, el segundo, en un plano más platónico, concibe la relación desde fuera, por eso es más esteticista su postura. Aunque este último punto es lo que recuperan los románticos, estuvieron

"Es evidente que bajo el reinado del 'hombre newtoniano', Shaftesbury no puede pretender recuperar las visiones totalizadoras del hombre de un Bruno o un Paracelso, por lo cual, es a una pequeña minoría a la que se dirige: así nace y toma impulso la *concepción prometeica del poeta*. Concepción unívocamente romántica por la cual el poeta, como Prometeo, aun a sabiendas de la inutilidad de su intento –en un momento histórico de irreversible escisión de naturaleza y hombre–, busca arrebatar al hado adverso de su época el fuego de la unidad regeneradora de hombre y naturaleza, *el fuego del Único*⁹⁵.

Pero además, el Renacimiento había revalorado la categoría de "genio", en términos de valorar al poeta como un segundo hacedor o un reunificador, que se cristalizó sin duda en la figura de Prometeo. "[...] la gran peculiaridad del 'genio romántico', tanto el del *Genieperiode* como el posterior, respecto al 'genio renacentista', es que mientras éste debe luchar, con el *pathos* contradictorio de su tiempo, frente a una desconocida oscuridad, aquél sufre sobre sí la clara imagen de su desgarrado destino"⁹⁶. Sin embargo, este Prometeo como segundo hacedor, se distinguió del expuesto por el Romanticismo en que aún conservaba un optimismo sobre su tarea, sabía de la escisión del hombre, pero no era del todo consciente de la tragedia que significaba: conservó una imagen altamente estética de su comunidad así como de la armonía que reina en el Universo. Los mismos Diderot y Wieland (incluso Herder), quienes tanta atención recibieron de los primeros románticos, coincidieron con la idea de Shaftesbury de que el alma sólo podría alcanzar el grado más alto cuando fuera capaz de contemplar la majestuosidad de la belleza y armonía del Universo.

Poco a poco, justo en este periodo donde el poeta, como Prometeo, comprendió la tragedia que significaba la escisión del hombre, el mito del Anima Mundi y de su armonía se tornó el objetivo de búsqueda del hombre romántico. Antecediendo a ello, el clasicismo tuvo de este mito una interpretación todavía religiosa-panteísta, que algunos de los románticos heredaron pero que en su propia tradición poético-romántica se conformó como una interpretación trágica, vinculada a la tradición mítica y a la intencionalidad prometeica (heroica). Por otra parte, el nuevo mito del poeta como héroe, cobró significado en el

conscientes de lo inviable del proceso, propusieron un nuevo intento de vinculación basado en una dimensión mágico-estética.

⁹⁵ Arguillol, Op. cit., p. 24-25

⁹⁶ *Ibid.*, p.25

Romanticismo, como el que estando en la tensión de la escisión, siempre aspira a reconciliar el cielo con la tierra, dioses y hombres, naturaleza y hombre. El objetivo no es ya la búsqueda de un Dios trascendente, sino de la naturaleza inmanentemente divina que le permita contemplar la grandeza del Universo.

En Hölderlin, como en otros poetas, la naturaleza se vuelve el gran mito, pues se observa alejada e indiferente ante la angustia del hombre moderno, por eso el recurso de mitificar aún más los elementos de la naturaleza (Padre = Éter, Madre = Tierra) jugó un papel central en el biocentrismo romántico, pues a través del culto a éstos es como se hizo visible el *Anima Mundi*, y se restableció la comunicación entre la divinidad y los mortales nuevamente. Al igual que Leopardi, Hölderlin creyó que el poeta como héroe era el elegido, el único que podía clamar hacia los cielos y ser escuchado, él era el encargado de crear los puentes que comunicaran nuevamente a la divinidad con los hombres, creando un vínculo "permanente", recuperando un diálogo anterior.

Este orden de cosas trajo como consecuencia nuevas propuestas en el ámbito de las artes; nuevos fenómenos producidos por la noción trágica-heroica del hombre produjeron una sensibilidad propia. Si en la figura del héroe se concebía la posibilidad de crear y fundar cosas, el resto de las actividades artísticas no escaparon a la noticia del Prometeo como segundo hacedor. Hay que recordar que el Romanticismo es el periodo de consolidación del Yo, es decir, de un sujeto que asume su total independencia de las reglas y de las normas de la acción y creación. Por esta razón, su actividad buscó por todos los medios no ser simple imitación, sino inspiración. Este Yo que anuncia el Romanticismo es el actor principal de otra escena que tiene como materia de trabajo (inspiración), tanto la realidad exterior como la necesidad de acercarse a su propia interioridad. Sin duda fue el periodo del culto al Yo, pero no ya como el centro y pilar de todo, sino que se desplazó a sí mismo del centro y se introdujo en su propio interior, es pues el período donde la sensibilidad del artista se volvió sobre sí como objeto de la pintura, la música, la literatura, etc. No necesitó ya de la percepción empirista, sino de su propio corazón para ver las cosas del mundo. El alma sensible fue el tema de este segundo acto de la tragedia del hombre escindido. Desde Rousseau hasta Goethe y Chateaubriand, el subjetivismo se volvió casi una obsesión para el hombre romántico.

“Qué viviente fisiognomía, mucho más profunda sin duda que la que se deduce de la configuración de la frente y de la nariz, se constituiría, si un solo hombre, con toda exactitud y precisión, se representara tal como se conoce y siente; si tuviera el coraje de sumergir sus mirada en el profundo abismo de la reminiscencia platónica y de no callarse, [tener] el coraje de seguirse el resto a todo lo largo de su estructura viviente, en el conjunto de su vida, incluso, en aquello en que cada uno de los dedos tendidos hacia su *Yo Íntimo* le diera a entender”⁹⁷.

No fue gratuito que el género literario recupere la forma novelística (así como el diario o las memorias) para conformar la trama en torno a personajes singulares (individuos precisos): *La nouvelle Héloïse*, *Werther*, *Lucinda*, *René*, etc. El hombre romántico se encontró tan inmerso en su culto a la subjetividad que tendió a identificarse a sí mismo con su protagonista, a ser de éste un alter-ego de su propia situación, fantasías, preocupaciones, etc., y particularmente a identificar su situación con la empresa prometeica heroica. En Kleist, Novalis, Leopardi, Hölderlin, ello se hace mucho más claro, quienes auxiliados de recursos fantásticos, legendarios, míticos, etc., identifican la situación heroica de sus personajes con el drama de sus propias vidas. A diferencia del resto de los movimientos artísticos, el Romanticismo es un abierto compromiso por parte del artista para consigo mismo, por eso es imposible desvincular la identificación entre hombre romántico, personaje y héroe. El poeta, principalmente, sólo puede ser solidario en medio de su soledad, devastación y angustia, con su propia criatura.

2.2 El hombre escindido

Probablemente fueron los románticos los primeros hombres de la modernidad en ver más claramente la tragedia de la escisión del hombre. En la Antigüedad, la capacidad de hacer frente a tal situación era el mayor don a través de la vocación heroica, en el Renacimiento el hombre acudió no sólo a una revalorización de ésta, sino que además la cuestionó gravemente. *Tal capacidad heroica no era otra cosa, que la grandeza del hombre quien, sabiéndose disgregado (separado, dividido, solitario), se rebela frente a esta tragedia en la*

⁹⁷ Ibid., p. 28.

medida que busca la unión primigenia de vuelta. En este sentido el héroe, que logró representar mejor que nadie el intento reconciliatorio entre el cielo y la tierra, fue Prometeo, y fue justo este personaje el gran mito para la modernidad, no sólo por el esfuerzo de querer unir a hombres y dioses, sino porque, y esta es la gran lección prometeica, el esfuerzo por dar fin a la escisión es doloroso, y si no se tiene la suficiente capacidad de hacer frente a ello, lo trágico de la empresa puede volverse contra sí, tornándose absurdo, en tanto que es autocomplaciente de su propia miseria.

Esta es una de las razones por las que una buena cantidad de artistas e intelectuales de la época tendieron con regularidad a autoexiliarse de la sociedad. Este denominado autoexilio no fue un acto de búsqueda introspectiva o de autopurificación como lo haría un monje o un ermitaño, sino que se trató de un acto por el cual buscaban invertir "utópicamente" el estado de cosas en su entorno próximo: se sintieron tan allegados a su tiempo que sintieron una suerte de rechazo por parte de éste, que les parecía violento y rudo, pero sobre todo miserable. Sus obras y pensamientos se centraron sobre la animadversión que les provocaba la falta de voluntad (heroica) de los hombres para volverse hacia los dioses nuevamente. De ahí que sus esfuerzos fuesen hasta cierto punto una ilusión que mantenía la esperanza viva, a sabiendas de que en realidad se trataba de una "fuga sin fin" que les ataba a la trágica condición hostil y absurda de autocomplacencia de escisión del hombre moderno.

Este absurdo rebasó la escisión trágica y llevó al hombre moderno a la autoaniquilación, de los otros o de sí mismo, porque ante la falta de la capacidad heroica de enfrentar su escisión, el hombre colectivamente ciego e impotente, de lo único que fue capaz fue de aspirar a fundarse a sí mismo en la Razón. Por el contrario: "Rebelde al gregarismo acomodaticio, el [hombre] romántico anhela el *Uno* primordial que ha entrevisto en su gran sueño de totalidad; anhela la geografía sólo existente en su corazón y en su deseo, que hacía de la naturaleza y el ser, del dios y del hombre, una sola unidad. [...] Añorando la -hipotética- moral colectiva de los antiguos, desprecia la ética mediocre y egoísta del hombre moderno: contra éste reivindica al genio, al superhombre, al héroe titánico. Fustiga por amor, reclama la soledad como la más alta forma de solidaridad y soñadoramente sufre la rígida

división entre los cielos y la tierra⁹⁸. Desde este ángulo, el hombre romántico se vio a sí mismo como el último heredero de la empresa prometeica, crear el camino para el reencuentro de hombres y dioses.

También habría que entender que varias son las causas que le hicieron considerarse a sí mismo como continuador de la empresa titánica, puesto que este mismo escenario melancólico de unión entre dioses y hombres, se repite en otras esferas como la historia, la patria, el amor, etc. Por ello habrá que atender a la idea de anhelo y deseo constante en el hombre romántico en tanto que combinación de falta, incompletud, necesidad, etc. Pero de todas estas posibles causas hay una primigenia, y de la cual se siguen las demás, se trata del sentimiento de escisión respecto de la naturaleza como ejemplo vivo de la separación del cielo y la tierra, en este sentido naturaleza es usado por los hombres en dos sentidos: uno en tanto símbolo mítico de presencia de la divinidad, o medio de vinculación, y en un segundo sentido como materia que se distingue de ser humano, y que es objeto de cálculo y de control: "El hombre, para la razón romántica, se siente escindido consigo mismo; pero la causa esencial de ello es que se halla escindido con respecto a la naturaleza. Nunca, creen los románticos, el hombre ha estado tan alejado del 'estado natural' como en la época moderna".⁹⁹

En este primer caso la naturaleza, en tanto que simbolismo mítico, fue el gran pretexto para el pensamiento romántico para hablar de la gran escisión, no tanto pensando en el mundo exterior y en el conocimiento de éste, sino como instancia que rebela al poeta (y al artista en general) la condición del hombre respecto de los dioses. De ahí que muchos de los poetas románticos evocaran algunos elementos de la naturaleza como los grandes representantes de la divinidad en la tierra: padre éter, madre tierra, amado sol, etc. Por esta razón son elementos ideales, que "no acostumbran a ser otra cosa que el recurso de la belleza material concreta para transmitir la imagen de la meta –belleza esencial, aquella que todo lo integra y que todo lo representa-"¹⁰⁰. Lo anterior debe considerarse importante porque un error común es pensar a la razón romántica como panteísta. Lo que ésta hizo fue recuperar el escenario mítico homérico donde hombres y naturaleza se encuentran

⁹⁸ *Ibid.*, p.226.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 226-227.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.227.

integrados o mejor dicho comunicados, lo cual no significa que fueran una y la misma cosa en representaciones distintas; justamente el hombre romántico lamenta (trágicamente) no poder ser parte del Todo, sino una parte escindida, que ha perdido su relación comunicativa.

Los románticos encontraron que el hombre moderno sufría la angustia de la escisión antes que nada en la naturaleza porque se le aparecía como enajenada, impropia. Al contrario de la idea generalizada durante el Renacimiento, donde lo antropocéntrico lo reinaba todo, en el Romanticismo el primado del hombre desapareció, porque no hubo un espacio específico sobre el cual gobernar porque no le era ni reconocible, ni aprensible. Precisamente el segundo sentido de la naturaleza, materia exterior distinta del hombre, es la idea que privó durante la gran revolución copernicana y que fortaleció Newton. La naturaleza no actuó como símbolo mediador, reconciliador o ligador, sino como elemento reafirmador de la hegemonía del hombre. En este sentido, el avance de las ciencias presupuso un cierto elemento armonioso entre hombres y naturaleza, no en el sentido que hemos explicado, sino como reafirmador incuestionable de la centralidad del hombre en el orden de las cosas.

En el Romanticismo, el hombre se angustió al saberse alejado de la naturaleza y de cómo jamás poseyó la centralidad que le auguraba el Renacimiento, sino que a medida que se afirmaba, avanzaba hacia el abismo del desconocimiento, primero de la naturaleza subyugada y después de sí mismo.

"Según dos aspectos distintos y complementarios se presenta la naturaleza al pintor romántico: por un lado como una naturaleza saturniana, alejada, inalcanzable, suavemente inmóvil, perdida para siempre para el hombre; por otro, como una naturaleza jupiteriana, como el gran poder destructivo, como -el Infinito negativo que, con brutal convulsión, se abate sobre el hombre. Una, nostálgica y dolorosamente, le recuerda la hermosa inutilidad de los sueños, el abandono de los antiguos dioses, la definitiva erradicación de la primigenia unidad. La otra, amenazadoramente, le trae a la memoria la dureza con que el rayo de Zeus cae sobre las cabezas de quienes, desafiando su destino, desafían la auténtica y débil situación del hombre en el transcurrir del Universo"¹⁰¹.

¹⁰¹ Ibid., p.228.

En la mayor parte de la producción artística del periodo, el hombre suele aparecer retratado en la dimensión absoluta de su soledad; en el mejor de los casos, cuando aparece con otros, se trata de la suma de individualidades, siempre acosadas por una naturaleza que se retrae, de manera que el espectador, el lector, observan la fragilidad extrema de un ser que se hunde continuamente en un universo inhumano, olvidado por la divinidad, no anterior o posterior a los hombres sino donde no hay cabida para éstos. La vida del hombre parece efímera en contraposición a la imperturbable naturaleza. De alguna forma, el Romanticismo buscó encontrar el regreso a la comunión con la divinidad, de ahí su interés por actualizar el papel heroico del hombre, que intentó encontrar el vínculo impercedero de la naturaleza para con la mortal condición del hombre. No fue gratuito que, además del mito prometeico, el gran heredero mítico de la tragedia del hombre sea Jesucristo. En diversas obras pictóricas así como en la poesía, Jesucristo es sustituido, no como signo del cristianismo, sino como el símbolo por excelencia del camino que conduce a los hombres a la comunión con la divinidad, que despoja al hombre de la tragedia de su escisión y lo hace retornar al cielo de los dioses. En la figura mítica tomada por los románticos, el hijo de Dios cumple la promesa del gran asalto al cielo, por parte de los hombres.

Las distintas variaciones que presentan al hombre escindido lo muestran siempre en la tragedia de verse separado de la naturaleza e impotente de poder crear nuevamente el lazo que los reúna; lo que es peor, muestran cómo el hombre moderno reniega de esa efímera posibilidad de reunión y se centra en la construcción de nuevos dioses: la Razón y el Estado. A medida que éstos se fortalecen y desarrollan, la percepción romántica observó al hombre cada vez más alejado de la posibilidad de comunión por medio de la recuperación de la naturaleza y, por el contrario, demostró al hombre cada vez más enajenado de sí, donde todo sentimiento de pertenencia en tanto criatura desaparece, volviéndose creador de sí mismo y de sus propios dioses.

“Al destruir la mimesis de la naturaleza y al evadirse de la imagen ‘física’ de la naturaleza —prefiriendo una imaginación de la realidad y una imagen onírica de la naturaleza— la pintura romántica, no sólo inaugura la revolución de la que parten todas las tendencias pictóricas contemporáneas, sino que muestra, con extraordinario carácter dramático, la doble circunstancia de la enajenación de la

naturaleza respecto al hombre y del sentirse expulsado de éste respecto a aquélla"¹⁰².

Fuera del orden de lo establecido por la divinidad, el hombre escindido no puede más que hallarse prisionero en su propio imaginario, que lo coloca en un muy pequeño margen de la creación y con un inevitable sentimiento de finitud, limitación, soledad e impotencia, lo que le provoca la angustia de cargar con la pequeñez de su ser como la gran locura de su existencia. Todavía hasta el surrealismo, la idea generalizada del hombre como un ser aprisionado no dejó de hacerse patente a través de la imagen de que existe un mundo exterior enorme, infinito, incognoscible, sin horizontes ni límites, en contraposición al mundo finito del hombre, donde los horizontes de su propio conocimiento, o de lo que cree es conocimiento, se semejan a los barrotes de una cárcel y cuyas paredes están fuertemente hechas del culto a la razón y al Estado.

Nuevamente en la poesía, tanto como en la pintura, la música, la literatura, etc., la noción de espacio es resignificada en el orden de lo exterior y lo interior; en el primer espacio la naturaleza es percibida por su grandeza y es vista cómo se desarrolla a sí misma una y otra vez, permitiendo la comunicación siempre nueva y libre consigo, mientras que en el espacio interior, se encuentra el hombre atrincherado, lidiando con la tragedia de sus propios demonios y de las sombras que no le permiten hablar con la naturaleza. Fuera de él, todo es objeto de un conocimiento, de un sujeto que nunca logra saciarse, el esfuerzo nuevamente titánico del Romanticismo, fue crear las condiciones para que la relación de estos dos mundos, del objeto y del sujeto, se entremezclaran en una esfera que flota libre y ligera en un solo espacio; es decir, que buscó mostrar a un sujeto observante de lo que le rodeaba sin la pesadumbre de querer aprehenderlo todo, creyendo que tan sólo aprendía de ello.

El esfuerzo por escapar de su propia escisión en la dirección incorrecta es retomada por los románticos como aquella "fuga sin fin" hacia una construcción que a su vez, parece estar cimentada en inverosímiles estructuras, cuyas columnas y techos representan más instrumentos de tortura que de salvación; de manera que este hombre no logra salir de su propio laberinto, mundo interior o cárcel, y le obliga a caminar en círculos: "Piranesi escenifica el cruel juego en el que el hombre, como sombra errante y sin rumbo, se consume

¹⁰² Ibid., p 233-234

en el laberinto de su propia impotencia, laberinto [...] que cristaliza materialmente en estos tortuosos espacios, mitad mazmorra, mitad tumba¹⁰³. El gran drama de la modernidad, para los románticos, es que la escisión no sólo se reproduce a sí misma en la medida en que el hombre no logra salir de su propio laberinto, sino que crece cada vez más en la medida que esta fuga sin fin no cesa, y hace de sí el sentimiento de escisión.

Esta situación aparece en la antesala de la era industrial, cuando el Romanticismo comenzó a vislumbrar la pérdida de la identidad del hombre moderno, dentro de una sociedad que se asumía como capitalista, racionalista, estatista y tecnológica, esto fue visto por el hombre romántico como su encarcelamiento a lo finito. Los románticos anticiparon que el hombre moderno no volvería a salir de su encierro, una y otra vez iría en la misma dirección a ciegas. A su parecer, el problema no radicaba en los pilares que fundaron la sociedad moderna, sino en sus resultados, dado que no sólo el hombre se había escindido, la propia sociedad se había transformado en el aterrador Leviatán que ya Hobbes había anticipado, y que no abandonaría nunca más; sus tentáculos se extendieron en todas direcciones, en todas las magnitudes posibles, de modo que el pasaje que podía conducir a los hombres al asalto al cielo se cerró, volviéndose un laberinto que iba creciendo mientras el hombre buscaba salir.

La figura del Estado trajo consigo la fragmentación del sentimiento comunitario, al igualar a todos sus miembros, en su lugar tal Estado se presentó como de una divinidad (sustituta) alejada, incomunicada, aterradora, capaz de quitar a cualquier persona hasta su propia identidad, creando espacios para que todos los sujetos lentamente se exterminasen unos a otros: si la mano de Dios era dura, el puño del Estado fue implacable.¹⁰⁴

"Aunque menos enfáticos, Hyperion y Empedokles –hölderlianos– resultaban lúcidos anticipadores de Zaratustra. Hyperion desengaña a Alabanda: 'Me parece que tú concedes demasiado poder al Estado. Éste 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. ¡Que no se le ocurra tocar eso o tomaremos sus leyes y

¹⁰³ *Ibid.*, p.236.

¹⁰⁴ En el Renacimiento, la noción de Dios era demasiado abstracta, costaba trabajo creer en algo que no se ve, y aunque se le atribuyó la creación del Universo y del hombre, no dejó de parecer una entidad compleja; sin embargo, con el arribo del Estado la situación se tornó aún más compleja, pues hasta nuestros días no se puede establecer qué es el Estado, quién lo conforma, qué crea o qué está en condición de destruir.

las clavaremos en la picota! ¡Por el cielo!, no sabe cuánto peca el que quiere hacer del Estado una escuela de costumbres. Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno. El Estado no es más que la ruda corteza que envuelve el meollo de la vida. Es el muro que rodea el jardín de las frutas y flores humanas” ¹⁰⁵.

La gran estafa fue la determinación de la vida por las formas de organización social, en su forma más terrible el Estado, de modo que la vida ya no fue más la base para la expresión de la sociedad. En este sentido, el Romanticismo fue una de las primeras voces que advirtió del lento suicidio al que se estaba orillando a la humanidad, por eso fue adverso al fin mismo del Estado. Mientras Hegel encumbraba para siempre la figura del Estado aún a sabiendas de la magnitud de sus palabras, Hölderlin alcanzó a dilucidar en sus últimos años de plena lucidez la gran tragedia de la modernidad: la creación de una deidad omnipotente y fría, como señalará más tarde Nietzsche. Es el último cuadro de la última escena de la obra que presentó el Renacimiento, y que Shakespeare había comenzado a develar. Justo cuando la deidad, a los ojos de los hombres, envejece, caduca, el Siglo de las Luces nos proporcionó las bases para la creación del nuevo ídolo: el antropocentrismo renacentista ejecutó el primer acto, la ilustración continuó, después la Revolución Francesa representó el clímax y finalmente Napoleón terminó con un victorioso culto a la razón y al poder del leviatán estatal.

Así, la mayor parte de sus exponentes asistieron a la caída de un ídolo y la creación de otro, sin ser siempre partícipes directos de los acontecimientos, fueron probablemente los únicos que lograron entrever el inicio de la rasgadura que escindiría al hombre. Se trata de un momento preciso, que probablemente por su rapidez fue imperceptible al resto de los mortales y que, sin embargo, constituyó el pilar de su tragedia. Atraídos tanto por el orden feudal y caballeresco, como por la batalla por la libertad, la mayoría de los románticos admiraron el fenómeno revolucionario en cuanto trasgresor, pero dejaron de hacerlo en cuanto se radicalizó y trasgredió sus propias aspiraciones, encadenando al hombre nuevamente a un orden que lo constreñía. Lo que valoraron los románticos de lo caballeresco así como de lo revolucionario, fue la posibilidad de afirmar y afianzar al

¹⁰⁵ Argullol, Op. cit., p 239.

individuo frente a otros, no en términos de engrandecimiento, sino como sujeto que se sabe a sí mismo único.

La mayor parte de los personajes románticos, aunque participan de los eventos históricos y sociales, son vistos como la imagen de la soledad, de manera que el resto de la comunidad es sólo un elemento más de la tragedia que ellos mismos encarnan. Si bien estos personajes se hallan como el resto de los mortales, en un mundo carcelario, *el romántico se asume por primera vez como un sujeto trágico-heroico porque reconoce estar en ese universo dividido del cual él mismo no puede salir, esto es, que su mundo interno está en guerra constante con el orden del universo y, por tanto; se ve impedido en su comunión con la naturaleza. La heroicidad de su situación no se encuentra en que el personaje romántico se asuma como un héroe, sino en que su fuerza y pasión se avoquen en la participación por la libertad y la justicia como principios que, aunque puramente subjetivos, le permiten ir librando su propia escisión y acercarse cada vez más al punto donde le es posible convivir con la deidad.*

El hombre heroico-trágico vive en la ambivalencia de un universo demasiado mundano al cual está encadenado y un universo infinitamente superior, al cual aspira, por eso su misión es protagonizar la batalla por la libertad; libertad que no es considerada, en un buen número de casos, desde el punto de vista material, cósmico, lo cual a su vez para el pensamiento romántico hubiese sido la plataforma que de algún modo le permitiese a la humanidad salir del laberinto, terminar con la fuga sin fin. Salir de las tinieblas y de la opresión de la escisión es una tarea netamente humana, librar la batalla sólo es una tarea de pocos, por ello, la mayor parte de los personajes heroicos son dominados por una suerte de megalomanía y honorabilidad no comprensible, tanto para sus contemporáneos como para los lectores de este siglo, pues si el personaje heroico no asume su empresa como única y trascendente, la humanidad estaría condenada a deambular entre las tinieblas, idolatrando divinidades creadas, para no caer de lleno en la locura.

La empresa asumida es la actualización de la empresa prometeica, es traer el fuego a los mortales, la luz que indique el camino de vuelta a la tierra donde hombres y dioses participaban de una comunicación constante. Este escenario cumple una especie de función dominante por una parte y desconcertante por otra, porque aunque el hombre romántico

sabe que el fin último es la libertad que permite el asalto al cielo, en el trascurso de la batalla duda muchas veces de saber a ciencia cierta cuál es su objetivo, por eso no conoce al enemigo en cuanto tal y menos su dimensión, en este caso los personajes e incluso quienes los crean, muchas veces nos parecen hombre ensoñadores, confusos, atormentados, contradictorios, a veces hasta inocentes. Odian y aman, se rebelan y obedecen, lloran y se alegran, todo ello como si el conflicto no fuera del todo claro para ellos. En el fondo, a lo que llaman la atención los románticos es a ver la existencia del hombre escindido como una lucha de identidades desconocidas, una batalla en la oscuridad, punto en el cual el héroe suele reconocer su incapacidad para seguir adelante o bien su reclamo en contra de quienes, habiéndolo creado, lo dejan a su suerte: hace mucho tiempo que los hombres habían caído de la gracia divina. Ese enemigo desconocido es el naciente Estado y su acompañante la Razón; una suerte de deidad de la cual aún no se puede hablar del todo, pero que a los ojos de los románticos apareció como inexacta en sus dimensiones, con un ojo que lo contempla todo, lo ve todo, lo trastoca todo, la omnipotencia y omnipresencia del Dios cristiano son traspasadas a las nuevas deidades. Los hombres, no felices con un dios, crean otro de igual magnitud y con la misma fiereza. Lo que el Romanticismo lamenta es no librar las batallas de la Hélade, donde el enemigo era conocido, donde hombres y héroes eran bendecidos con la gracia y preferencia de alguna divinidad terrible pero protectora y consoladora. Este último elemento, la consolación divina, es la gran ausencia del dios Estado.

"La aventura de Hyperión hölderliano en Grecia también está guiada por el libertarismo cósmico. Hyperión no busca liberar al moderno pueblo griego del dominio turco, sino que, en su realidad mítica, trata de retroceder hasta los tiempos en que la grandeza ateniense derrotó a los medos. La guerra grecoturca es tan sólo un ligerísimo tamiz que oculta la verdadera contradicción entre Hyperion, héroe individual que proyecta su ansia de libertad y justicia cósmicas en el heroísmo ateniense, y la organización social moderna que Hölderlin conoce en su versión alemana. Para el poeta, Atenas es todavía el triunfo de la libertad sobre la legalidad. [...] En el desenlace de *Hyperion*, una vez derrotado el anhelo de libertad totalizante que guía la expedición del héroe, aflora, al retornar a la patria alemana, el horror hölderliano por la 'totalidad del orden muerto' de ésta"¹⁰⁶.

El héroe romántico continuamente se autojustifica como un ser constantemente en batalla porque asume su impotencia y desesperanza para poder librarse de la escisión y

¹⁰⁶ Ibid. p.241-242.

conducir al resto de los mortales a la libertad. Son pocos los casos en el movimiento romántico donde encontramos personajes y creadores que mantengan la fe y la esperanza en medio de la batalla. Pero el hecho es que la propia guerra perpetua se ha vuelto para el héroe una especie de acto purificador y de redención que rara vez abandona, de modo que el sentido heroico de la tragedia del hombre moderno puede caer muchas veces en el error de asumirse como mártir y no como punto de reunión o libertador. En su megalomanía, el héroe puede caer en la contradicción de creer que todo le es hostil a él y a su causa y no alcanzar a ver el fuego que debe llevar a los hombres. Su propia moral es trastocada, perdiendo el sentido de lo que busca y de lo que la humanidad desea, los románticos observan con melancolía la época en que la moral heroica y la moral de la comunidad estaban entrelazadas en una búsqueda de bien común. Al final, el héroe romántico no logra establecerse en ningún puerto:

“Como en su negación de la naturaleza, la negación leopardiana de la organización social es un ejemplo, si se quiere extremo —el más extremo—, pero muy representativo. Este sienta manifiesta aversión a toda instancia supra-individual que se arroge la representación de conciencias e identidades. Esto le lleva, consecuentemente, a percibir con dramática intuición, la condición a la que reduce al hombre el megalostado moderno. Y, entre las dos grandes opciones colectivas del siglo XIX, el *Estado burgués* y el *Estado de la utopía social*, puede afirmarse que el romanticismo trágico no opta por ninguna. Keats muestra aristocrática indiferencia por el tema. Hölderlin hace desembocarla en la Grecia mítica; Kleist, a pesar de ciertas apariencias ‘nacionales’, nunca se mueve por motivos exteriores a su propio universo subjetivo; Novalis, en sus menos afortunados escritos, retrocede a medievalismo delirantes, que poco tienen que ver con su tiempo; Foscolo, aunque patriota, no tiene inconveniente en escribir que hombre y sociedad son irreconocibles enemigos: Byron recurre a su transhumancia griega en pos de su propio mito...”¹⁰⁷

Hemos hasta hora señalado que el hombre escindido, en su tarea heroico-trágica, pelea contra mundos divididos e incommunicados, que él mismo no tiene conocimiento contra quién es la batalla, y que en su confusión todo lo que le rodea, en algunos casos hasta él mismo, le es hostil a su causa prometeica de liberar a los hombres y terminar con el martirio de su propia escisión, volver a ser parte de la naturaleza como volver a ser parte del Todo; sin embargo, su batalla raya más en el plano de lo cósmico que de lo propiamente material

¹⁰⁷ Ibid., p. 243.

(históricamente), alcanza a percibir en los albores de la era industrial que Dios ha sido reemplazado por dos nuevas deidades, una de ellas el Estado, con todo y su abstracción es implacable con sus hijos, perdiéndose para siempre el elemento consolador y protector (en el sentido paternal). Habría además otra deidad que, de igual manera, poco consuelo trajo a los hombres, aún y cuando se vislumbraba como la gran sustitución de la divinidad: la razón científica.

Desde la aparición de los primeros románticos hasta Nietzsche como su último actor, se vio a la razón científica alzarse sobre la mirada de los mortales como la gran meta a la cual debían aspirar todas las sociedades. Reemplazando a la sabiduría y a la visión totalizante del mundo, la ciencia construida bajo el parámetro de lo calculable (o lo medible), engañó al pensamiento humano haciéndolo creer que el Todo le sería revelado por otros caminos, sin necesidad del asalto al cielo. La razón científica hizo aún más trágica la condición escindida del hombre, porque en lugar de proveerle del consuelo añorado, le proporcionó la insaciable sed del conocer, calcular, medir, prever, controlar. El hombre romántico y por tanto el héroe, se opusieron abiertamente a establecerse entre hombres newtonianos.

“La reivindicación de una sabiduría trágica capaz de ‘mirar’ la imagen del *Único* y la transformación del dolor que provoca esta mirada en fuerza locomotriz del *Héroe* está en la base de la conciencia romántica. Y, opuestamente, también lo está la creencia de que la unilateralidad de la Razón científica –la unilateralidad del ‘hombre newtoniano’- encuentra terreno abonado [en] la disgregación del hombre moderno”¹⁰⁸.

De estas circunstancias, el Romanticismo se erigió como “la sabiduría trágica” en contraposición a la razón científica, que por medio de la unidad entre ciencia y poesía, intentaron crear las condiciones que volviesen la mirada del hombre moderno-racional, en un mirar la totalidad del mundo nuevamente, y particularmente en el reconocimiento expreso de la escisión del hombre moderno. Lo que ponen al descubierto es que la mirada científica, al creer poder mirar las cosas en su forma absoluta, se ciega y encadena a la fuga sin fin, porque ese absoluto que busca nunca se sacia. “La Razón romántica surge de la trágica y fecunda contradicción entre el Héroe y el Único: bajo la Razón científica el Héroe no existe.

¹⁰⁸ Ibid., p 244

porque no existe la aspiración al Único¹⁰⁹. Mientras que la razón científica busca conocer lo finito, el Romanticismo anhela poder contemplar el infinito, y en ese deseo radica su sabiduría.

El fenómeno de la revolución científica es un evento similar, para los románticos, al abandono de la concepción poético-especulativa helenística, en pos de la mimesis. Mientras que la apuesta *Naturphilosophie* fue establecer un lazo entre ciencia y poesía, mimesis e imaginación, experiencia y especulación, pero para el Romanticismo como en la razón científica, el problema central para la filosofía estriba principalmente en la función del conocimiento. La fuerte oposición vista por los románticos entre conocimiento como sabiduría o bien como poder, es la clave al problema no sólo de la ciencia en cuanto tal, sino de sus métodos y, particularmente, de su función en la época moderna. Parte de la tragedia del hombre moderno es su concepción del conocimiento en relación a su escisión: como poder para la razón científica y como sabiduría para el Romanticismo.

Más tarde, las palabras de los románticos serían valoradas al vislumbrar en el culto a la razón y al Estado, la fuente moderna del poder y de la ceguera para encontrar el camino de vuelta a la divinidad. La ciencia racional, tal como lo vieron los románticos, era la ciencia de la muerte, porque aspiraba a controlar y sojuzgar toda la naturaleza y, por extensión, la naturaleza humana (espíritus y voluntades)¹¹⁰. "Los fines de la ciencia de la historia están fundamentalmente vinculados con los de las ciencias naturales, en cuanto al hecho de que investigamos las fuerzas del espíritu para dominarlas, al igual que las fuerzas físicas son forzadas bajo el dominio humano, con la ayuda de las ciencias naturales"¹¹¹.

El hombre moderno, cada vez que cree poder atrapar el mundo (externo e interno) en sus manos, y ahí mantenerlo, más acrecienta su escisión, su ceguera e impotencia, de ahí que el proyecto romántico parta de la situación trágica de la modernidad y se esfuerce por presentar una alternativa, a la vez que protesta ante el escenario destructor. Esta alternativa

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ La gran apuesta de la revolución copernicana fue creer que si se podía calcular, conocer y controlar la naturaleza, entonces podría hacerse lo mismo con el hombre. Habría que concederle, sin embargo, a la razón científica que su proyecto de control y cálculo intelectual y material sobre la naturaleza, estuvo fuertemente afirmado desde y sobre las bases de la Ilustración, por lo que hasta hoy día esta forma de concebir conocimiento como poder perdura

¹¹¹ Wilhelm Scherer, "Zur Geschichte der deutschen Sprache", citado por Argullo!, op. cit., p. 245

no puede ser más que trágica, porque nace desde esta condición, pero a ello antepone la rebeldía heroica, que sin embargo también es partícipe de la tragedia, ya que aunque reconoce su escisión, impotencia, alejamiento, ceguera, etc., su rol no puede ser más que heroico, en tanto que busca integrar los mundos escindidos, luchando no sólo contra este desgarrar sino contra el edificio científico-racionalista.

“Como síntesis de toda protesta romántica contra la intelectualización de la condición natural y el sometimiento al control de toda la espontaneidad sensitiva humana, Hölderlin califica de dios al hombre que sueña y de mendigo al que reflexiona. Ni uno solo de los escritores románticos niega esa distinción. Pero el sueño romántico no puede ser otra cosa que una aventura individual, dolorosa y aristocrática, en un mundo en el que rige la 'ley del mendigo', en el que rige, a través de la razón científica y de la razón político-social —el Estado—, la negación del sueño”¹¹².

El héroe romántico observa como el resto de los mortales ensanchan cada vez más su estado de miseria, en su deseo por obtener un conocimiento que, en tanto poder, acrecienta el abismo y oscurece el camino hacia la divinidad. Con todo y lo trágico de la condición heroica del hombre escindido, Hölderlin como otros poetas, logran ver en éste una especie de serenidad que le acompaña a pesar de las desventuras de su batalla, que se contraponen a la constante angustia de que es presa el hombre moderno. Al contrario de lo complejo de su pensamiento científico-racional, el hombre moderno percibe que, en la medida que consigue alcanzar su conocimiento sobre el mundo, niega su propio papel en el orden del Universo; al no hallarse como un elemento más, su desconuelo se vuelca sobre una sed al infinito por controlar aún más la naturaleza, su progreso no es más que un espejismo.

El enorme miedo que le produce no conocerse ni saberse parte del orden, le hace construir un mundo artificial donde él es el centro, y donde sus propias reglas (razón y Estado) le satisfacen, pero esto sólo sucede por periodos cortos, pues una y otra vez cae en la cuenta de que su antropocentrismo no es más que un auto-minimizarse. La eliminación del Dios cristiano no era el problema de fondo para la escisión del hombre, afirmarán los románticos, sino colocar su pensamiento racional como la medida de todo y crear sus

¹¹² Argullol, Op. cit., p. 246.

propios dioses, pero nada de esto le sirvió para poner fin a la fuga, cerrar la herida que él sólo se propició.

"[De la sustitución de la concepción egocéntrica por la heliocéntrica] nace la paradoja de que una filosofía que quiere hacer de la ratio humana el metro de toda realidad formule una concepción astronómica del mundo en la cual el hombre, privado de todo privilegio cósmico, cada vez en mayor medida ejerce la función de grano de polvo entre los granos de polvo [...] La creencia en la exactitud absoluta de la visión heliocéntrica del mundo ha creado un gran vacío espiritual"¹¹³.

El Romanticismo protestó antes que nada contra las nuevas deidades, porque fueron la creación de una mente apartada del cobijo de los dioses y, en especial, de la desesperación de saberse solo. Por el contrario, gracias a los dioses del hombre romántico, aunque arrancados de la mitología, éste logró atravesar el pantano de la escisión trágica heroicamente, porque los dioses no mitigan su dolor o su angustia, ya que éstos no son sus instrumentos personales, sino que al llevarlo a las fronteras de su angustia, asume valerosamente su fragilidad ante el orden del universo. En el héroe romántico no opera la fuga sin fin, porque no hay nada de qué escapar, los papeles en el Universo están establecidos y aceptados.

Por otro lado, probablemente uno de los debates más interesantes que propició las diferencias entre el pensamiento romántico y el racional-científico, fue la cuestión de la verdad. Ambas posturas reconocieron que en el hombre opera un deseo por conocer, deseo que nace del interés por atravesar el muro de lo vedado, el problema radica en las consecuencias de atravesar tal muro: el desgarramiento total o el hechizo infinito por seguir avanzando. Sin embargo en los dos casos, develar el misterio que ese muro guardaba aparece como un abismo infranqueable.

Aunque el Siglo de las Luces había sido bastante cauteloso al respecto, lo que dejó como resultado de su proceder, fueron algunas migajas que llevaban hacia el muro de lo vedado. El conocimiento absoluto que conecta los mundos escindidos sólo pertenece a Dios, sólo él puede transitar entre uno y otro, por eso al hombre sólo le es permitido conocer de lo

¹¹³ Titus Buckhardt, "Alquimia", citado por Argullol, Op. cit., p.249.

particular a lo general, es decir, de las cosas finitas. De alguna manera la Ilustración anticipó que el querer atravesar el muro, encontrarse frente al abismo, puede conducir a la muerte.

Pero el Romanticismo no fue prudente, sino contradictorio, porque a sabiendas de que atravesar el muro puede ser un error fatal, cree que la magnitud del horror es asimilable en igual medida al misterio que engendraría avanzar por el abismo, en su pasión por develar lo oculto, no teme perder la vida. El héroe romántico está por encima del resto de los mortales porque su conocimiento de la condición humana es superior, y aunque su empresa prometeica se engrandece, ello también le vale la venganza o la caída de la gracia de los dioses, y si no es, ahora sí, cauteloso, puede llegar a la locura, como en el caso de Edipo, Hamlet, Fausto, Empédocles o Hiperión. *La verdad puede ser el horror, acceder a la totalidad desnudando el orden de las cosas, la muerte.* Esta es la razón de la condición trágica del héroe romántico en relación al conocimiento.

"Como el desciframiento que hace Edipo de la Esfinge, el pacto demoníaco de Fausto representa una trasgresión de la naturaleza: su castigo, como el de aquél, es el brutal apercebimiento de la desposesión que asoma tras la sonrisa del poder, del abismo en que flotan las raíces profundas del conocimiento"¹¹⁴.

Probablemente el único consuelo del Yo renacentista es que, al haberse creado una falsa ilusión mediante el imperio del hombre, goza el haber escalado y no atravesado el muro de la verdad. En este caso, escalar el muro significaría creer que el objeto del conocimiento son las cosas del mundo y que no hay posibilidad de un plano ontológico vedado al pensamiento humano. En contraposición, atravesar el muro, tal y como lo proponen los románticos, es ir y encontrarse contra la estructura, donde seguramente el golpe será demasiado fuerte (trágico) y enfrentar que lo hay detrás, el abismo, no son las cosas del mundo sino la totalidad, y lo peor es no saberse capaz de estar detrás del muro y poder decodificar lo que la divinidad se niega a develar: "[...] El hombre, en su debilidad ¿es apto para aclarar los secretos del cielo? ¿Se considera a sí mismo capaz de la intrepidez de revelar lo que Dios cubre con su mano? [...]"¹¹⁵.

¹¹⁴ Argulloi, Op. cit., p. 252-253

¹¹⁵ Wilhelm Wackenroder, citado por Argulloi, Op. cit., p. 253

Para el hombre romántico, el conocimiento trágico trae sabiduría y visión de la destrucción; por medio de su personaje heroico, se asume la valentía de navegar por el mundo de la autodestrucción, y es ésta la razón que más estiman los románticos como lo titánico de la empresa heroica del hombre escindido. "Para el romántico, el viaje a lo vedado, a lo oscuro, es la mayor de las aventuras humanas [...], por los circuitos de la noche para hallar la luz en la oscuridad y la vida en la muerte; es decir, para alcanzar la verdad-belleza que une a hombre y Universo. El viaje dionisiaco y nómada hacia el conocimiento absoluto se reproduce constantemente en la mente romántica"¹¹⁶. En Hölderlin, como en Novalis, son altamente valorados tanto el viaje como el retorno, como en la mitología griega, porque en el viaje se va la vida, ir a la fuente que lo origina todo es la gran trasgresión, pero el retorno le hace percibir y aceptar la escisión. En ese sentido se comprende por qué el Yo heroico sería un sujeto errante, por qué lo titánico de su empresa (prometeica) es surcar este río, viajar en repetidas ocasiones buscando la verdad universal, y regresar con los hombres con la experiencia de la batalla.

El héroe romántico siguió las migajas del sueño ilustrado que conducían hacia el muro puesto por los dioses que ocultaba la verdad, lo atravesó trágicamente y, frente al abismo, logró ver el río por el cual debía navegar para llegar hasta la fuente de la Totalidad. Los hombres se llenan cada vez más de sabiduría, pero como en el caso de Prometeo su osadía es castigada: errar entre los hombres sin ser escuchado, sin ser atendido su llamado ante la gravedad de las construcciones (Estado y Razón) que el hombre moderno creó y que le escinden cada vez más: los hombres nunca se habían ejercido tanto para su propia destrucción como en la modernidad.

En este punto el proyecto prometeico parece ser inútil, el fuego-sabiduría no es valorado en sus dimensiones por los hombres, quienes están cegados por la adoración a sus nuevos dioses. La empresa prometeica, que no es otra que el sueño poético romántico, termina cuando al regreso del viaje por el río de la verdad, el héroe romántico se da cuenta de que llegó tarde, el fuego que permitiría alumbrar el camino de los hombres hacia el asalto al cielo, fue sustituido. Es entonces cuando el héroe romántico se vuelve sobre sí mismo y continúa su viaje errando entre los hombres, esperando ser un día escuchado, pero en su

¹¹⁶ Ibid. p. 254

soledad llega a creer que el intento por reconciliar al cielo con la tierra es igualmente inútil, y comienza como en el caso de Hölderlin, Novalis, Leopardi, Keats, Nerval, un canto desesperado que se transforma en un canto de desolación y termina por ser el canto al tiempo mejor. "El fracaso de la expedición que Hyperion emprende con Alabanda demuestra que el de la Grecia Antigua era el mayor de los sueños, más también el último. El fervor divino Hölderlin lo reserva para su edificación mítica de la Antigüedad, pero, ante el presente, él no tiene ninguna duda de la 'muerte de Prometeo' en el hombre que les es contemporáneo, cuando afirma que los héroes están ya muertos"¹¹⁷.

El pensamiento romántico de Hölderlin, como el de Leopardi, mostraron al final que al hombre moderno le está vedada la empresa prometeica. Autoexiliados del resto de los mortales, los románticos se dedican hacia sus últimos años de vida activa a la única empresa contra la cual medianamente pueden luchar, derribar ídolos, pues creyendo que el asalto al cielo ya no ha de darse, tampoco creen que exista el paraíso terrenal que prometen el Estado y la razón científica. Pocos, sin embargo, son los poetas que mantuvieron una especie de principio esperanzador en medio de la tragedia, uno de ellos es Hölderlin; principio que les permitió a sus héroes proseguir su camino a la espera de encontrar en algún rincón de la tierra hombres valerosos, que no se situarán al margen del proyecto prometeico, con los cuales asaltar el cielo: "Pensaste, cuando robabas, con grandísimo peligro, el fuego del cielo para cederlo a los hombres, que éstos se servirían de él para cocerse el uno al otro en las ollas, [...] para quemarse espontáneamente"¹¹⁸.

2.3 El hombre heroico-trágico

El pensamiento del hombre romántico, al ser el primero en atender a la escisión, además de ser testigo de la transición, se encuentra en el origen de toda la posterior discusión sobre lo que implica esta condición y cuál es la tragedia de tal. Esta transición se hizo patente por ejemplo en el héroe clásico, que todavía alcanzaron a recuperar los renacentistas, el cual se movía sobre escenarios donde sus actuaciones, adversidades, pensamientos, fines, etc.,

¹¹⁷ Ibid., p. 257.

¹¹⁸ Giacomo Leopardi, *Operette Morali*, Nápoles, Guida Editores, 1977

eran afines con su destino final y tenían un objetivo común, el de la posibilidad segura de reconciliación entre el cielo y la tierra, todavía armónica. En contraposición, el héroe romántico lo primero que siente es la disparidad del suelo que pisa y, más aún, de cuál es la finalidad de su empresa: "Un mundo en el que ideales, fines, situaciones e, incluso, adversidades, no tienen perfiles definidos; un mundo en el que el héroe no se siente guiado por el llamado de una vigorosa moral colectiva ni empujado a grandes objetivos prometeicos. Un mundo, en suma, en el que el relativismo de los valores, no solamente posterga al héroe a una soledad sin rumbo, sino que lo aleja de toda posibilidad de conciliación trágica"¹¹⁹.

Ya Shakespeare había comenzado a vislumbrar la fragilidad del suelo sobre el cual se movía el hombre moderno, fragilidad heredada sin duda de la obra del mismo hombre que al alejarse de los dioses hizo de las bases de su vida un constante relativismo, mediante la construcción de una identidad subjetiva que, a diferencia de la Antigüedad, es trágica por decisión del hombre, no por el capricho de los dioses. El hombre moderno, nos refirió Shakespeare, mide su conducta con base en su propia escala de valores, resultado de la angustia que le provoca ver un mundo desprovisto de ellos. Es justamente por esta autoconstrucción de valores, que la voluntad del sujeto se alza sobre la realidad fragmentada, haciendo de este Yo el centro, medio, justificación y fin de todo su actuar. El héroe romántico no alcanza la fortaleza esperando la gracia o bendición de los dioses, sino que sabiéndose falto de ella, la alcanza a partir de la conciencia y comprensión de su situación heroica-trágica.

Aunque los personajes concebidos por los románticos paradójicamente se guiaron por premisas heroicas clásicas en un mundo que les era ajeno, lo fascinante de los prototipos heroicos románticos es que patentizaron la transición de la heroicidad clásica a la romántica, a la par que mostraron la transición de la propia humanidad a la modernidad, y cómo después de ella la conciliación fue imposible. La mayoría de los personajes parecen actuar en dos escenarios (uno dentro del otro); en un plano más alto se encuentran los incentivos del mundo clásico, mítico, imaginario, noble, etc; en el otro, en la parte inferior, más cerca del público se encuentra un escenario donde reina la melancolía por ese otro escenario, los ideales, la ciencia practicista, el culto a los nuevos dioses, un mundo utilitarista finalmente.

¹¹⁹ Argullol, Op. cit., p. 261.

"Los protagonistas hölderianos ilustran a la perfección este hecho. El alma de Hyperion es totalmente helénica, pero su existencia está marcada por los desengaños provocados a Hölderlin por la sociedad alemana de su tiempo. En el caso de Empédocles, un fragmento preparatorio del mismo poeta denota la típica obsesión romántica por crear personajes que se muevan en su época con valores clásicos-heroicos [...] Hölderlin utiliza la figura legendaria del filósofo y semidiós siciliano y la encuadra en unas coordenadas que pretenden ser sofocleanas y, en algunos pasajes, efectivamente Empédocles, en su furia y en su piedad hacia los hombres, rememora a los más sublimes personajes de la escena ática. Pero la hostilidad a que es sometido es una hostilidad plenamente moderna; por boca del acusador Hermócrates es el 'Espíritu de la Época' quien habla"¹²⁰.

Lo trágico de la condición escindida del hombre no es que su destino y, antes bien, su andar por el mundo sean purificadores; sino que en esta empresa prometeica, ello lo sabe el héroe romántico, no hay acción consoladora, lo que muestra en todo caso es la situación desnuda del hombre escindido ante su destino, ese es el sacrificio al que se somete el héroe, a trabajar en pos de una empresa inútil. Pero de este hecho, de conocer cuál será el fin de la obra, el héroe romántico toma fuerzas para intentarlo, de la muerte anunciada él logra recuperar el sentido de la vida, la energía para moverse aún dentro de dos escenarios. Esto es posible porque la muerte, como el dolor, son parte de la misma fuente que le inyecta energía, como lo hace el amor y la felicidad, esta visión no es otra cosa que un conocimiento totalizador de la vida.

El héroe romántico sabe que su pensamiento pertenece a un mundo superior espiritualmente, puesto que es partícipe de dos mundos, además de que es consciente de su escisión. Un mundo, superior, que se le aparece como alejado, vigoroso, inquebrantable; el otro, inferior, es la muestra de la mediocridad en la que ha caído el hombre, que suele consolarse a sí mismo en la miseria y en la idolatría al Estado y la razón.

En este sentido, el hombre heroico-trágico es pesimista en su actitud, porque el principio que lo sustenta es sofocleano, heredado a su vez de la tradición homérica, pues las consecuencias del "conócete a ti mismo" son llevadas hasta sus últimas consecuencias por el héroe romántico, y esa última consecuencia implica enfrentarse a la empresa prometeica

¹²⁰ Ibid., p. 262

inútil. Sólo en el sufrimiento que engendra la empresa inútil aumenta el conocimiento de sí. El Yo heroico-trágico antepone su voluntad a su tarea heroica para poder contemplar su propia condición, ello aunque le sumerge en una profunda soledad, le permite situarse en este plano más elevado al resto de los mortales, pues reconoce la fragilidad de su situación escindida.

Si el gozo opera al lado del dolor, si la alegría proyecta tristeza, y de esto sólo es consciente el héroe romántico, entonces él conoce el secreto de la verdadera tragedia del hombre, que ésta: "se origina en la tensión entre los oscuros poderes incontrolables a los que el hombre está entregado"¹²¹, pero sólo es el héroe quien posee la voluntad para luchar y oponerseles. El héroe romántico comprendió, tal como lo hizo el héroe clásico, que la lucha contra el destino es su única constante. El mundo de los mortales es el mundo de la resignación, porque eluden la elección de vida de este luchar, de ahí que el oponer constantemente su voluntad aún por encima de la humanidad sea la elección primera que hace el personaje heroico romántico, el primer paso en la lucha contra el destino es el autoconocimiento. "Para el Yo heroico, del dolor y de la soledad del conocimiento surge la energía gozosa de la acción y, consecuentemente, la posibilidad de *conciliación trágica*"¹²².

Aunque la figura del héroe en sí ha sido un arquetipo utilizado en distintos periodos de la historia del hombre, por lo menos en el Romanticismo sus principios y valores son llevados al plano de lo atemporal, por eso hay una plena identificación entre los héroes creados por los románticos y aquellos creados por los clásicos; es decir, una especie de identificación trágica entre poetas y literatos de un solo prototipo de héroe que pareciera poseer el secreto de todos los tiempos de la escisión del hombre y que siempre es traído a cuenta justo en los momentos más dramáticos en la historia, ante los hechos que parecen abatir a las almas más sensibles. El arquetipo del héroe, de quien conoce lo mejor y lo peor de dos mundos, comenzando por el suyo, es la única garantía de que ese mundo o momento histórico caótico tiene una vereda por donde salir, aunque sólo sea pura una posibilidad.

El clima particular de la obra romántica, no sólo de Hölderlin sino de la mayor parte de los primeros románticos, es que el sentimiento de muerte es ampliamente superado, porque éste no es considerado como una situación fatídica de la existencia del hombre, antes bien

¹²¹ Lesky, citado por Argullol, Op. cit., p. 271

¹²² Ibid.

preside un clima esperanzador en el hombre romántico, porque al comprender su condición mortal se coloca al lado de los grandes héroes clásicos que ganan el cielo por el hecho de que siendo hijos del cielo y de la tierra, enfrentaron el drama de su tragedia. En este sentido, la posibilidad de inmortalidad revela que el sentido de la muerte no tiene relación alguna con la muerte física, sino con dejar un mundo para incorporarse a otro donde el hombre romántico generalmente cree en la posibilidad de *vivir en la plenitud* de la belleza, el amor, el arte, el sueño, etc. La muerte es, pues el mayor de los triunfos para el hombre romántico porque le permite rectificar su identidad frente al resto de los mortales, el punto culminante de la lucha, que no significa que ahí acabe todo, sino que la muerte, o mejor dicho vencerla es el gran desafío, traducido como una autocreación de inmortalidad del alma, que asume que el camino para llegar a la divinidad está libre, que la escisión está vencida, que la tragedia del hombre no tiene su última escena en la consumación de la vida orgánica, sino en cómo el hombre la rebasa. Por eso los personajes heroico-trágicos de los románticos tienden a considerarse un alma superior (un megalómano), pues los signos de su vida no están programados a partir de lo que hacen en vida, sino de cómo se preparan para la batalla final que es la muerte.

“El antiigualitarismo del romántico no admite paliativos: su creencia en la propia *megalopsique* le conduce a entender la existencia como una guerra sin cuartel en el que unos pocos, los elegidos del cielo para el mayor placer y el mayor dolor, se hallan acometidos por una mayoría asustadiza que rehuye las pasiones extremas”¹²³.

Este sentimiento de superioridad es diverso de aquel que reflejó el arquetipo heroico de la Grecia Antigua o de los personajes shakesperianos, y aunque al lector puede confundirle su aparente sentimiento de superioridad como un egocentrismo absoluto con un inexplicable amor al género humano, la razón de ello se encuentra en dos factores: uno es la situación de acorralamiento generalmente social en el que se sienten los personajes como excluidos de su época, y el segundo, en que sin duda se trata de espíritus mucho más sensibles que son partícipes de las turbulencias no sólo de su época sino personales, por eso hay una identificación entre el héroe romántico y el resto de la humanidad como género, pues el primero asume que la tragedia que él mismo vive es la misma que a la humanidad acosa; podría sospecharse que, entonces la batalla del héroe no es una sino dos, una que se

¹²³ *Ibid.*, p. 273

libra en su propio mundo interior y otra en uno social, sin embargo debemos recalcar que aunque sean dos, se dan en un mismo plano, por eso es tan difícil distinguirlas en muchos casos. Un caso es el de Hölderlin, pero justamente esta cuestión es lo que enriqueció tanto su trabajo, pues nos muestra como la supuesta división entre un mundo interior y exterior del hombre es muy endeble, no se sostiene porque el hombre romántico asume ambos como partícipes de una misma tragedia: "La relación del romántico con el género humano es de amor y de odio. Su misantropía emana de 'amar excesivamente a los hombres': su desencanto y desprecio es consecuencia de la conformista incapacidad del hombre por ser dios"¹²⁴.

De la soledad y la derrota nace el sentimiento por querer acabar con el esclavismo del alma del hombre, y a ello el héroe romántico no puede más que oponer constantemente su voluntad como el único ejercicio individual que le queda. La tarea del héroe no se termina al burlar el muro de la verdad y poder navegar por el río que lleva al hombre de vuelta con los dioses y así terminar con la escisión, de hecho desde los arquetipos de la Antigüedad esta tarea del héroe no está completa sino se lleva de alguna manera a buen puerto el destino de la humanidad entera, es decir que, contrario a lo que se cree la función heroica del personaje trágico del Romanticismo también se da en un plano social, en tanto que apela al género humano. La misión del héroe romántico es identificada por Diótima cuando dice a Hiperión: "Serás educador de nuestro pueblo, serás un gran hombre, espero. Y entonces, cuando te abrace como ahora, soñaré que soy una parte del hombre admirable, me regocijaré, como si me hubieras entregado la mitad de tu inmortalidad, como Pólux a Castor"¹²⁵.

La megalomanía y la autoconciencia del personaje heroico, es el resultado de llevar hasta sus límites el culto a lo extremo (sufrimiento, amor, soledad, desolación, etc.), de ahí que sea altamente pasional, porque su existencia sólo la puede vivir como pasión arriesgada ante el acorralamiento de su época. La esclavitud de la humanidad (del alma de cada hombre) radica en vivir en un punto intermedio o bajo de esta pasión por la vida, es decir, en la mediocridad: el hombre romántico, así como su *alter ego*, el personaje heroico, no puede simplemente quedarse escindido, ello le conduciría a una verdadera muerte, sino que busca desesperadamente acceder al Todo o desaparecer en la Nada, no hay metas o puntos

¹²⁴ Ibid., p. 273-274.

¹²⁵ Hiperión, Op. cit., pp. 125-126

intermedios, y eso lo ve de esta manera porque finalmente la escisión es una herida abierta, para poder seguir andando (hacia el Todo o la Nada) debe por lo menos cerrarla, pues herido no puede dirigirse a una u otra dirección. Este cerrar, o mejor dicho curar la herida, no es otra cosa que el autoconocimiento, entonces sólo quien es capaz de cumplir con este principio estará suficientemente apto para brincar el muro de la verdad.

Este autoconocimiento lo que implica es un conocimiento de las potencias y los límites del hombre, es decir, de su fortaleza pero también de su fragilidad. El movimiento romántico continuó con la escena que habían puesto al descubierto Sófocles y Shakespeare: el delito del hombre no es creerse un espíritu elevado, sino que en su esfuerzo por autoconocerse engendró un proceso de autodestrucción y de ahí que el Romanticismo pusiera aún más en evidencia la imposibilidad del hombre para asaltar el cielo.

Paradójicamente, al sentimiento de superioridad del héroe romántico se opone un sentimiento de impotencia de las mismas dimensiones, no sólo porque cree que su empresa es inútil, sino porque no puede asumirse de otro modo que no sea en una empresa totalizadora y pasional, pero al caer en la cuenta de que el género humano se ha conformado a las pequeñas cosas de la existencia, él se siente derrotado tempranamente. La indiferencia ante la empresa heroica es un terrible premonitor de la locura en la que cayeron varios románticos. La megalomanía del héroe romántico termina por ser un terrible aislamiento físico y psíquico. El género humano está imposibilitado para comprender que la empresa titánica de los héroes no se encuentra en el presente tumultuoso sino en el futuro, en un principio esperanzador. En la modernidad, Prometeo no tiene a quien entregar el fuego que reuniría a hombres y dioses: los primeros a separarse de los segundos se han vuelto más idólatras; de lo que entienden éstos por autoconocimiento han hecho su autodestrucción, se niegan a verse como mendigos y sí como dioses.

Aun en estas circunstancias, la pasión del héroe romántico no deja de ser la principal arma con la que se entrega a la batalla por el fin de la escisión. La voluntad como producto de la autoafirmación sólo es posible por la pasión, porque en ésta se deposita el principio esperanzador que libera al hombre moderno de la esclavitud y la idolatría a la que se ha encadenado. Aunque la pasión a la que nos referimos podría confundirse con la audacia y valentía de los prototipos heroicos de la Antigüedad, la pasión romántica es principalmente

"pasión amorosa", pues sólo en el campo del amor (y de la belleza), el héroe romántico puede dar cabida a su deseo de contemplar la infinitud del Universo, porque el amor para el hombre romántico es la única fuerza que puede atravesar los límites espacio-temporales, reuniendo e integrando dos entidades separadas y divididas. A la pasión amorosa que convoça a los objetos que han de fundirse o integrarse nuevamente, le asiste la pasión estética que invoca la plenitud de la divinidad como el motivo de acción. De modo que la posesión estética es el paradigma de la amorosa, porque sólo la última es la posibilidad de materialización de la primera. Así pues, sólo cuando el objeto de la pasión amorosa coincide con el de la estética, el cielo y la tierra se alcanzan mutuamente en un mismo movimiento, pues la reunión de los divididos se hace palpable. Existió entre los románticos una tendencia a ver en esta coincidencia el principal reflejo de la dialéctica de los polos opuestos: vida/muerte, placer/dolor, creación/destrucción, etc.

Además, habría que señalar que también en la pasión romántica opera lo trágico, puesto que ésta contempla lo que le rodea con placer y con dolor, asumiendo ambos al mismo tiempo y consumiéndose mutuamente. Este preciso instante en que la consumación pareciera igualarse al momento de la muerte, en realidad para el romántico es el punto justo donde el objeto deseado (amoroso) se muestra como parte de la creación universal y muestra sus posibilidades de colocarse en el infinito del Universo. Por eso, el objeto amoroso es el aliento y la consolación del héroe romántico en la tierra, pues ante la imposibilidad de la comunicación con los dioses, tal objeto es representante de la divinidad y de su majestuosidad. El objeto amoroso es objeto deseado en la medida que representa lo que falta (la convivencia con la infinitud del Universo), en tanto que él mismo está fuera de la capacidad del héroe de poseerlo. La amada, por ejemplo, no es amada por ella misma sino porque lo que se valora a partir de ella es la posibilidad de comunicación constante¹²⁶. Cuando Hölderlin asemeja a Diótima al sol, no es que en sí sea el astro, sino porque vivifica la empresa heroica, dando fuerzas (pasión) al héroe para continuar con su acción y el riesgo que ella entraña.

Esta pasión amorosa genera una y otra vez el deseo por vivir cuando parece preciso morir, y muestra porqué sólo si se les ve desde la cumbre de lo heroico. la muerte es

¹²⁶ Jean-François Dortier, "Variations Culturelles, Regard anthropologique sur les émotions". Documento electrónico: www.scienceshumaines.fr.

mensajera de la vida como reconoce Hölderlin. Sólo Santa Teresa pudo haber escenificado poéticamente este principio cuando señala: "Muerdo porque no muerdo". Se produce así una disolución de las fronteras entre tiempo y espacio, por el ciclo perpetuo del perecer y renacer (aniquilar y crear), porque amor, vida y muerte constituyen una unidad que franquea el terror del hombre a lo que perece y se disuelve (lo finito), quedando la posibilidad de entrar en contacto con la plenitud del Universo.

Pero antes de que pueda darse lo anterior, está el terrible sentimiento de insaciedad que opera en el hombre moderno y que se hace patente en mayor medida en el héroe romántico porque el objeto de su deseo, con todo, nunca es totalmente poseído. Su deseo no se dirige a la amada sino al deseo de poseer el infinito. A diferencia del hombre común, que se satisface con lo que su propio intelecto le ofrece, el hombre romántico, y ello se muestra en su obra artística, está cegado por la acción misma del deseo. Es decir, que el propio deseo es lo que no le permite poseer al objeto amoroso y mucho menos al objeto estético, porque entre más busca saciar su sed por el Infinito, más dolor y falta de serenidad encuentra:

"Por eso, inevitablemente, él ama y odia al mismo tiempo. En el ser amado-odiado reconoce el universo de sus sueños y sus anhelos, reconoce una prolongación terrestre y sensible de la Belleza esencial -del Único. Y su posesión y su imposibilidad se le representan de un modo tan sensiblemente doloroso que su desmesura se pierde en la abstracción. El enamorado romántico no ama seres reales concretos; [sino] su propia concepción del amor que él evoca atribuyéndole a su amante. El amor para él, como dice Leopardi, 'es un sujeto especulativo y no real; un deseo, no un hecho... un concepto, no un sentimiento'. De ahí que, al ser el amor insaciabilidad, desmesura y, especialmente abstracción, sea tan frágil su frontera con la muerte. El enamorado está tan conmovido por la posesión de la belleza -y por el odio de percibir su inaccesibilidad- que se siente incitado a destruirlo [...] o a ser destruido por ella"¹²⁷.

El amor en los románticos es una suerte de travesía en la que opera un mecanismo egoísta: afirmación y negación, construcción y destrucción, en el que el héroe gana pero

¹²⁷ Ibid., p. 286.

pierde más de lo que gana, porque cuando cree poseer algo, lo pierde y en perderlo también se le va la vida.

Además de lo anterior, está el elemento onírico que acompaña la empresa heroica del hombre romántico, pues la materia de la que se nutre éste no se encuentra en la separación de mundos, sino en el sueño conciliador; por él el héroe encuentra constantemente que aunque no acepte la separación del cielo y la tierra, en el sueño crea un espacio donde se reencuentran. En este sentido el espacio onírico romántico fue el puente que comunicó al Renacimiento, con sus consideraciones mágico-naturales, y el Surrealismo que proyectó al sueño como liberación. Antes que la psicología moderna calculara la importancia de la retracción de la conciencia hacia lo oculto de los sueños, el Romanticismo consideró que el hombre debía navegar por los espacios oníricos para no perder su capacidad creadora humana.

El sueño en el Romanticismo fue una fuente de energía de creatividad oculta e interior en cada hombre, que autenticó y clarificó la tarea emprendida por el héroe. Pero además: "La potencia oculta, el *poeta oculto*, es el mismo Yo liberado de las cadenas de la racionalidad y, consecuentemente, crecido gigantescamente hacia los horizontes imposibles del cielo y del infierno. A partir de esta conclusión, para el romántico se abre la posibilidad de abrir una brecha ontológica en el limitado edificio de la racionalidad"¹²⁸. El gran logro del Romanticismo fue considerar que el sueño tenía más potencialidad como fuente creadora y rectora de la acción humana que como simple estado pasivo e inconsciente. Por eso, Hölderlin se atreve a considerar al hombre como un dios cuando sueña, porque en el sueño le asiste el poder y energía creativa que le falta en la vida cotidiana. Jean Paul como Novalis, asistieron al gran espectáculo del sueño de la *Edad de Oro* donde no había espacios oníricos ni reales, donde adquiere sentido la capacidad del sueño como revelación que abre espacios hacia lo infinito e ilimitado de la creatividad.

Cuando Novalis señala que la mayor empresa del hombre romántico debe ser hacer coincidir sueño y mundo, sintetiza el gran cometido de todo el movimiento Romántico, porque el hombre romántico, al conjugar estos dos elementos, conquista la materia de la que se

¹²⁸ Ibid., p. 228.

nutre la poesía. Jean Paul consideró, tanto como Nerval, que el hombre romántico, y en particular el poeta, era quien más trabajaba con su cerebro en toda la extensión (hoy podríamos decir que fusiona las características de los hemisferios cerebrales), porque conformó un espacio único revelador. El mismo Shakespeare demostró en sus más brillantes personajes que sólo en los sueños y aún en la imaginación, el lenguaje individual es autorevelador, desgaja y descompone la realidad y su percepción es más clara. "El poeta no debe permanecer pasivo ante el lenguaje del sueño, sino predispuesto al viaje dionisiaco hacia los espacios oníricos que, hallándose en su interior, se prolongan hasta las regiones en que el gozo y el terror contemplan lo ilimitado. Para el romántico la acción onírica es, como consecuencia, una actividad heroica"¹²⁹.

Pero también esta actividad no sólo es trágica, sino que determina en gran medida la tragicidad de la vida del héroe romántico y aún de su creador el poeta, porque el tema del sueño, como muchos pensadores lo hicieron ver, es un alimento difícil de digerir, y la imposibilidad de vislumbrar los límites de éste o el cuidado de las pasiones que genera, puede conducir al protagonista de tal sueño a la irreconciliación con el mundo pero también a la locura. El sueño muy bien puede ser representado como una nave que conduce hacia el muro de la verdad, y aunque dirigir la nave implica un triunfo de la voluntad que en un esfuerzo sobrehumano quiere mostrar la grandeza del espacio onírico, como señaló Nerval, el castigo por atreverse a conducirla y develar los secretos de los sueños conduce a perder el timón en el mejor de los casos, en otros a perder la nave por completo. "Sólo quien se desgaja de uno de los dos mundos [el real y el onírico] —convirtiéndose en 'loco o en normal'— es capaz de salvar la disyuntiva. No obstante, es un rasgo de las personalidad romántica hacer lo contrario y sostener el peso de la contradicción entre ambos"¹³⁰. El esfuerzo antiquísimo por bajar a los infiernos, como Orfeo, y volver para dar cuenta de lo que ahí se esconde, no fue una empresa fácil para el hombre romántico. Cuantas veces lo intentó, generalmente no pudo retornar, y aun así en los últimos momentos de lucidez de Hölderlin, en la antesala del suicidio de Nerval o Novalis, complacidos señalaron que estaban convencidos de haber sido dichosos en navegar la nave de los sueños y haberse acercado tanto al muro de la verdad.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 290.

¹³⁰ *Ibid.*

El héroe romántico que sueña es la otra posibilidad ante el idólatra hombre racional de la modernidad: el primero, explora el espacio onírico de manera natural y lúcida como explora su propio mundo, el estado de vigilia no es un estado de tormento y no cabe en él la angustia cartesiana de no saber dónde termina el sueño y dónde la vigilia; en cambio en el hombre racional moderno, al haber perdido su capacidad de exploración voluntaria por el espacio onírico necesita crear una entidad propia (subconsciente) que pueda viajar en la nave de los sueños y no hacerle perder su capacidad creativa, pero en su caso el castigo por haber perdido tal capacidad, es la angustia que se traduce como la imposibilidad de reconocer sueño y vigilia¹³¹.

Desesperado por las fuerzas que ocupan la vida de los hombres, el héroe romántico suele refugiarse y perderse en los espacios oníricos, pero ello no le libra de la angustia ante la destrucción del género humano, la última tabla de salvación es la aparición del genio demoníaco: "La significación del *demonio* romántico varía a medida que aumenta el sentimiento de impotencia pasando sucesivamente a ser el símbolo de lo oscuro e infinito, la encarnación de los Impetus destructivos del hombre y por fin, como 'satanismo', la materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo"¹³². Generalmente esta apelación al demonio o al genio demoníaco, suele estar emparentada con una serie de arquetipos y simbologías que ya el héroe romántico utilizaba desde el principio de su empresa, es decir, que a la par de la noción de "madre tierra" aparece la del demonio.

Como se señaló, curiosamente esta apelación o refugio en el demonio es la última alternativa antes de caer en la locura o de perderse en su propia escisión, pero éste tiene su antecedente más directo en el arquetipo del genio renacentista. "El Renacimiento florentino, basándose en elementos clásicos, configura al *genio* como al hombre que en su *entusiasmo creativo* alcanza a vincularse con los flujos del creador divino; el artista genial no es Dios, pero tampoco es un hombre común [...] Nace el *Geniezeit*: el concepto de genio [o demonio romántico], como síntesis de alma superior, exaltación del sentimiento e inspiración

¹³¹ A diferencia del héroe calderoniano, quien es un soñador involuntario y forzado, sin conciencia alguna de su actividad, el héroe romántico es un sonámbulo por determinación y voluntad propia, busca caminar por sus propios medios a través del sueño en el sentido más amplio, por eso sus coordenadas son muy diferentes del héroe calderoniano Segismundo, quien vive la vida como un sueño, mientras que en el Romanticismo se vive el sueño mismo como la vida

¹³² *Ibid.*, p. 295.

semidivina¹³³. Así el genio romántico, por su situación heroico-trágica, es capaz de aislarse del mundo y contrarrestar su época, eligiendo un espacio propio donde construir su guarida. La diferencia que guarda esta noción del genio demoníaco romántico con la del genio renacentista es que, fundamentada a finales del siglo XVIII, se asume como elegido del cielo y en comunicación con la divinidad permanentemente, en cambio el genio romántico se ve a sí mismo como un alma superior separada tanto de la tierra como del cielo, que nació en un mundo donde sus contemporáneos sienten una gran animadversión por el asalto al cielo, y al sentir que su lucha es inútil, opta por desconfiar de la luz divina entregándose a la oscuridad de su propia introspección de la cual no volverá a salir.

El genio romántico fue comparado a una situación inconsciente, de manera que a la concepción pura del genio que todavía alcanzó a heredar el clasicismo, el héroe romántico consideró que su inspiración en la última fase de sus existencia, ya que es infructuosa, onírica y órfica, se nutrió de la subjetividad más radical. En alguna medida, esta idea del genio tiene relación con el *daimón* helénico, porque cierra al hombre cualquier posibilidad de explicación racional de la realidad, volviéndose en su lugar misteriosa y oscura. Lo demoníaco, en este contexto, no sólo es una entidad terrible que lo encierra en lo oscuro y misterioso, sino lo que lo encamina hacia el tormento de lo infinito e inabarcable.

El hombre romántico no cree en una entidad externa como tal, que le lleva al precipicio de su existencia, el demonio al que nos referimos opera en el héroe romántico como una forma de autoespejismo demoníaco, en todo caso una entidad interna, sólo alcanzada anteriormente por el Marqués de Sade. Conviven en la misma persona, y de ahí lo grave de la situación, un optimismo prometeico y un titanismo desmedido y desesperado, mostrándose ante dioses y hombres con una actitud arrogante, pues para el héroe romántico ya no tiene cabida alguna ley (celestial o terrenal), tan sólo la que él mismo ha designado la máxima de su moral: la belleza.

La ley estética es, pues, la única que puede dar consistencia a la creación que hay en el Universo, de manera que en el Romanticismo la idea de Dios se invierte, él es quien genera y vivifica la existencia de los seres a través de la fuerza y el poder de una Naturaleza

¹³³ Ibid.

implacable. La ley del héroe romántico recupera la temeridad que provocan los dioses helénicos y la sintetiza junto con la idea judeo-cristiana de recuperación del Bien: de la más terrible destrucción nace la más hermosa creación, del sufrimiento el placer, del caos nace el orden.

“A partir de [los románticos] la figura de Satán se metaforsea dejando atrás su máscara de horripilante fealdad de raíz medieval para asumir la faz paradigmática de la ‘belleza medusea’, hechizante combinación de energía heroica e indolencia perversa, de hermosura y devastación. Para dar consistencia a un universo estético que flota sin normas colectivas que le den sostén, el satanismo romántico necesita creer –aunque tan sólo sea una creencia estética- en la existencia del principio del Bien, como garantía de su apologética del Mal”¹³⁴.

Dios es el señor del Bien pero también del Mal, el hombre como a semejanza suya posee un lado demoníaco que lo hace caer tal como Lucifer: la tentación de poseer el conocimiento en el caso del hombre; es un alma errante que ansía la recuperación del bien, de la época de oro cuando hombres y dioses convivían, a diferencia de la posesión demoníaca religiosa, la enarbolada por el Romanticismo es la posesión de la belleza absoluta. El héroe romántico fue el elegido de los cielos, solo que su empresa prometeica fue inútil, porque luchó en el espacio onírico, intentó ser virtuoso ante la divinidad, su error fue creer que los hombres aún valoraban a los héroes. Rebelde ante la resignación de su infructuosa empresa, el rechazo del cielo y la hostilidad de la tierra, su situación lo coloca al borde de la locura, lo único que le resta es abrazarse a su propio demonio (daimón), colocarse al borde del abismo y dar cumplimiento a la única ley que conoce, la estética, la de los dioses: cantarle a la belleza como testimonio siempre vivo de la presencia de la divinidad entre los hombres.

Visto el panorama tal cual lo presentamos, el héroe romántico parece colocarse, consciente de lo que implica, ante la autodestrucción. La lejanía en la que se halla tanto del cielo como de la tierra, es parte de la cadena de acontecimientos heroico-trágicos que determinan los caminos y cambios que irremediamente lo separan cada día más de su deseo por asimilarse en la totalidad: “La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en

¹³⁴ Ibid , p. 298

dimensión cada vez mayor a medida que más grande es la frustración de su anhelo. Como Ícaro al acercarse al Sol, así el romántico prepara su perdición al obstinarse en alcanzar su imposible sueño de infinitud¹³⁵. Al principio de su misión, el héroe romántico era capaz de "equilibrar los elementos trágicos y los elementos heroicos de su existencia: a cada golpe adverso, a cada nueva certidumbre de mortalidad y escisión, reacciona con vigorosos ejercicios de voluntad"¹³⁶. Cuando las contradicciones se hacen patentes, su equilibrio se evidencia frágil y la incertidumbre le acecha, el héroe pierde entonces la capacidad de mostrarse como sujeto consciente de su escisión, y huye sin fin, ahí está el espacio onírico donde desaparece el héroe, su perdición en este espacio es la reestructuración del sentido de la vida, y no la muerte en sí misma. En algunos autores esta huida opera como un horizonte fijo que es la culminación de todo, es decir, como la muerte, pero no se trata de una acción que resulta de la desesperación o angustia, ni siquiera de la locura.

"Adquirida esta certidumbre la *muerte es concebida, dionisiacamente, como un acto supremo de creación*. Belleza, sensualidad, arte... florecen, entonces, a su sombra. Asumido el conocimiento de la nueva perspectiva la visión de la muerte se invierte: concebida antes como el vacío que acecha a la vida, ahora lo es como reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. *La angustia del ser-para-la muerte se transforma en el ambiguo gozo del morir-para-ser*"¹³⁷.

Sólo en la autodestrucción el héroe tiene la posibilidad de recobrar dominio nuevamente sobre su identidad, aunque sea para creer que en el momento de morir no muere. En otras palabras puede decirse que, el enfrentarse a la muerte implica la voluntad de burlarla, incluso el propio suicidio para un buen número de románticos es una manera de perpetuarse. Parecida a la autoinmolación de Jesucristo, el suicidio, la locura, la muerte en vida, son las formas por las que el héroe romántico intenta encauzar en sus últimos momentos el control de su existencia, el héroe a estas alturas comprende que para llegar a la Totalidad es necesario tomar otra ruta, porque aquella prometeica no asegura la llegada a nada.

¹³⁵ Ibid., p. 306.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid., pp. 306-307.

Asumir la majestuosidad de la Naturaleza como materialización de la voluntad divina, es comprender que ella es destructora como creadora, que en ella la dicotomía del bien y el mal no opera más que para autoregenerarse, que se afirma a sí misma, en ese sentido para el héroe romántico la Naturaleza es el símbolo de cómo se burla a la muerte: el héroe romántico se afirma con las palabras que emanan de sus hazañas por medio de su canto trágico, la poesía. Sólo cuando el héroe rompe con el equilibrio mítico de su existencia (y de lo que debió ser su empresa prometeica), puede adquirir certidumbre de su destino final que será fatal si se entrega completamente a la muerte, pero si logra burlarla puede encontrar reposo en el cobijo de los cielos sabiendo, claro está, que ha fracasado en su intento por reunir y comunicar a los hombres con los dioses: "Para él 'el suicidio no fue una fuga ante la realidad, sino el único medio para alcanzar la suprema, la única realidad'"¹³⁸.

Pareciera que entre los desenlaces románticos y los shakesperianos hay una pequeña separación apenas de época, pero en general se refleja en el final de los personajes una voluntad autoaniquiladora que no sólo nos parece sincera, sino que muestra la plena convicción de quien comprende lo trágico de su situación y opta por allegarse a los dioses burlando las trampas de la muerte.

*Pentesilea: Porque ahora desciendo al fondo de mi pecho como a un precipicio, y de él extraigo, frío como el metal, un sentimiento destructor. Este metal lo purifico en el fuego del dolor hasta endurecerlo como el acero, luego lo empapo todo con el veneno corrosivo de los remordimientos, lo pongo sobre el eterno yunque de la esperanza, y así, agudo, afilado, se convierte para mí en un puñal; y a este puñal ofrezco ahora mi pecho

Protoe: ¡Muere!

Meroe: ¡En verdad, le siguió!

Protoe: ¡Dichosa ella! Porque aquí abajo no tenía sitio

La suma sacerdotisa: ¡Ah, cuán frágil es el hombre, Oh dioses! ¡Esta yace aquí, rota, con que orgullo, hace poco, hacia oír aún su rumorosa voz desde la cumbre de la vida!

¹³⁸ Marcel Brion, "L'Allemagne romantique", citado por Argullol, Op. cit., p.309.

Protoe: ¡Sucumbió porque estaba floreciendo con demasiada fuerza y gallardía! La encina muerta resiste el temporal, pero éste abate con estrépito a [lo que] sana, porque [lo] puede hacer presa en su ramaje¹³⁹.

Anticipándose a las tesis de Durkheim sobre el suicidio que indicaban: "El suicidio sólo es posible cuando la constitución de los individuos no lo rehúsa. Pero el estado individual que le es más favorable, consiste, no en una tendencia definida y automática (salvo el caso de los alienados), sino en una aptitud general y vaga, susceptible de tomar formas diversas según las circunstancias que permiten el suicidio, pero que no lo implican necesariamente, y que por consecuencia no dan la explicación de él"¹⁴⁰, los románticos señalaron que su muerte (o su locura como vida en la muerte), fue un acto arrebatadoramente lógico, porque además de ser ceremonial y en consecuencia perseguir un fin definido, era gozoso porque se trataba de la última batalla. A diferencia del estudio positivista de Durkheim, el hombre romántico no busca con su suicidio y menos aún con su culto a la muerte, terminar con el dolor de su vida, antes bien quiere vencerlo, demostrar que aún en el último momento de vida el alma canta y se prepara para librarse de aquello que destruye, por eso el suicidio y el culto a la muerte son actos que lo reafirman.

"Friedrich Hölderlin y Henrich von Kleist son quizá los poetas que, en su proceder y en su obra, de una forma más consecuente han estado convencidos de la *vida-en-la-muerte* como fruto de la autodestrucción romántica. Tanto Empédocles como el Príncipe de Homburgo tienen, ante la inminente extinción, la enigmática seguridad de perpetuarse en lo ilimitado"¹⁴¹.

"Sólo los que han recibido ya la unción de la muerte tienen esa visión elevada que abarca el pasado y el futuro...[únicamente ellos] regalan [a nuestros oídos] esa música espiritual que es ya como una resonancia del Infinito. Sólo en el umbral es dado a las almas el diluirse completamente; sólo la resignación de llegar a aquellas misteriosas esferas, tanto tiempo anheladas, permite su entera expansión. Kleist logra, cuando ya nada espera, aquello que le fue negado a su ansia fogosa y pasional. Sólo en esa hora en que ya nada espera, el destino [les] concede lo que antes [les] negó: la perfección"¹⁴².

¹³⁹ Henrich von Kleist, *Pestíleia*, Ed. Labor, Barcelona, 1973, pp.115-116.

¹⁴⁰ Emile Durkheim, *El suicidio*, Ed. Coyoacán, México: 1994, p 71

¹⁴¹ Arguilol, op. cit., p. 310.

¹⁴² Stefan Zweig, "La lucha contra el demonio", citado por Arguilol, Op. cit.

A lo que llegan finalmente es a comprender, a autoafirmarse desde la muerte, es decir, desde la belleza, porque tan sólo ella conduce a la verdad, puesto que la belleza no es configuración de los hombres sino de los dioses que conocen el secreto de la verdad. El héroe romántico, al acercarse a la hora de su muerte, intuye que sus esfuerzos prometeicos erraron al tratar de conducir a los hombres, ya alineados ante la Razón y el Estado, por caminos pantanosos, y que la belleza era la única verdad posible de conocer. Ahora instalado en sus últimos momentos y preparándose para lo que denominamos su última batalla, el héroe romántico se torna un poeta que desesperadamente intenta la afirmación de su identidad al recibir la luz que le fue negada, la comunión con lo Infinito.

“Posesión en la destrucción. La poesía romántica nace y pervive como desarrollo de esta enunciación trágica. *Palabra y muerte son mutuas deudoras*. La voluntad de aniquilación es paralela a la voluntad de autocreación de identidad, y entre ambos caminos emerge el espacio del lenguaje poético. El arte representa al mismo tiempo la ‘nulidad de todas las cosas’ y la grandeza heroica de una pasión que se alza por sobre de aquella nulidad. Y el poeta, aunque nunca alcanza ni la serenidad ni la reconciliación, siente perpetuarse en la celebración de una poesía que, como extrema creación de su destrucción extrema, si está destinada a permanecer al margen de la ley de la caducidad”¹⁴³.

La palabra poética es entonces la última celebración para el héroe romántico quien sabe que sólo haciendo, o mejor dicho, perpetuando su propio decir, triunfa ante la muerte, lo único que no puede ni siquiera acariciar la muerte es la esperanza y la celebración de la palabra poética, por eso sólo lo que fundan los poetas es lo que permanece, dirá Hölderlin.

¹⁴³ Argullol, Op. cit , p 311-312.

3. La noción de héroe en Hölderlin

¿Qué es lo que hace que el hombre desea con tanta fuerza?, me preguntaba a menudo; ¿qué hace en su pecho la infinitud? ¿la infinitud? ¿Y dónde está? ¿Quién la ha encontrado? El hombre quiere más de lo que puede. Esto al menos es verdad. Tú mismo lo has comprobado muy a menudo. También es necesario que así sea. Ello proporciona el dulce y exaltante sentimiento de una fuerza que no se expende como deseaba, que es precisamente lo que hace nacer los hermosos sueños de inmortalidad y todos los amables y colosales fantasmas que fascinan mil veces al hombre...

Hiperión a Belarmino, Hiperión

Como tal, Hölderlin nunca desarrolló una teoría del héroe y menos de la escisión de éste. Pero existen muchas referencias para ambas cuestiones, no sólo en sus escritos semi-teóricos (ensayos), sino también en su obra poética. La cuestión del héroe y de la escisión está, en todo caso, altamente relacionada con su idea de la tragedia, particularmente la heredada por la tradición helénica. Anteriormente expusimos de manera general al hombre escindido y al héroe trágico en el Romanticismo, ahora intentaremos comprender a éstos en Hölderlin. Por eso, si queremos vislumbrar lo heroico en Hölderlin, sólo lo podemos hacer a partir de lo trágico que es el escenario donde se disponen más ampliamente las tensiones a las que está sujeto el héroe: el mundo finito del hombre y el infinito de la Naturaleza.

Indudablemente, captar la noción de héroe en Hölderlin tiene una fuerte relación tanto con el hombre romántico que encarna esa noción como el contexto en el cual se desenvuelve. Sin embargo, al igual que el término romántico no tiene una definición absoluta que pudiera ser aplicada en todos los casos donde el Romanticismo se dio, de igual manera es difícil presentar una idea general del perfil del héroe romántico. De hecho, la figura del héroe parece haber sido en algunos casos un mero pretexto para los románticos quienes, estando en una coyuntura histórica y personal, buscaron recrear un hombre que pudiera reencontrarse con la totalidad del mundo.

Bajo esta premisa ¿quién es Hölderlin? ¿Y qué define su personaje heroico? Como es sabido, a Hölderlin se le ha acusado de panteísta, teológico, soñador, naturalista, místico, idealista, etc., porque a diferencia de sus contemporáneos planteó la posibilidad de reunir el cielo y la tierra desde un lugar denominado Hélade, dejando apenas entrever algunas características de la problemática política-social de las naciones germanas de principios del siglo XIX. Nada más errado. Desde nuestro punto de vista, tan sólo él junto con Novalis acaso, se colocaron en el punto geográfico exacto, el sentido de referencia, pues efectivamente los antiguos griegos habrían sido los primeros en intentar ver la totalidad¹⁴⁴.

De este modo, si lo primero que tenemos que comprender es el punto desde el que parte Hölderlin, tendremos que ocuparnos de las referencias que usa para llamar la atención sobre volver a contemplar la Naturaleza como lo hacían en la Antigua Grecia. El uso de la noción de "héroe" en cuanto tal no constituye una referencia *per se*, sino la estructura que el suabo utiliza para verter sus visiones del mundo y de la problemática que acompaña al hombre.

Hölderlin¹⁴⁵ y algunos de sus compañeros fueron conscientes que el rescate de la noción de héroe no podía extraerse de la historia de la literatura sin más, antes bien comprendieron que aún y cuando los alemanes del siglo XVIII y XIX tenían sus propios héroes medievales, la idea de lo heroico procedía y se relacionaba íntimamente con aquella expuesta por los antiguos griegos en el siglo V a.C. en la tragedia. Esta relación establecida por los helenos entre lo heroico y lo trágico, a su vez obedecía a una visión totalizadora del mundo, razón por la cual los románticos consideraron que en la modernidad, el último testigo de la Totalidad podía ser el héroe.

¹⁴⁴ Pensemos en una gran esfera que contiene en su interior otras esferas más pequeñas muy bien delimitadas, en cada una están: lo religioso, lo político, lo artístico, lo científico, lo filosófico, etc. Alrededor de la gran esfera hay una capa que la cubre denominada Naturaleza, en tanto que es esfera y lo que contiene son esferas, se puede ver esa capa que recubre desde cualquier punto y no hay mayor conflicto o problema para contemplarla en todo su esplendor, eso es lo que entendemos como la Antigua Grecia. Ahora pensamos en esas mismas esferas, pero sin nada que las contenga y además mucho más divididas: el derecho, la economía, lo tecnológico, etc., y a ellas se le suma la de la Naturaleza. Son en este punto tantas esferas que aquella que antes se había privilegiado en su visión no es posible mirarla, esto sólo es posible para las esferas que se encuentran cercanas: biología, química, física, etc., este el mundo moderno. Hölderlin y algunos pocos románticos propusieron situarse desde una esfera contenida por otra mayor.

¹⁴⁵ No es nuestra intención revisar todos los referentes griegos que el poeta usa en su obra, en todo caso y dado nuestro objetivo final, ahora necesitamos revisar sólo uno, en que por supuesto terminan confluyendo el resto de los elementos, pero que en cierta medida determina con mucho la forma de sus trabajos: la tragedia

Hölderlin empleó la tragedia como el escenario donde se desenvuelven sus personajes, pero también el aire que respira su obra poética. Si bien Hölderlin utiliza y se basa en muchos aspectos de la tragedia griega, lo hace no como mero recurso literario, más bien como la especificidad propia de un tipo de discurso que puede nuevamente contemplar la totalidad y dar cuenta, al mismo tiempo, de la separación entre cielo y tierra, y particularmente del movimiento que se genera entre ellos.¹⁴⁶

3.1 El problema de lo trágico en Hölderlin

La épica, por lo menos, hasta principios del siglo V a.C., había presentado a sus personajes principales como modelos de hombres donde se realizaban los más grandes valores y virtudes a los que los humanos podían aspirar. Además, los actos humanos dependían en gran medida de la intervención divina, por lo que no se puede hablar de una conciencia de la vida. La tragedia, en cambio, aun y cuando tomó de la épica el material con el cual trabajar, lo primero que hizo fue desnudar a aquellos hombres, denominados como héroes, ante las circunstancias que parecían adversas; es decir, que en la tragedia el objeto de veneración, el héroe, fue puesto a debate a través de cuestionamientos presentados en forma de diálogos. Se trató de una especie de careo entre los protagonistas que justamente están desprotegidos de toda virtud. En cierto sentido la tragedia es la inversión de la épica. Porque: "Cuando el héroe es puesto en tela de juicio ante el público, es el propio hombre [...] quien se descubre problemático"¹⁴⁷.

Lo trágico llamó la atención sobre lo real de la existencia humana. "La gran diferencia entre el héroe homérico y el héroe trágico consiste en que el primero es inflexible y no llega a tener plena conciencia de su estado; en cambio, el héroe trágico sí llega al conocimiento por

¹⁴⁶ No fue sino hasta después de su muerte cuando se le reconoció a Hölderlin sus esfuerzos por acercarse y conocer la cultura griega, siendo considerado hoy día probablemente como uno de los mejores traductores, y aunque algunos comentaristas han manifestado que su traducción de Edipo Rey o de Antígona puede considerarse dentro de las más loables, su sentido de lo trágico sin duda, aunque relacionado con la visión griega, irremediablemente fue trastocado por su visión personal, y tal se reflejó en sus escritos. Lo que tendremos que hacer es, por ello, situar en el pensamiento de Hölderlin, a partir de la concepción helénica de la tragedia, lo que específicamente él retomó, y mostrar de qué manera se ve expresado en su obra, de modo que pueda sernos útil para acercarnos a su noción trágico-heroica.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, "El dios de la ficción trágica" en Mito y Tragedia en la Grecia Antigua, T. 2, Ed. Taurus, España, 1989, *Ibid.*, p. 24.

medio del sufrimiento y a través de éste a la verdad"¹⁴⁸. En la tragedia, el propio espectador se asume como si fuera parte de la trama porque, de alguna manera, se reconoce él mismo en esa situación trágica; así, la representación dramática de lo terrible que se cierne sobre la existencia del hombre en el espectador helénico se transformó en conciencia trágica, es decir, en el sentimiento que recae sobre un sujeto que observa cómo la fatalidad y lo terrible está por venir, y cómo el hombre ante sí tiene por primera vez la posibilidad de no entregarse a la situación fatídica. Dicho de otra manera, la conciencia trágica puso en evidencia lo relativo a lo que podemos denominar cotidianidad: "Así, la 'presencia' que encarna el actor en el teatro es siempre el signo o la máscara de una *ausencia* en la realidad cotidiana del público"¹⁴⁹. Aquella fortuna a la que los hombres aspiraban en la épica es para los trágicos sólo un modo de representación de la existencia (virtuosa), mientras que en la tragedia lo que se hizo evidente fue una forma de "describir" lo terrible de la vida del hombre. El hombre no puede aspirar al banquete con los dioses mientras no sea consciente de lo fatídico de su existencia; mientras no conozca lo limitado de sí no podrá aspirar a lo ilimitado.

Sin embargo, lo trágico también es puro artificio, porque toda la trama se basa en la pura posibilidad, no sólo de realización de los presagios, sino de salir a salvo de las situaciones presentadas. El héroe, como representación, sigue manteniéndose en su calidad heroica en la tragedia, lo que va perdiendo es la posibilidad de siempre salir victorioso, de saber definir dónde termina lo ilusorio, lo mítico, y dónde comienza lo real y lo patético.

"En el centro de tal creación literaria aparece siempre el radiante héroe y vencedor aureolado con el resplandor de sus armas y de sus hazañas, pero se encuentra ante el fondo oscuro de la muerte cierta que, también a él, le arrebatará de entre sus alegrías para sumirlo en la nada o para llevarlo a un lóbrego mundo de sombras no mejor que la nada absoluta. En esta tensión, que se percibe claramente en los poemas épicos, podemos vislumbrar un momento trágico [...]"¹⁵⁰.

En la tragedia, la megalomanía del héroe se trastorna completamente al encontrarse con lo complejo de lo humano. La fragilidad humana se pone aún más en evidencia desde lo trágico que desde lo épico, porque en esta última los dioses "pueden, cuando quieren

¹⁴⁸ Elsa Margarita Camacho, El concepto de héroe en la poesía épica y en la tragedia griegas, UAM-Azcapotzalco, México, 1981.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁰ Albin Lesky, La tragedia griega, Ed. Labor, España, 1973, p. 18.

inclinarse benévolo hacia el mortal, ayudarlo en ciertos momentos de apuro"¹⁵¹. Cuando los dioses se alejan del hombre, éste queda sólo con sus padecimientos, su lucha es contra sus iguales, por eso en la tragedia la realidad se nos aparece como un constante estado de guerra. En la tragedia el encadenamiento de los sucesos es aún mayor, y el nivel de participación de los personajes y los impulsos que los mueven también aumentan, por eso sólo a partir del cuestionamiento de lo humano hecho por los propios hombres se comprende un mundo donde los dioses están de un lado y los hombres de otro. El destino de los hombres sin la divinidad es lo cuestionado, pero aún más lo es la esfera de lo terrible de la vida del hombre y de cómo, en tanto que proceso, éste adquiere conciencia de su situación fatídica sin la divinidad para guiarle.

"Aunque el héroe trágico no tenga plena conciencia de su destino, ni del momento en que comete *hybris*, tiene responsabilidades en el momento en que cree conocer los poderes que vienen de lo alto; y esa es su desgracia, tratar de conocer más allá de los límites humanos y tratar de igualarse con los dioses. [...]"¹⁵²

Lo trágico se manifiesta sobre acontecimientos dinámicos, complejos y cerrados, y en general suele dar la impresión de ser lo terrible, lo espeluznante de las pasiones humanas; el horror, al que pueden llevar éstas al hombre, al grado de condicionar los sucesos en los que se ve inmerso.

Recuperando la idea de tragedia de Aristóteles como "caída en la desgracia"¹⁵³, debiera hacerse entendiéndolo como "fallo humano" en el sentido de incapacidad humana para reconocer lo correcto de lo incorrecto. Es decir, la *ratio* fracasa, o bien falla quien no por un defecto moral sino por no estar a la altura de las circunstancias o situaciones, y menos aún de conocer los límites de su naturaleza para resolverlas, pierde el sentido de las dimensiones de su propia existencia.

Lo trágico se basa en contrastes y en salidas frustradas, porque cuando se está próximo a encontrar una respuesta a una situación o cuestión, ésta se esfuma. Entender los

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Camacho, *Op. cit.* p. 18.

¹⁵³ Aristóteles, *La poética*, 1453a. UNAM, Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, 2000.

contrastes de lo trágico es percatarse entonces que la tragedia heredada por los griegos es el drama de polos o extremos que se oponen.

Es en ellos que encontramos un primer efecto de las antinomias radicales: la caída humana. Ésta procede en gran medida del mito, pero se prepara y delimita sólo en la esfera social, aún cobijados por el cielo, los protagonistas de la tragedia se enfrentan a un destino creado por ellos mismos; la caída, pues, proviene desde un mundo ilusorio y de falsa seguridad, los que caen son sólo los héroes, los humanos, pero lo que trasciende es el proceso de la caída, esto es la acción. Aristóteles lo señala en el Libro V de la Poética:

“El más importante de [los] elementos es la composición de los casos. Porque la tragedia no es una representación de hombres, sino más bien de acciones y de vida, que es como decir de felicidad y desgracia, y la felicidad y la desgracia se resuelven en acción, y el fin mismo de la vida, esto es, la felicidad, es una especie de acción, no una cualidad [...] Por lo tanto, los personajes de acción dramática no se proponen representar caracteres, sino que asumen estos caracteres para sostén de la acción y con ocasión de ella. De donde se sigue que el fin de la tragedia es el conjunto de los sucesos, y se sabe bien que de todas las cosas el fin es siempre lo más importante”¹⁵⁴.

Otro fenómeno que se da bajo lo trágico es el reconocimiento de la posibilidad de afectación que rodea a los personajes, éstos sólo se vuelven trágicos a partir del momento en que se saben afectados por los acontecimientos, de los que él mismo es parte. Poco importa que el espectador se sienta participe de la tragedia porque le suenen familiar los eventos o la psicología de los personajes, la escena trágica es posible porque afecta en tanto que guarda sus propias leyes y, en gran medida, porque está sustraída al imperio del tiempo. Cobrar conciencia de la situación trágica de sí es lo que conmueve al espectador, desde esta perspectiva es bastante local el fenómeno de lo trágico y, por la misma razón, debiera hablarse de tragedias y no de una tragedia que permea el resto de las obras literarias y poéticas de la humanidad, pues cada período codifica este encadenamiento de eventos bajo sus propios parámetros.

“El sujeto del hecho trágico, la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe *haberlo aceptado* en su conciencia, sufrirlo a

¹⁵⁴ Aristóteles, La poética, 1450 a.

sabiendas. Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente"¹⁵⁵.

Lo que muestra el fenómeno trágico es al hombre huérfano de la paternidad divina, vemos y oímos grandes discursos, donde los protagonistas suelen expresar los motivos de sus acciones y decisiones desgarradas, así como las fuerzas que ellos suponen los acosan incluyendo su propia interioridad solitaria. Generalmente en la tragedia, y particularmente en la griega, la reflexión racional se reubica en otras coordenadas que tiene que compartir con la pasión y la manifestación del desorden que provocan las pasiones. El personaje trágico es hasta el último instante de su vida sujeto pasional, en esto consiste el conflicto trágico. De ahí que Goethe señalara: "En el fondo, se trata simplemente del conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural auténtico y es un conflicto auténticamente trágico"¹⁵⁶.

Sencillo es suponer que toda representación dramática donde ante un conflicto no se encuentre salida alguna constituye una tragedia, pero esta situación la comparte incluso el género cómico. El hundimiento del hombre frente a los contrastes, los polos opuestos, las antinomias, es el rasgo más fuerte de lo trágico y no necesariamente la falta absoluta de solución de un conflicto. Inclusive la posibilidad de reconciliación con el orden previo frente a estos contrastes delimita mucho más lo que es propio de lo trágico. "Hay fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras, ahí está el ser humano que no encuentra solución a su conflicto y ve su existencia entregada a la destrucción. Pero esta falta de solución, que en la situación trágica debe experimentarse dolorosamente en todo su peso, no es lo último, no es lo definitivo"¹⁵⁷. Es un error suponer que en la tragedia no hay solución, de hecho casi todas las obras trágicas tienen un desenlace que podríamos considerar reconciliatorio, porque finalmente la expiación del error humano, de la falta de cálculo sobre las pasiones propias y ajenas determina el final de los personajes, llegando al límite de sus fuerzas parecen cansados, rendidos, sabedores de lo infructuoso de su actuar, reconociendo que su existencia tiene límites y esperando en paz que llegue la locura o a la muerte. En todo caso, la falta de solución es nuevamente un elemento dinámico que se da sólo en un espacio muy

¹⁵⁵ Lesky, op cit., p.27.

¹⁵⁶ Ibid., p 28.

¹⁵⁷ Ibid., p. 31

pequeño y delimitado, este vacío es una parte de la crisis que viven los personajes, pero no es lo que los determina.

Lo trágico no es el final al que se disponen los personajes, sino el contenido de sus obras. Es el andar de los personajes lo propiamente trágico, no su muerte o locura. Este andar sólo pudo haber sido correcto o incorrecto pero no puede ser juzgado en términos de lo malo o bueno.

“Ya que el hombre que se ve afectado por la caída trágica, no ha de ser, según Aristóteles, ni moralmente perfecto ni moralmente reprobable [...], sino que más bien ha de ostentar en lo esencial nuestros rasgos, incluso puede ser un poco mejor de lo que somos nosotros como término medio”¹⁵⁸.

La tragedia se halla unida a lo absurdo porque dispone de los elementos para mostrar al hombre tal cual es sin la ayuda divina y aún más, porque muestra al hombre y la complejidad de su mundo; la tragedia recibe su sentido desde lo conflictivo del mundo y la trascendencia de tal conflicto en el corazón del hombre.

Llevando lo anterior a la esfera específica del héroe podemos señalar entonces que: 1) lo específico de la tragedia es evidenciar al hombre como héroe (criticarlo) y enfrentarlo a su orfandad divina, como un ser que ya no puede depender de la intervención de una fuerza superior sino como un ser consciente de esta ruptura y, al reflexionarlo, cae en la cuenta de que su existencia es terrible y fatídica porque ahora sólo se tiene a sí mismo para darle sentido y legislación a su vida; 2) el gran conflicto heroico, es por tanto, tratar de actuar en un mundo sin dioses y luchando contra su propio perfil heroico¹⁵⁹; 3) al escindir o separarse del cobijo divino deviene una fuerte lucha entre su conciencia y lo que podríamos denominar como un sentimiento moral, es decir, que opera una contradicción siempre dolorosa entre el destino y la responsabilidad por las acciones; 4) las consecuencias de sus actos pueden ser buenas o malas moralmente pero ellas siempre dependen del actuar del héroe, el gran problema que encontraron los trágicos griegos fue la problemática para los personajes heroicos de dar con la actuación más conveniente; y finalmente lo que nos preocupa más: 5)

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁹ “Como Edipo que huye de éste, abandonando a los que cree sus padres, cometiendo *hybris* cuando cree que está actuando como mejor debe y, en realidad, lo está cumpliendo. Edipo es héroe porque, en primer lugar es hijo de Layo; en segundo, es tan inteligente que puede descifrar el enigma de la esfinge; y en tercero, se enfrenta a su destino y, a través del sufrimiento, alcanza la verdad”. Camacho, *Op. cit.*, p. 21.

lo característico del héroe es el conocimiento por medio del sufrimiento, y una verdad, siempre volátil, que nunca la llega a conocer que es su mayor martirio: el héroe parece condenado a querer escalar montañas que ya no existen, que desde la escisión originaria, ya no son accesibles a los hombres; aún sueña con sus antepasados que convivían con los dioses, su intento por asaltar el cielo lo devuelve una y mil veces a la tierra derrotado.¹⁶⁰

"La tragedia no pone a los hombres ante una situación sin salida, porque el hombre sabe que después de la caída y el sufrimiento, después de haber expiado sus culpas, después de haber cumplido su destino, vienen el conocimiento y la verdadera sabiduría [...] Es en el sufrimiento cuando el hombre se pone a razonar y se da cuenta de su error y es por eso que este sufrimiento trae el conocimiento verdadero de su realidad como hombre y de sus limitaciones"¹⁶¹.

Volviendo a Hölderlin, en sus ensayos sostiene que tal caos y escisión eran parte de un ejercicio que llevaría a la humanidad a la armonía, a la regeneración de lo humano en el mundo tal como lo habían pensado los griegos, en este sentido para él su tiempo es un tiempo dominado por lo trágico. Pero lo trágico en Hölderlin, aunque habría que aceptar que tiene fuertes influencias de lo trágico ático, es una noción de un hombre que mira desde la modernidad el mundo.

La idea de revolución en los primeros románticos despertó no sólo un gran interés sino una gran pasión. La mayor parte de ellos creían que el arribo de una revolución traspasaría el orden hasta ese momento conocido, pero en lo que pensaban era más en una revolución intelectual que en una guerra civil. La revolución como tal era sólo un momento en la historia del hombre, momento que, precedido por un periodo de escisión, llevarían a la humanidad al caos, del cual nacería una civilización más cercana a la Edad de Oro de la Antigua Grecia. "El mundo que decae no es únicamente el de Empédocles, también lo es el presente por obra de las violentas sacudidas procedentes de la Revolución Francesa y del espíritu del tiempo"¹⁶². Hölderlin, como muchos de sus compañeros, sabía que la escisión, el caos, la crisis, eran sólo una pauta del desarrollo de las facultades del hombre, y que por tanto no

¹⁶⁰ Y, sin embargo, el hombre por muchos siglos nunca acabó de reponerse a la pérdida de la divinidad, pues en última instancia siguió reconociendo en el dios un protector paternal. La muestra de ello es la terrible lucha entre pasión y razón que gobernó el corazón del hombre por años

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶² Remo Bodei, *Hölderlin, la filosofía y lo trágico*. Ed. Visor. Madrid, 1990, p. 63

podía ser eterna. Pareciera como si este último elemento hubiese sido a lo que se sujetó Hölderlin, y muy probablemente Novalis, esto es una especie de principio esperanzador de que la escisión en lo social y en lo individual no puede durar para siempre; frente a ellos, otros creyeron justo lo contrario, los resultados de la escisión eran inevitables y definitivos.

Por esta razón creemos que la noción de lo trágico en Hölderlin está más relacionada con aquella señalada por los antiguos griegos, pero también con una noción cristiana. Lo trágico en Aristóteles tiene una finalidad purificadora del espíritu, de esto es consciente Hölderlin y hacia ello apuntó su obra. De aquí que hiciera uso del dolor de la escisión, de las contradicciones en el hombre así como el recíproco alejamiento entre conciencia y naturaleza, entre cielo y tierra, la divinidad y el hombre, hasta tal punto que irremediamente, sostendría Hölderlin, la situación conduciría a la re-unión, a la unidad. En esto consiste lo trágico de su época y esto lo hizo patente a través de sus personajes heroicos, Empédocles e Hiperión, porque:

"Cuanto más radicales, dolorosas e irreconciliables sean las escisiones, tanto más intensamente se manifiesta en ella 'la unificación con cuanto vive' [...] En el alejamiento máximo entre el dios y el hombre, se revela casi *per absentiam* la unidad del ser y la presencia de lo divino y de la plenitud de la vida en el hombre"¹⁶³.

Aunque lo que podemos suponer es que Hölderlin, con su noción de lo trágico, está apuntando a la alternación o al devenir, lo que nos preocupa es lo trágico del emerger, o mejor dicho, el escenario previo al devenir y principalmente lo que acontece en el sujeto que es consciente de este movimiento, de la disolución de los tiempos: el héroe. La disolución o la crisis son vistas por Hölderlin como una fuerza regeneradora (purificación), por eso es que no la ve con miedo ni con recelo, sino como posibilidad siempre nueva de terminar con la escisión. La visión del héroe siempre es *ataraxia*.

"En cualquier caso, ningún orden nuevo es estable; también él se disolverá en una serie infinita de vicisitudes, de renacimientos y revoluciones. La disonancia es, pues, inseparable de la armonía, el horror del placer, el sufrimiento de la dicha, la tragedia de la conciliación (y ésta es la profunda convicción que trasluce en todo lo que Hölderlin ha escrito"¹⁶⁴.

¹⁶³ Ibid., p. 27

¹⁶⁴ Ibid., p. 64

El poeta anhela regresar a la Edad de Oro pero sabe que como tal es imposible, a lo que ansía llegar es al estado de cosas que reinaba en la Hélade, donde las facultades del hombre no se encontraban divididas o separadas. Si aceptamos que la tragedia sale de la épica, entenderemos que Hölderlin busca regresar a esta era por medio de la purificación de la tragedia, transitar en sentido inverso los mismos caminos que hicieron que los dioses y los hombres se disgregasen, ahora para unificarse.

"La formación del 'mundo nuevo' presupone la desaparición del viejo, la institución de una acción distinta y recíproca entre hombres y naturaleza, lo que constituye la 'patria'. Pero tal 'decadencia o transición de la patria (en este sentido) se siente en las partes del mundo que subsiste, de tal manera que, en el mismo momento y en el mismo grado de intensidad en el que se disuelve el mundo que subsiste, se siente el nuevo, el joven, el posible ¿Cómo, si no, podría sentirse la disolución sin la unificación?"¹⁶⁵.

Como el día continúa a la noche, el devenir, cree Hölderlin, es siempre posible: algo nace porque hay algo que ha acabado. Cuando el hombre escindido sabe que comienza a diluirse en el devenir, por un proceso trágico, anticipa esperanzadoramente el devenir, no sólo de su alma, sino de su comunidad. "Viejas creencias, mitos de regeneración y de renacimiento, confirman a Hölderlin y paradójicamente lo llevan más allá de su propio tiempo"¹⁶⁶.

En Hölderlin lo trágico que opera como lo purificador y como lo que disuelve, aparece por lo menos en dos sentidos. En el primero, el mundo se disgrega porque existe, es decir que lo doloroso de la disolución se contempla en los objetos del mundo, este primer dolor es temor profundo sobre los cambios (revoluciones) que se dan, en este sentido es una disolución real. En el segundo sentido, ideal, la creación artística, en la cual no opera el temor, intenta explicar por qué se separan los objetos del mundo de la conciencia y además busca retornar al camino de la unificación. Desde esta perspectiva, el poeta es quien guarda o interioriza el recuerdo del mundo unificado, y sólo él en su obra provee al hombre escindido de la visión totalizadora del mundo, es decir "funda lo que permanece". La tarea purificadora es, pues, armonizar estos dos tipos de disolución, comprender que ella es necesaria para

¹⁶⁵ Ibid., p 65.

¹⁶⁶ Ibid., p 66.

poder acceder al orden de la totalidad. En este sentido, la trágico en Hölderlin como lo era en Aristóteles es *catarsis*.

“Por eso también en Hölderlin, el lenguaje auténticamente trágico posee una ‘perenne creatividad’ y, en su esencia, ‘amor’, unificación y vivificación, no sólo ‘violencia destructiva’, como en la disolución real. Por ello, tal lenguaje consigue ‘comprender y vivificar, no lo que se ha hecho incomprendible o funesto, sino lo que en la disolución es incomprendible y funesto, el conflicto de la muerte misma, mediante lo que es armónico, comprensible, vivo’. El lenguaje trágico es, entonces, ‘expresión, signo, representación de una totalidad viviente pero singular’¹⁶⁷.

Ahora bien, la tragedia, considera Hölderlin, se manifiesta en las paradojas en las que “aquello que es fuerte, originario, total, se manifiesta en su debilidad y en forma fenomenológica y singular”¹⁶⁸. Eso originario no es otra cosa que la naturaleza (*εν και παν*), de la cual el hombre es parte porque depende de ella; sin embargo, la naturaleza puede expresarse al hombre por medio de un lenguaje codificado que sólo quienes pueden aún contemplar la totalidad poseen, es decir quienes reconocen en ella la monarquía sobre todo lo existente, tales hombres son los héroes, pero su voz (portadora) es débil, casi silenciosa, en un mundo que se está diluyendo. “Los héroes trágicos ‘y aquí radica propiamente la paradoja’ sólo pueden expresar cumplidamente la naturaleza con el propio sacrificio, *anonadándose*, convirtiéndose en insignificantes y haciéndose ‘= 0’, pero revelando el todo al mismo tiempo. La muerte es este anonadamiento en el que sin embargo resalta la grandeza del hombre, órgano de la naturaleza, su *intrumentum vocale*”¹⁶⁹.

Este hacerse = a 0, es lo que anteriormente denominamos como autoinmolación, sacrificio que de ninguna manera es un acto inmediato en el héroe, porque eso no constituye propiamente lo trágico. Parte y sólo en parte, lo trágico puede constituir la muerte sorda y lenta del héroe, una causa vacía porque no hay nadie que reciba el fuego prometeico originario que redime. Lo trágico es la negación de los hombres por tomar el fuego y dominarlo para fundirse con el Todo. Lo trágico para la causa de los hombres es negarse la posibilidad de fluir a la naturaleza, a lo originario.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 68

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 69

Propiamente para Hölderlin la tragedia tiene su verdadero sentido gracias a la construcción formal con que ésta cuenta y que se ve reflejado por lo que él determina como el cálculo legal: lo que permite que la construcción trágica se sitúe no en la sucesión de los acontecimientos, como pensaba Aristóteles, sino en el equilibrio de éstos. El equilibrio para el poeta no es otra cosa más que una cuestión de ritmo: la totalidad de una pieza trágica sólo puede comprenderse desde los ritmos y contrarritmos que el autor le impone a las acciones dramáticas, de manera que la tensión esté presente en toda la representación moderadamente hasta que llegue el elemento definitorio.

“La ley, el cálculo, el modo, según los cuales un sistema de sensación, el hombre entero, se desarrolla en cuanto que está bajo el influjo del elemento, y según los cuales representación y sensación y razonamiento, en sucesiones diversas, pero siempre según una regla segura, proceden uno tras otro, esa ley, cálculo, modo, es, en lo trágico, más bien equilibrio que puro seguirse uno a uno [...] Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el transporte, se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*, la pura palabra, la interrupción contraritmica, a saber: para hacer frente al arrebataador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezcan ya no el cambio de la representación, sino la representación misma”¹⁷⁰.

La yuxtaposición de ritmos y contrarritmos es finalmente movimiento, cuestión que mantiene la idea de purificación, pues ésta es antes que nada una acción del hombre. “De acuerdo con Hölderlin, la tragedia (más exactamente su movimiento) es una lucha constante entre elementos del mismo peso, pero de tal suerte que en un momento dado tiene que mostrarse en ese movimiento lo esencial y el sentir último de la acción dramática”¹⁷¹. La tragedia, para serlo, debe mostrar una dinámica armónica a lo largo de su duración, cuando la trama parece apuntar hacia el progreso aparece el regreso, de manera que el equilibrio de todos los elementos muestren el sentido esencial de la tragedia. Esto se logra por medio de un mecanismo que muestra cuál es el sentido de lo viviente.

El gran problema, plantea Hölderlin, es encontrar el punto, o el momento justo, para re-equilibrar los sucesos, de modo que éstos no impidan que la verdadera especificidad del

¹⁷⁰ Friedrich Hölderlin, “Notas sobre Edipo” en *Ensayos*, Ed. Hiperión, Madrid, 1990, p. 135. (De ahora en adelante se citará como ENY)

¹⁷¹ Salvador Mas, *Hölderlin y los griegos*, Ed. Visor, Madrid, 1999, pp. 29-30.

drama se vea oscurecida¹⁷². Por ello, en la tragedia no se rompe el equilibrio de la separación entre lo propiamente humano y lo divino, es decir, que no hay trasposición o inversión de caracteres: convertir a los dioses en hombres o a los hombres en dioses. El equilibrio en todo caso es el acercamiento de estas dos esferas, su encuentro, de manera que ambas aparezcan como una sola unidad que al final muestran la naturaleza y límites del hombre, y de ahí que el proceder del personaje trágico se dé como acto de purificación (o de reincorporación y delimitación de su propia esfera) antes de volver a encontrarse con los dioses: "en tanto acontecer tiene una dimensión quilástico-temporal: origen y estado originario de una humanidad con la naturaleza¹⁷³ y no consciente de esta *protounidad*; unidad ahora perdida, pero que actúa a la vez como una especie de fin de la historia"¹⁷⁴. De manera tal que este acontecer de lo trágico se da en virtud de un proceso equilibrante constante de escisión y reunión de polos opuestos, estos polos son lo orgánico y lo aórgico, lo particular y lo universal, lo limitado y lo ilimitado.

"Hölderlin caracteriza al ser humano como orgánico y a la naturaleza como aórgica. De suerte que lo que se expresa en la tragedia es la dialéctica (en sentido estricto) entre lo orgánico y lo aórgico. Si la naturaleza preserva en su espléndido aislamiento aórgico, entonces –advierte Hölderlin– sólo es accesible para el sentimiento, pero no para el conocimiento. Su cognoscibilidad exige su 'des-organización', su aproximación al extremo orgánico en el que originariamente se encuentra el ser humano, el cual, por su parte, responde con el movimiento recíproco contrapuesto"¹⁷⁵.

El hombre y la naturaleza se enfrentan, se consolidan en una unidad y al hacerlo, la naturaleza se ve orgánica porque es contemplada desde la mirada del hombre, mientras que éste se proyecta más universal, más infinito porque se ve proyectado en la naturaleza. Sólo así, el personaje trágico recuerda la relación originaria, pero ahora invertida, lo que le permite sentirse ligado a la divinidad, pero todo ello es puro sentimiento ilusorio.

"Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que puede ser sentido, cuando ambos contrapuestos, el hombre universalizado, espiritualmente viviente, aórgico de modo artísticamente puro, y la buena figura de la naturaleza, se hacen frente. Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que el hombre puede experimentar, pues la actual armonía le hace

¹⁷² En el pasado, este momento de re-equilibrio de las acciones se daba con la aparición del coro.

¹⁷³ Naturaleza aquí tiene el sentido heracliano, es el Todo y el Uno (*hen kai pan*).

¹⁷⁴ Mas, Op. cit., p. 33.

¹⁷⁵ Ibid., p. 34.

recordar la anterior pura relación inversa, y él siente a sí mismo y a la naturaleza doblemente, y la ligazón es más infinita¹⁷⁶.

Al final Hölderlin busca reencontrarse con el sentido de lo armónico de la tragedia griega; cuando el poeta asegura que ésta se caracteriza por un proceso de contraposición de polos opuestos que generan un movimiento de escisión y reunión, a lo que atiende es a la naturaleza de la figura heroica, el andar entre escisiones y reuniones:

“En el medio está la lucha y la muerte del singular, aquel momento en que lo orgánico depona su yoidad, su particular ser-ahí, que se había convertido en extremo, y lo aórgico su universalidad, no como al comienzo en mezcla ideal, sino en la más alta lucha real, por cuanto lo particular, en su extremo, frente al extremo de lo aórgico, tiene que universalizarse activamente cada vez más, tiene que arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo aórgico, frente al extremo de lo particular, tiene que concentrarse cada vez más y cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular¹⁷⁷.”

En resumen, Hölderlin mantiene la idea helénica de que la reconciliación es pura ilusión, pues se basa en la creencia (sentimiento) de que ella es fruto de encuentros, y no de una situación de conflicto, de batalla. Sólo en el punto de la más alta hostilidad, se hace “efectivamente real la más alta reconciliación¹⁷⁸”. La ilusión es creer que lo trágico es el intento de purificación encontrándose con la naturaleza y no luchando contra ella; esta ilusión de reconciliación, sin embargo, funciona en lo trágico como un espejismo y un regulador sobre el que los acontecimientos se suceden una y otra vez. Este movimiento ilusorio parece nunca cesar y sólo se detiene, dirá después Hölderlin, en la muerte cuando hay de por medio un cadáver que permite al individuo tornar a la unidad primigenia, puesto que ya es pura naturaleza, o mejor dicho, vuelve a integrarse a ella.

El esfuerzo del hombre por abarcar la esfera de lo aórgico se expresa en el personaje heroico como “la desesperada lucha por llegar a sí mismo, el esfuerzo humillante y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí mismo, la loca, salvaje búsqueda de una conciencia [que no posee]¹⁷⁹”. Lo que constituye a la tragedia como tal, desde la mirada del suabo, es el esfuerzo (movimiento) del hombre hacia la unidad con lo aórgico, esfuerzo que muchas

¹⁷⁶ F. Hölderlin, “Fundamento para Empédocles”, ENY, Op. cit., p. 107.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid., p. 108.

¹⁷⁹ Hölderlin, “Notas sobre Edipo”, ENY, Op. cit., p. 138.

veces en los dramas trágicos se expresa como una búsqueda de la verdad, de romper con el muro de ésta que le impide contemplar la totalidad y acercarse a la divinidad. La tragedia es movimiento del mundo, en tanto que también rebasa la esfera individual del héroe y guarda a su vez una dimensión cósmica. La dimensión trágica es el ser uno y el ser escindido que patentiza los polos de lo humano y lo divino.

Nuevamente presenciamos el devenir en el perecer que en un proceso histórico (individual o colectivo) Hölderlin determina como ocaso o tránsito a la patria, que es la disolución de un mundo antiguo al tiempo que se construye uno nuevo, es decir, el proceso purificador¹⁸⁰. Sobre ese punto Hölderlin sostiene dos tipos de disolución: real e ideal; en la primera: "la disolución de la realidad efectiva el dolor es demasiado intenso y cercano y, en esta medida, aparece como algo incomprensible e inefable: un temor que se sufre y se contempla, pero que justamente por su intensidad dolorosa no puede ser dicho"¹⁸¹. Mientras que en Aristóteles la palabra trágica purifica al alma desdichada teniendo un efecto catártico sobre el personaje y particularmente sobre el espectador, en Hölderlin este último no cumple un papel central, sino que el proceso de purificación es sobre toda la escena trágica, de manera que no encierra temor alguno, este es el 2º tipo de disolución: ideal, y armónica.

"Por lo tanto, la disolución, en cuanto necesaria, desde el punto de vista del recuerdo ideal, llega a ser, como tal, objeto ideal de la vida que ahora acaba de desplegarse, una mirada hacia atrás sobre el camino que tuvo que ser dejado atrás desde el comienzo de la disolución hasta allí donde a partir de la nueva vida puede producirse un recuerdo de lo disuelto, y de ahí, como explicación y unificación del vacío y del contraste que tienen lugar entre lo nuevo y lo pasado, el recuerdo de la disolución. Esta disolución ideal no encierra temor. El punto de comienzo y el de fin están ya puestos, encontrados, asegurados, y, por ello, esta disolución es también más segura, más incontenible, más audaz, y así ella se presenta como lo que propiamente es, como un acto reproductivo, por el cual la vida recorre todos sus puntos y, para obtener la entera suma, no persiste en ninguno, se disuelve en todos y cada uno para producirse en el siguiente"¹⁸².

El sentimiento trágico es posible luego de la suma de las sensaciones del perecer y el surgir, recorridas infinitamente por el personaje heroico-trágico, y es ahí cuando le invade un sentimiento finito de vida. El vacío que queda entre los polos opuestos (lo orgánico y lo

¹⁸⁰ Este es el sentido que justamente Hölderlin le atribuye al proceso revolucionario.

¹⁸¹ Mas, Op. cit., p. 36.

¹⁸² Hölderlin, "El devenir en el perecer", ENY, Op. cit., pp. 98-99.

aórgico) *en conflicto* es llenado ahora por un sentimiento infinito de vida, este es el punto o el momento exacto cuando se reequilibra la escena trágica, y cuando el recuerdo (lo pasado) de lo escindido da paso a la unificación con lo infinito presente: "El final de este segundo periodo y el comienzo del tercero se sitúan en el momento en que lo nuevo infinito se comporta como sentimiento de vida (como Yo) hacia lo antiguo individual como objeto (como no-yo) [...]"¹⁸³.

Podríamos creer que cuando Hölderlin escribió su *Empédocles* tomó en consideración algunos de los elementos teóricos que había desarrollado anteriormente en sus ensayos; sin embargo, no todos los elementos estuvieron presentes en alguna de sus dos obras heroico-trágicas. Siguiendo a los dramaturgos griegos, el poeta comenzó con la misma situación: el héroe es cuestionado cuando cae, justo cuando se desgarrar es llevado a la máxima tensión de su estado de escisión y entonces aparece el proceso purificador: el intento por elevarse hacia el Todo de la Naturaleza, en este caso representado por el fuego prometeico, (del Etna en el caso de Empédocles) al cual sucumbirá finalmente arrojándose en él para unificarse con el cielo.

"Y lo uno por lo otro, pues la inevitabilidad y necesidad de la muerte del individuo es condición de posibilidad de la reintegración en el Todo de la Naturaleza. Es el instante de la reconciliación, que se entiende ahora, en perfecta consonancia con lo expuesto en el 'Fundamento para el Empédocles', sólo como momento de un proceso al que Hölderlin denomina 'exceso de interioridad' (*Übermaß der Innigkeit*), pues se trata de llegar al extremo de los polos antitéticos orgánico/aórgico, desde donde cabe elevarse a nuevos niveles de síntesis, justamente los ya alcanzados por Empédocles, en tanto que él ya ha recorrido todo este proceso"¹⁸⁴.

Para Hölderlin la tarea del héroe trágico es la reconciliación de los opuestos, en tanto que es el último testigo viviente de la antigua unión entre el cielo y la tierra, la autoridad para llevar a cabo esta misión procede de un principio de trascendencia que posee, en el cual fue educado, ello es la decodificación del habla de la naturaleza, el liderazgo del asalto al cielo que le lleve hasta la Totalidad. En la épica el héroe se encontraba a merced de las disposiciones de los dioses y de los caprichos de los hombres, para realizar la tarea que se le ha encomendado, él mismo debía "abandonar la plenitud de la interioridad en la que vivía y

¹⁸³ Ibid., p. 102.

¹⁸⁴ Mas, Op. cit., p. 41

abrirse a la exterioridad del movimiento de la historia¹⁸⁵, este proceso es lo que constituye su caída y por tanto su desgarramiento, esto es lo trágico de lo heroico. Ahora el héroe está entre dos ríos, lo aórgico y lo orgánico, sólo la muerte detendrá este proceso trágico y siempre escindido. Las victorias del héroe en esta misión son efímeras, pues hasta que no encuentre el camino que conduzca de nuevo a la unificación, seguirá siendo pura organicidad, el objetivo al morir es trascender esta esfera y volverse plenitud aórgica.

En este sentido, el héroe desde muy temprano sabe que no puede sustraerse a su destino final, y sin embargo no puede prescindir de la necesidad de compartir con los hombres el fuego prometeico aún sabiendo que el esfuerzo siempre es doloroso; esfuerzo que Hölderlin determina como el principio del autoconocimiento: la muerte es la última fase del esfuerzo intelectual que aspira a trascender sobre lo finito, hacia lo infinito. La muerte no es el fin de la existencia, y en esto coincide con el cristianismo más primitivo, el morir es ganancia¹⁸⁶. Por eso Hölderlin (al igual que lo hicieran algunos de sus compañeros), considera que el acto de autoinmolación es la gran determinación que debe tomar el héroe llegado el momento preciso de la escena trágica para equilibrar el proceso de lucha de los opuestos. La autoinmolación es el proceso determinante de la purificación, de ahí que la figura del Cristo sea el gran paradigma del Romanticismo, aún y cuando los arquetipos heroicos sean los grandes héroes helénicos.

Pero además, en Hölderlin hay una tendencia, vista desde la vida de Cristo o desde la tragedia griega, a considerar que pese a los esfuerzos reconciliatorios del héroe, el objetivo final de su empresa es imposible. Posiblemente sea aquel el punto más delicado de la obra de Hölderlin y que más debates ha creado: pese a la imposibilidad anunciada de realización de su empresa prometeica o la intuición de ello, en el héroe hay un principio esperanzador que no le deja, incluso en las horas más próximas a su muerte:

"¡Ah! ¡Júpiter, libertador! Mi hora está cada vez más próxima. El viento del atardecer, fiel mensajero de la noche, sube desde los acantilados para anunciarme su mensaje de amor. Ha llegado el

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁶ "Porque para mí el vivir es Cristo, y el morir es ganancia", Filipenses 1:9. Parece que poco se ha estudiado la formación teológica de Hölderlin, aunque no es el objetivo de esta exposición debiera tenerse en cuenta que, como conocedor de las Sagradas Escrituras y de la figura del Cristo, sus personajes heroicos no sólo rescatan elementos de la tragedia griega, o de la tensión del contexto en el que vivió, también rescatan la situación religiosa del hombre.

momento. Ya ha madurado. Late, corazón mío, palpita a tus efluvios, pues el espíritu se cierne sobre ti como astro luciente, mientras pasan fugitivas las nubes del cielo, errantes y sin patria. ¿Qué me sucede? Todo me asombra, como si comenzase a vivir. Todo es distinto y ahora es cuando yo verdaderamente soy y existo, ¡cuántas veces ocioso, en una paz tranquila, he anhelado esto! Por esto te fue negada una vida activa, para que, al fin, con un hecho glorioso pudieras hallar todas las alegrías del ser que se supera a sí mismo. Ya voy. ¿Morir? Sólo es dar un paso hacia las tinieblas, porque seguiréis viendo, ojos míos, que tan bien me habéis servido. La noche cubrirá, un instante, de sombras mi cabeza. Con todo, alegremente brotará del pecho gozoso el ardor inflamable. ¿Es temeroso el anhelo? ¿Cómo? Si con la muerte, al fin, se encenderá la vida. Alcánzame el hirviente cáliz del terror, oh naturaleza, para que tu sacerdote beba por última vez el más profundo éxtasis. Estoy contento, sólo me falta encontrar el lugar del sacrificio. ¡Qué a gusto me siento! ¡Oh arco iris! ¡Como el arco que tiendes sobre las nubes plateadas y las lluvias que se precipitan, así es mi alegría!...¹⁸⁷.

Frente a la hostilidad de su tiempo, la belleza de la naturaleza consuela el alma del héroe. La muerte voluntaria es lo que le permite unificarse con el Todo. Las contingencias del drama de Empédocles son similares en muchos sentidos a las de la vida real de Hölderlin; la etapa de su vida que más suele señalarse como teológica coincide con un sinnúmero de desilusiones personales, que van desde sus relaciones familiares, amistosas y amorosas, hasta la situación de la caída del régimen revolucionario francés y el derrocamiento de las aspiraciones también revolucionarias de la nación suaba. Hölderlin cree que frente a estas contingencias crece la necesidad de volverse hacia una esfera más íntima, casi solitaria: "El problema trágico que necesita elaboración dramática es, por tanto, cómo pasar de los motivos contingentes a esa 'necesidad' "¹⁸⁸.

Cuando el héroe se retira a la esfera de lo íntimo, está más próximo a comprender el habla de la naturaleza, lo cual es posible porque cuando se retira del mundo de los mortales comienza a asimilar lo *aórgico*, el autoconocimiento de su finitud se vuelve hacia la infinitud, es el tiempo de la autoinmolación: "Los espíritus libres deben sacrificarse a tiempo a los dioses"¹⁸⁹, dirá Empédocles. Al entregarse a la empresa prometeica que le fue encomendada, el héroe pierde el sentido de la verdad escindiéndose y cegándose, lo

¹⁸⁷ Friedrich Hölderlin, *La muerte de Empédocles*, Madrid, Ed. Hiperión, p. 77.

¹⁸⁸ Mas Op cit., p. 43.

¹⁸⁹ Holderlin, *La muerte de Empédocles*, Op. cit., p. 69.

verdadero sólo puede estar contenido en la unidad, cuando torna a los dioses recobra este sentido que se patentiza en la Naturaleza. Es entonces cuando, a punto de partir hacia el cobijo de la divinidad, Hölderlin hizo comprender a su Empédocles que sólo él estaba capacitado para expresar lo inexpresable, pero ya era demasiado tarde para los hombres, porque: "Sólo los que no vuelven dicen siempre la verdad"¹⁹⁰. La verdad es asimilada por Hölderlin como naturaleza en tanto que ésta elimina los límites de lo finito.

Tanto en su poesía como en su obra dramática, Hölderlin no alcanza a resolver el último conflicto que acosa al héroe: ¿Es posible, pese a todo, que se haya engañado? ¿Que la reintegración a la naturaleza, como muestra de la unificación con la totalidad, no sea liberación y reconciliación sino caída y desconcierto? En sus últimos trabajos, lo que delata Hölderlin es que ésta es una cuestión indiscutible. La tragedia así, en sus últimos escritos, no es una cuestión de reconciliación sino de un deseo desenfrenado de vida en un contexto de muerte y desasosiego. Pese al principio esperanzador, el héroe no puede quitar de sí que el proceso de integración, además de doloroso, es apenas y soportable: "[...] Hölderlin llega a la conclusión de que en modo alguno está asegurada la bondad de lo venidero, esto es que lo venidero puede ser también desenfreno, no la reconciliación en el seno amigo de la naturaleza, sino el vacío y el caos de una naturaleza enemiga"¹⁹¹

En este contexto de muerte puede suceder algo peor, que es lo que finalmente evidenciaron los detractores de Empédocles y observaron los familiares y amigos de Hölderlin, intuir que la reconciliación será imposible y por aquello perderá toda lucidez entre los mortales.

De lo anterior se puede obtener la siguiente conclusión: que el héroe no alucinó una falsa unificación porque hubiera errado en el camino o no hubiese encontrado el momento justo de equilibrio para su propia tragedia, sino que al estar el héroe dentro de la esfera de lo aórgico, la muerte sólo era un momento en el camino hacia el encuentro con los dioses; podemos suponer, por tanto, que la propia existencia del poeta es testimonio de esperar la muerte tranquilamente, como un principio de *ataraxia*.

¹⁹⁰ Ibid., p. 66

¹⁹¹ Mas, Op. cit., p. 53.

Una concepción que raya en lo teológico y a veces en lo escatológico, en un espíritu tan sensible, poco puede hacer frente a un contexto de terribles tensiones y contradicciones, y aún así queremos suponer que Hölderlin estaba muy lejos de la negatividad y pesimismo de sus contemporáneos.

"[...] mi corazón sólo pedía una cosa a los dioses, que cuando mis fuerzas juveniles ya no pudieran soportar la sagrada dicha y, como a los antiguos favoritos del cielo la plenitud de mi espíritu se transformarse en locura, entonces que enviaran a mi corazón un inesperado destino, como señal de que había llegado el tiempo de la purificación y el momento de salvarme y caminar hacia una nueva juventud, para que el amigo de los dioses no sirviese de juego a los hombres, ni fuese objeto de su burla y escarnio ¡Y me lo concedieron!"¹⁹².

3.2 Trasfondo del héroe hölderliano

Hölderlin trató de cantarle a la Totalidad, a la esperanza sobre la recuperación de la unidad primigenia, y a la no renuncia por alcanzar el infinito. Tales aspiraciones, sin embargo, no fueron exclusivas del poeta, sino que constituyen los objetivos del programa idealista alemán, al que también contribuyeron Schelling y Hegel, y de alguna manera Novalis y Kleist, entre otros. Estos aspectos fueron, en la vida de aquellos hombres, una especie de velo que rodeó su obra, expresada en la poesía o bien en supuestos filosóficos. En el caso de nuestro poeta, además de este velo, hubo una manifestación siempre abierta de lo mítico; manifestación que sirvió de hilo conductor o, mejor dicho, de enlace entre las aspiraciones románticas alemanas y la comprensión del mundo. Su pensamiento estuvo alejado de lo propiamente histórico (lo contingente), su concepción del fenómeno revolucionario como del religioso estuvieron cifrados en clave mítica, su recibimiento, entendimiento y definición se basaron en un sistema que apeló a los grandes arquetipos helénicos, pero también a los cristianos.

Pero debemos apuntar que esta idea de recuperación de lo mítico, contrario a lo que muchas veces se ha creído, no es una fórmula de fuga de la realidad, de evasión de su propio drama personal o de falta de adecuación a los eventos de su tiempo. Lo mítico, como

¹⁹² Hölderlin. La muerte de Empédocles. Op. cit., p. 68

lo trágico, son parte del proceso de reconciliación; mientras que el primero es la unidad del cielo y la tierra, lo trágico es el esfuerzo, siempre extremo, por recuperar aquella unidad una vez que el proceso de escisión ha comenzado. De esta manera, se comprende por qué desde los primeros poemas en Hölderlin hay una intención de usar lo mítico como fin e instrumento de su propio intento por hacer posible la síntesis de todas las cosas en la unidad y que la unidad esté en todas las cosas. Es posible que fuera consciente de que su propuesta heroico-trágica era una opción, pero para él la reintegración de lo mítico a la vida humana era la única vía posible de asirse a la Totalidad. Principio irrenunciable fue para Hölderlin el ansia de unión con la unidad, y de disolución en el infinito: "Pero en ningún escrito como en el *Hyperion* hölderliano adquiere mayor magnitud la alternancia entre entusiasmo y desolación de esta instancia que, en Hölderlin, se identifica con el deseado pero esquivo *Único* ('Der Einzige'), síntesis del Todo-Uno, dorada fuente de la 'Edad de Oro'

~193

En Hiperión alcanzamos a ver cómo se da el traslado de lo histórico a lo mítico, es decir a su recuperación, en que los hombres y los dioses eran una y la misma cosa. En ese primer caso Hölderlin utiliza el dato histórico como anécdota objetiva de un evento, muestra como el hombre sin la divinidad ha perdido su capacidad de ver la totalidad, y cuando hace acudir al héroe al espacio mítico, le permite ver el camino hacia el infinito. Lo que el suabo busca en todo caso, no es helenizar su tiempo, sino buscar un espíritu imperecedero que los griegos habían vislumbrado primero, y que nosotros, ubicados en la modernidad, creemos que es el espíritu griego, como si ello fuera una posesión, propia de una civilización y no una capacidad de visión que la modernidad ha perdido. Ello se ve más claramente cuando Hölderlin señala que lo que permea el sentido de la escena heroico-trágica es el cambio de tonos: el paso de lo épico a lo lírico, de lo netamente histórico a lo mítico, el devenir.

Lo que comienza a intuir el poeta es que este devenir sólo opera en medio de la paradoja, de los contrastes él le llama. Captar lo infinito es, pues, un esfuerzo trágico (histórico-épico) que sólo encuentra reposo mítico (lírico). Y es que al orden de las cosas contingentes se le impone, desde la perspectiva hölderliana, el ritmo de lo mítico, porque así, cree él, es como se puede andar hacia el infinito. Sin la recuperación de los contrastes, del

¹⁹³ Argullol, Op. cit., p.37.

encuentro entre el cielo y la tierra no se puede contemplar la totalidad. De ahí que el héroe, que en un principio se siente entusiasmado, pierda al cabo de un tiempo, en medio de la batalla, el sentido de su tarea (la serenidad), porque el ritmo de tal batalla está lleno de contrastes y en ello se hunde pausadamente.

Para Hölderlin está claro, los condicionantes históricos no deben darse porque siempre hay una voluntad (heroico-trágica) por no entregarse a lo finito, al cálculo, a la razón, al Estado. La historia es la muestra del fracaso del intento de la humanidad por emanciparse de los dioses, el poeta sabe que esto es imposible porque dioses y hombres conforman una unidad. El tono propio del hombre es un modo de ser armonizado entre el cielo y la tierra.

En este caso nuevamente debemos recuperar el tono teológico que Hölderlin deja entrever: lo que redime al hombre no son los actos (historia) sino la creencia en que hay un espacio, o un medio de vinculación (Jesucristo) con el infinito. El pecado es querer creer que la emancipación y la liberación del hombre se dan a partir de su intento de reconocerse como una entidad autónoma. Hölderlin lector de las sagradas escrituras, conocedor del hebreo tanto como del griego y el latín, sabe que "criatura" no es un adjetivo sino un sustantivo. Desvincularse de la divinidad y tornarse dios y creador es el pecado, no sólo contra la divinidad sino contra el género humano. Si pudiera reelaborarse la expresión "el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando piensa" a manera de preguntas no serían: ¿por qué el hombre ha de negarse a ser criatura divina? ¿por qué el hombre ha de querer perder su parte en la totalidad a cambio de ser dios por unos años? Justamente la figura del héroe Jesucristo es la última opción, como autoinmolación, para acabar con el suplicio de la falta de sonoridad de la melodía armónica de los hombres y los dioses. Como seguramente lo observó Hölderlin: si el hombre captara la importancia de la creencia, se entendería que la figura de Jesús y de lo mítico son la misma cosa, y no una fuga o falta de aceptación de los eventos históricos.

"¿Qué es esto que me encadena
a la divinas costas de la antigüedad
y me las hace amar
más que a mi patria?

....

He contemplado muchas bellezas
y canté la imagen de Dios

que vive entre los hombres.
 Pero ¡Oh dioses antiguos!
 ¡y vosotros, valerosos hijos de los dioses!
 hay todavía Uno que busco
 entre vosotros, al que más adoro,
 al último de la estirpe,
 alhaja de la casa, que ocultáis
 a vuestro huésped extranjero.

¡Maestro y Señor mío!
 ¡Oh, mi Guía! ¿Por qué permanecías
 tan lejos de mí?
 Y cuando preguntaba por ti
 a los antiguos, héroes o dioses,
 ¿por qué me rehuías?
 Y ahora que mi alma
 está llena de pena [...]

¡Reconozco que la falta es mía!
 Porque te pertenezco
 demasiado, ¡Oh, Cristo!
 aunque seas hermano de Heracles [...]

Y sólo gradualmente
 el Celestial desciende hasta nosotros.
 ...

Pero mi amor pertenece al Único.
 Esta vez el canto
 brotó demasiado del corazón...¹⁹⁴.

Cuando el entusiasmo de Hiperión comienza a decaer, nace más fuerte que antes el deseo por la totalidad. Es entonces cuando aparece Empédocles y con él la comprensión fundamentalmente distinta de su destino heroico-trágico. En el momento en que Hölderlin realiza este ejercicio, lo que hace es, paulatinamente, enfrentarse con los sustentadores del Yo Absoluto, desde Kant hasta el mismo Schelling, pasando claro está por Goethe. "En los años anteriores a su estancia en Jena (1795), Hölderlin, además de a los griegos está sometido, fundamentalmente, a la influencia de Kant y de Schiller. De ellos extrae la unidad entre belleza, libertad y verdad presente en los *Himnos* juveniles y en los propósitos de Hiperión en el desarrollo todavía optimista de su aventura helénica"¹⁹⁵. Kant fue valioso

¹⁹⁴ Hölderlin, *El Único* en *Poesía Completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1995. De ahora en adelante se citará esta obra como PC.

¹⁹⁵ Argullol, Op. cit., p. 40.

apoyo teórico, pero su lectura fue la de un Kant schilleriano, que le permitió sustentar el paso de "libertad como belleza" en "unidad como belleza". Incluso *La Crítica al Juicio*, así como *La religión dentro de los límites de la razón*, le hicieron reconsiderar a Hölderlin su argumentación para alejarse del religiosismo tradicional, encontrándose tanto con las consideraciones spinozianas como con la noción helénica al respecto.

Por otra parte, Hölderlin en esos años de estudio también se encuentra bajo el influjo de las posiciones de Fichte y Schiller, momento en el que se acerca al estudio de la cosmovisión griega. De la conjunción de éstos, logró extraer el sustento de sus primeros trabajos, la concepción de unidad en torno a la verdad, belleza y libertad y que de alguna manera plasmó en los borradores de su *Hiperión*. Particularmente en estos años, de Schiller retoma la idea de belleza como poder intermedio entre sensibilidad y racionalidad, de ahí que el centro de los escritos del poeta fuesen aspectos estéticos: la necesidad de expresar el sentir de la humanidad sobre la belleza como libertad básicamente.

Sin embargo, como se señaló, la lectura de Kant es una lectura schilleriana, recordemos que Schiller fue en un principio quien mejor expresó el camino por el cual se construirían las ideas estéticas del movimiento romántico. La gran aportación que vieron Hölderlin, Schelling y Hegel de Schiller fue el intento de conciliación entre el pensamiento kantiano (y con él claramente toda la tradición de la que provenía, Rousseau y Diderot) y el de Shaftesbury (con él el neoplatonismo británico). "En el Hölderlin anterior a *Empédocles* es perceptible esta síntesis schilleriana, expuesta por Schiller [entre 1793-1795], de la belleza como [...] poder intermedio entre la vitalidad y la moralidad, la sensibilidad y la racionalidad, la naturaleza y la forma..."¹⁹⁶. Pero para cuando el proyecto de *Hiperión* estuvo prácticamente ya consolidado, Hölderlin comenzó a tener algunas dudas, no sólo sobre los supuestos kantianos, sino también sobre los schillerianos. En cierta medida Fichte se convirtió en un sustento para indagar sobre la fortaleza de las concepciones kantiano-schillerianas:

"De acuerdo con Fichte y, luego con Schelling, enfrentará el Yo Absoluto a la limitación kantiana del conocimiento; de acuerdo con el pensamiento trágico y mítico, que él mismo modelará sobre el

¹⁹⁶ Ibid , pp 41-42

pensamiento mítico y trágico de los griegos, desgarrará el Yo Absoluto en el Yo Trágico¹⁹⁷.

Justo alrededor de 1795, Hölderlin intuyó que, en torno a la obra kantiana, se había dado un desgarramiento entre la naturaleza y el hombre producto de la desconfianza en lo que proviniera de ella, colocando en su lugar la seguridad única y plena en la razón¹⁹⁸. En Fichte, en cambio, el poeta logró encontrar la base anhelada de la relación entre la conciencia del Yo y la actividad ilimitada hacia el infinito, que le fue expuesta tanto en las obras fichteanas como en sus clases, y que finalmente se manifestó en la readecuación de algunos capítulos de *Hiperión*. Conocedor también de la obra de Spinoza, Hölderlin aceptó la importancia del reconocimiento de un Yo, pero mantuvo sus reservas, incluso frente a la propuesta de Fichte, sobre un Yo Absoluto:

"[...] su Yo Absoluto (= sustancia de Espinoza), contiene toda la realidad: lo es todo y fuera de él nada existe; para este Yo Absoluto no hay pues objeto alguno, pues de lo contrario no estaría contenida en él toda realidad: pero una conciencia sin objeto no es concebible y como yo mismo soy este objeto, lo soy necesariamente de una manera limitada en el tiempo, y por consiguiente de una manera no absoluta; *en el Yo Absoluto no tengo conciencia, no soy nada (para mí), por consiguiente, el Yo Absoluto es (para mí) nada*"¹⁹⁹.

Como vemos, Hölderlin está insinuando lo que Schelling mostró en el *Sistema del Idealismo Trascendental*, que: "mientras que Fichte no concibe otro Yo Absoluto que el de la subjetividad, reduciendo a la Idea a ser su mero accidente, Schelling entiende que esta subjetividad no puede nunca concebirse en tanto que Yo Absoluto, sino únicamente como Idea. Si en Fichte la aspiración al Infinito se sumerge en la subjetividad, en Schelling esta fuerza se expande desde el Yo [singular] al absoluto"²⁰⁰, es decir, deseo por el absoluto, por el infinito, y al ser deseo por lo extremo, es trágico. Frente a la desviación que en años posteriores enfrentará a Schelling y Hegel y los desvinculará de Hölderlin, éste fue el único que conoció más a fondo el riesgo que implica este deseo que surge desde el Yo hacia el infinito. Sólo el suabo supo que este camino es doloroso (trágico) para la conciencia porque se le patentiza la contradicción, el abismo que hay entre el Yo y el Infinito, y la necesidad de

¹⁹⁷ Ibid., p. 42.

¹⁹⁸ Hölderlin se había formado antes que en el pensamiento kantiano-schilleriano, en el naturalismo de Klopstock. Esta influencia permanecerá a lo largo de toda su obra.

¹⁹⁹ Hölderlin, "Carta a Hegel en 1795", CC, Op. cit. . .

²⁰⁰ Argullol, Op. cit., p. 44.

que el encuentro (reconciliación) sólo pueda darse en un escenario mítico, sólo así el Yo trágico se superpone al Yo Absoluto.

"A veces, ebrio de llantos y de amor,
como esos ríos que han vagado mucho
y desean ya perderse en el océano,
¡me hundía en tu plenitud, belleza del mundo!
En comunión con todos los seres,
felizmente lejos de la soledad del Tiempo,
cual peregrino que vuelve a la casa paterna,
así volvía yo a los brazos del Infinito"²⁰¹.

Pero este proceso no tiene un final feliz, por el contrario, el camino trágico-mítico es un camino de constantes contraposiciones: al contemplar la escisión dolorosa del Yo surge el deseo por expandirse hacia el infinito, deseo trágico e incesante de reconciliación que, cuando cree alcanzar el punto de unificación, vuelve a caer en la cuenta de que se produce otra escisión. Este punto es el momento de la batalla en la que el héroe, ante los desazones del mundo, se abate: "el pensamiento regresa derrotado de su audaz viaje a lo inconmensurable y *sólo la imaginación es capaz de aprehender lo eterno y 'enlazarlo con sus formas'*"²⁰².

"Muerto está ya el mundo juvenil
que me ha nutrido y educado.
Aquel corazón no hace mucho pleno de cielo
está muerto y seco como el rastrojo.
¡Ah, la primavera vuelve a decirle a mis penas
su dulce canto consolador,
pero la mañana de mi vida se ha pasado,
la primavera de mi corazón está marchita.

La más ansiada ternura, condenada a un ayuno eterno.
Lo que amamos no es más que una sombra.
Para mí, la Naturaleza tan amiga murió
con los sueños dorados de mi juventud.

¡Pobre corazón, en aquellos dichosos días
nunca te sentiste tan lejos de tu verdadera patria.
Por más que busques, nunca volverás a encontrarla;
consuélate con verla en sueños!"²⁰³.

²⁰¹ Hölderlin, "La Naturaleza", PC.

²⁰² Argullo! Op cit., p. 46.

²⁰³ Hölderlin, Ibidem

La belleza recobró entre los románticos un significado divino; belleza es lo que anima (en sentido platónico) al mundo, la celebración de ésta es mítica, porque es punto (acaso único) de la promesa de reconciliación, de la presencia que aún queda en el mundo de los dioses. La naturaleza, y en esto acepta el romanticismo cierta parentela con el pensamiento newtoniano, es símbolo de unificación, de que el camino hacia la unidad aún es franqueable.

"Tras el fracaso de la andadura humana hacia lo divino de Hyperion y tras la míticamente necesaria autoinmolación de Empédocles para sumirse en el *Único*, la naturaleza, concebida al principio de un modo rousseauiano y herderiano es, para el último Hölderlin, el vértice supremo de su 'Mitología de la Razón'²⁰⁴. El héroe tiene que reconocer que ante el panorama desolador en el que los hombres son esclavos de sus propios dioses, y éstos se han vuelto incommunicables, la naturaleza ofrece y recuerda que el vínculo primigenio rebasa la contingencia de los tiempos y la escisión humano-divina. La adoración que Hölderlin parece mostrar por el culto a la naturaleza, no lo puede hacer ver como un panteísta; sin embargo, lo que creemos que le define claramente son los rasgos de un culto a la infinitud que, en todo caso, se hace visible en la naturaleza.

"¡Oh, Éter, padre! Nunca hombre o dios alguno
fue conmigo tan cariñoso y fiel como tú.
Aún antes que mi madre me tomara en sus brazos
y bebiera en sus senos, me abrazabas tiernamente,
y vertiste en mi naciente pecho,
con el soplo sagrado, tu elixir celestial.

A los seres no les basta para crecer el alimento
terreno. Pero tú los nutres a todos con tu néctar, oh Padre.
Y el aire vivificante que surge de tu eterna plenitud,
corre a raudales por todos los vasos de la vida.
Y así, todos los seres te quieren, te buscan,
y, durante su feliz crecimiento,
se esfuerzan, sin cesar por llegar hasta ti"²⁰⁵.

Además de recobrar el carácter "animador" de la naturaleza (tema muy recurrente en el ambiente filosófico de la época), Hölderlin encontró en Spinoza un elemento de identificación que ve en la figura de un Dios, que contiene Todo en tanto que sustancia infinita, contiene

²⁰⁴ Argullol, Op. cit., p. 48

²⁰⁵ Hölderlin, "Al Éter". PC

dos atributos, espíritu y materia, que se comunican y que los hombres pueden ver una de sus manifestaciones en la Naturaleza (contenida en lo infinito). Pero Hölderlin mantiene sus reservas también respecto a Spinoza; más bien para Hölderlin, Naturaleza es manifestación del infinito porque es espíritu y materia vinculantes. La belleza es el espíritu de la naturaleza, y sólo en ella ser hermanan la libertad con la necesidad en la Edad de Oro. Cuando acontece la fatalidad de la desvinculación entre dioses y hombres, y el abismo entre lo finito y lo infinito se patentiza, se abre la posibilidad de que mediante el culto mítico a la naturaleza restauradora, la unidad vuelva.

“¡Baja de tu cielo o reconoce tus faltas!
Si quieres conservar tu trono, venera
al dios más antiguo y soporta que los vates
lo nombren antes que a todos, hombre o dioses.

Pues así como tu relámpago surge de la nube,
todo lo tuyo te viene de él,
hasta tus leyes llevan su huella, y tu poder
ha nacido de los gozos pasados.

...
jes a ti al que siento, hijo de Cronos,
y acepto, sabio maestro,
que siendo como nosotros hijo del tiempo,
díctes leyes y nos reveles
todo cuanto duerme en la sombra sagrada!”²⁰⁶

La relación que Hölderlin establece con la naturaleza no es panteísta, ni teológica, sino mítica. Al igual que luego lo desarrollará Hegel, la relación del hombre con la naturaleza oscila, en los primeros escritos, entre la intuición y la conciencia. El desgarramiento o escisión del hombre se hace visible a medida que toma conciencia de que él no es naturaleza en sentido platónico, como “Anima Mundi”. Justamente al tomar el héroe conciencia de su diferencia respecto a Natura, sabrá que la empresa prometeica está destinada al fracaso, jamás alcanzará el grado de comunicación que muestra la naturaleza como espíritu y materia, jamás alcanzará el camino al infinito²⁰⁷.

²⁰⁶ Hölderlin, “Naturaleza y Arte o Saturno y Júpiter”, PC.

²⁰⁷ Visto así, el problema cartesiano, que de alguna manera todavía estaba en discusión, de la doble sustancia es insalvable, pero aun y con ello la atracción por atravesar el abismo y llegar hasta lo absoluto no deja de persistir en la obra hölderliana

“Con altura sofocleana aparece, entonces, la resolución *eminentemente trágica* que Hölderlin da al problema de la ilimitada limitación del hombre, de la recurrente escisión del hombre en su anhelo de Infinito: la superación de un pesimismo resignado o estéril mediante la creación de una instancia mítica personal que, precisamente por ser ‘más grande que los dioses’ y ‘más antigua que las edades’ [...], rompe el nudo gordiano de la contradicción entre el ansia y la imposibilidad de infinitud [...]”²⁰⁸.

La mitificación que realiza Hölderlin de la naturaleza tiene un referente griego innegable, que se irá desarrollando y complementando a lo largo de su obra. Por ejemplo, su primer personaje heroico-trágico Hiperión, no es enteramente griego, mientras que Empédocles sí lo es; incluso sus discursos varían considerablemente, justamente el tono heroico heleno se observa más en el segundo. Empédocles está más cercano a Antígona que Hiperión. Los Himnos y Grandes Elegías atestiguan un Hölderlin que trasmigró antes que nada a la mitificación de su propio espíritu, espíritu griego.

*[...]

Pero los atenienses, hijos de los héroes,
ahora luchan con más brío. Favoritos de los dioses,
piensan en los beneficios que les fueron hechos,
y no pueden contener ese genio impar
que los hace despreciar la muerte.

[...]

Y a la gloria de la madre tierra y del dios de las olas
la Ciudad vuelve a prosperar, obra espléndida
del genio, fuerte y sólida como los astros,
pues al genio le gusta forjarse amorosos lazos y encerrar
entre las grandes formas que se ha construido
su eterno movimiento.

[...]”²⁰⁹.

El primer impulso que anima el proceso de mitificación de Hölderlin de la naturaleza proviene de la tradición helénica de Platón²¹⁰. Para los románticos, Platón es el testigo más

²⁰⁸ Argullol, Op. cit., p. 51.

²⁰⁹ Hölderlin, “El Archipiélago”. PC

²¹⁰ Es sabido que por lo menos hasta 1804 no se habían traducido una gran cantidad de los textos platónicos con el rigor filológico requerido, la comprensión de este pensador provino de las visiones neoplatónicas desde Plotino hasta los británicos. Es dudosa la exactitud por tanto de los supuestos que recobran los románticos, porque pasaron claramente por varias interpretaciones comenzando por Plotino, Pico della Mirándola, Bruno, Shaftesbury, etc. Inclusive en asuntos como la relación del artista y las Ideas, los románticos decididamente están más del lado plotiniano que del platónico: el primero cree que las artes no permiten a los hombres contemplar el mundo de las Ideas dado que le mantiene en la observación de imágenes sensibles, mientras que

preciso de la tradición helénica ya que en algunos de sus escritos, por ejemplo, se presentan los rasgos más claros de las nociones sobre la armonía universal, el mundo de las ideas o la belleza griega. La imposibilidad de acercarse al mundo de las Ideas tiene el mismo valor para los románticos que el anhelo e imposibilidad de acercarse al Infinito.

Pero también por medio de los primeros textos platónicos, Hölderlin rescata a Heráclito. La alternancia de los opuestos expuesta en *El Fedón* es interpretada en clave heráclitea. Del presocrático, Hölderlin rescató varios aspectos: el Uno diferenciado en sí mismo expresa la esencia de la belleza que Platón reinterpreto en *El Banquete* de esta manera: "Lo Uno –dice en efecto [Heráclito]-, al divergir converge consigo mismo, como la armonía del arco y la lira"²¹¹. Sin embargo, lo trascendente del pensamiento de Heráclito en Hölderlin son los supuestos que le permiten apoyar y estructurar su noción sobre un principio heroico-trágico: reconocer el sentido desgarrador sobre lo finito, ya que el pensamiento humano anhela lo inconmensurable, y no es consciente de que habita en medio de una constante oposición o contrastes: "Lo que se opone es concorde, y de los discordantes [se forma] la más bella armonía, y todo se engendra por la discordia"²¹². El hombre, para Hölderlin, se desgarrá dolorosamente ante la imposibilidad de acceder a lo que cree es la armonía del Infinito, mientras que lo que impera es el movimiento permanente de la disgregación, de la oposición.

De Heráclito, a Hölderlin le queda la idea de que los hombres, para poder acceder a una instancia superior, necesitan comprender que se encuentran en combate permanente, éste es símbolo de la aceptación, por tanto (más que resignación), de que el desgarramiento de la Unidad fue violento, intentar allegarse al Infinito no exige más que combate violento, en el devenir no hay una sucesión pasiva de los elementos en disputa, sino activa. El reconocimiento de la escisión es reconocimiento trágico porque es un evento violento; para poder poseer la Unidad, el sujeto debe aceptar la condición de lucha y la permanente discordia a la que se verá impuesto hasta el final de sus días. La autoinmolación es un acto

Plotinio considera que las artes tienen en su concepción un destino trágico de ser ambivalentes a la mirada humana, porque a la vez que le permiten ver más allá de las imágenes sensibles el mundo de las Ideas, se lo velan o cierran.

²¹¹ Platón, *Banquete o del amor*, 186d-187b. En el Fragmento 22B 51 de Heráclito (de Hippol., *Refut.*, IX, 9, 2) aparece como: "No comprenden cómo lo divergente converge consigo mismo: armonía de tensiones opuestas, como la del arco y de la lira", (edición de Kirk)

²¹² Heráclito, fragmento 22B 8 (de Aristót., *Eth Nic.*, IX, 2, 1155b 14)

violento, pero sólo desde éste, como respuesta a ese doble reconocimiento, es como el héroe (Empédocles) recupera la Unidad, de ahí que la muerte sea ganancia.

"Ningún mortal me ha obligado a seguir el camino que yo mismo he elegido, por el que me lleva sin miedo mi propia fortaleza; ésta es mi dicha, éste es mi privilegio. [...] ¿Perecer? La permanencia es sólo como un torrente atado por el hielo, ¡Insensato! ¿Acaso se detiene alguna vez para dormir el sagrado espíritu de la vida, de modo que puedas sujetarle en su pureza? [...] ¿Qué me sucede? Todo me asombra, como si comenzase a vivir. Todo es distinto y ahora es cuando yo verdaderamente soy y existo [...] Por eso te fue negada una vida activa, para que, a fin, con un hecho glorioso pudieras hallar todas las alegrías del ser que supera a sí mismo [...] ¿Es temeroso el anhelo? ¿Cómo? Si con la muerte, al fin, se encenderá la vida"²¹³.

El triunfo de lo mítico y lo heroico-trágico se vislumbran cuando el poeta por fin deja de cantar a la divinidad en un tono lírico, cuando deja atrás su idea de perfectibilidad humana y esperanza revolucionaria y cuando, a punto de fenecer ante la imposibilidad del salto al cielo, de la síntesis entre el Todo y el Uno, capta la condición trágica del devenir y que el principio que únicamente puede guiar al hombre escindido es un principio heroico. La violencia de la modernidad se hace patente en Empédocles, así como en Antígona se presentó la Antigüedad. Lo que Hölderlin concluirá, primero al comprender lo trágico en Antígona, y luego lo violento de su propio tiempo, es que la más alta virtud a la que el hombre escindido puede aspirar es asumir con fortaleza la tragicidad de su existencia: "Significa aceptar una concepción trágica de la vida frente a la tragedia de la vida"²¹⁴. Y al hacer esta operación, el suabo cree que este estado de conciencia sobre sí implica necesariamente la pérdida de la realidad. Reunir el carácter trágico y el principio heroico del hombre escindido es actuar frente al destino bajo el sello de la locura. Esta locura es el último proceso por el que pasa el héroe: la automitificación.

"Sin duda es el más alto rasgo de Antígona. La blasfemia sublime, en cuanto que *la sagrada locura es la más alta presencia del hombre* y es aquí más alma que lenguaje, excede a todas las demás manifestaciones de ella; y es también necesario hablar así de la Belleza, en superlativo, porque la actitud, entre otras cosas, reposa también en lo superlativo del espíritu humano y de la virtuosidad

²¹³ Hölderlin, La muerte de Empédocles, Op. cit., p. 74.

²¹⁴ Argullol, Op. cit., p. 57.

heroica. Es un gran recurso del alma que trabaja en secreto el que, *al punto de la más alta conciencia, rehuya la conciencia y, antes de que el dios presente se apodere efectivamente del alma, ella le haga frente con la palabra audaz, a menudo incluso blasfema, y así se mantenga la sagrada posibilidad viviente del espíritu*²¹⁵.

Así, con la muerte de Empédocles se consuma el principio heroico-trágico, innecesario es repetir lo que se buscaba y porqué; lo que resta señalar, en todo caso, es cuál era la trascendencia de esa afanosa búsqueda. Novalis señaló en alguna ocasión: "La esencia del romanticismo es dar cuenta del absoluto"²¹⁶, de ahí que los esfuerzos de la mayor parte de los románticos alemanes se dirigieran a formar el camino por el cual acceder a ese absoluto. De alguna manera todos ellos se vieron influenciados por la exclamación de Jenófantes: "El Todo es Uno", que posteriormente Heráclito señalaría como: "De todas las cosas Uno, y de Uno todas las cosas"²¹⁷. Lo que parece ser la esencia de este pensamiento presocrático fue motivo más que de fascinación, de pasión, como una especie de imperativo, que atravesó fulminante el pensamiento romántico. La gran pregunta fue entonces ¿cómo penetrar en esta doble y una implicación? Dos claves se presentaron a los románticos, ambas provenientes de los mismos hombres que los formularon anteriormente: *εν και παν* (la unidad como conjunción de Uno y Todo) y *εν διαφορον εαυτω* (la unidad como conjunción ilimitada sometida a una ilimitada escisión)²¹⁸. De ambas los románticos concluyeron que el paso de una a otra se daba "por la aceptación del 'principio trágico-heroico de vida' como expresión de la más alta conciencia del hombre"²¹⁹.

"Para encontrarse en lo ilimitado
a desvanecerse está el individuo dispuesto
y allí se disuelve todo hastío;
huirán ardientes anhelos, furiosos deseos,

²¹⁵ Hölderlin, "Notas sobre Antígona", ENY, Op. cit.

²¹⁶ Citado por Ramón Xirau en *Introducción a la Historia de la Filosofía*, Ed. UNAM, México, 1980, p. 293.

²¹⁷ Heráclito, Op. cit.

²¹⁸ Aunque la fórmula *hen kai pan* fue en principio una especie de lema y símbolo para la mayor parte de los románticos, no necesariamente todos conocieron los escritos de los presocráticos directamente e incluso es poco probable que el panteísmo que cobró tanta fama por esos años fuera herencia directa del spinozianismo. Este pensador fue un modelo y motivo de inspiración para la "nueva" corriente panteísta altamente mezclada con un culto a la Naturaleza, de hecho la fórmula "Deus sive natura" no coincide con muchos de los ideales románticos, pero los románticos lo entendieron de otra forma, recordemos que la información de esos años sobre Spinoza procedía en una buena parte de Jacobi. *Hen kai pan* fue un signo pleno de secretos en los que se basaron la mayor parte de los románticos alemanes. Waiblinger, uno de los pocos visitantes y biógrafos de Hölderlin, sostiene que incluso Hölderlin en sus años más avanzados se emocionaba como un niño que ve algo sorprendente cada vez que leía esta frase colocada en grandes letras en el estudio de Waiblinger.

²¹⁹ Argullos, Op. cit., p. 61.

huirán pesada exigencia, severo deber,
y anularse sólo será placer.
¡Alma del Mundo, ven a penetramos!²²⁰.

Entre el clasicismo y el prerromanticismo se había exaltado al individuo a situarse en un punto preciso de lo ilimitado, al tiempo que el mito del *Anima Mundi* penetraba al individuo, el planteamiento inicial del cual se alimentaba el romanticismo: “el Yo que se desvanece en la consecución del Infinito. El Yo absoluto se realiza mediante su disolución en [la unidad]”²²¹. En consecuencia, el idilio por la unidad a la que apelaron los románticos fue la conjunción de los opuestos: hombre y naturaleza, individuo y mundo, cielo y tierra, finito e infinito²²²; conjunción que ya existía en una época atemporal, “la Edad de Oro”, cuando el mito del semidiós todavía era vigente: el hombre con atributos de dios, la naturaleza y el hombre albergados bajo el mismo cielo que los mira en igualdad de condiciones, en resumen, se trata del escenario donde reinan la belleza, la verdad y la libertad. Y aunque el impulso de reconsiderar a estas tres esferas como ejes rectores de la Edad de Oro y, por tanto, del quehacer artístico fueron primero promovidas por el prerromanticismo, y más tarde fue el romanticismo quien les dio estructura.²²³

Hölderlin también se sintió fascinado por esa fórmula antigua, y de alguna manera, acompañado de su lectura de Spinoza, creyó poder construir un discurso que evidenciara la presencia de lo divino en la naturaleza y cómo ésta apelaba al hombre para reunirse con ella nuevamente, sin caer en un panteísmo fichteano. En un primer periodo, sin embargo, Hölderlin no pudo escapar a la idea de la fórmula de la Unidad que ya venía escuchando de sus maestros y que animó aún más su fervor por la Revolución Francesa, viendo en ella justamente la fuerza o el polo donde el resto de los eventos se disolverían y formarían una

²²⁰ Goethe, *Eins und Alles*. Paralelamente a la devoción por la fórmula *hen kai pan*, la traducción al alemán como *Ein und Alles* fue también utilizada considerablemente por otros autores como Goethe o Klopstock, pero Hölderlin en particular se vio más influenciado por una variante que desarrolló Heine: *Eines zu seyn und Alles zu Werden* que podría traducirse como Ser Uno y volverse Todo. Helena Cortés Gabaudan, Claves para una lectura de Hiperión, Ed. Hiperión, Madrid, 1996.

²²¹ Argullos, Op. cit.

²²² En este punto podríamos hacer una consideración, pese a que la Unidad a la que apelan los románticos es una conjunción de polos opuestos (conjunción, síntesis) éstos no son de la misma magnitud y de alguna manera la conjunción daría más la idea de que uno de los polos, el de menor magnitud (como el hombre, la tierra, lo finito), terminarían por diluirse en el polo de mayor magnitud, pero ello no quiere decir que desaparezcan o que cedan en sus fuerzas, ante todo es disolución voluntaria y garantizada de que, lo que se gana es la Unidad.

²²³ De alguna manera este optimismo de rasgos míticos y teológicos, después de todo, fue una acusación contra la agudeza epistemológica del racionalismo ilustrado que culminó con la definición del entendimiento humano de Kant y el cálculo legitimador de la naturaleza regida por las leyes de Newton.

unidad donde reinaría la belleza, la verdad y la libertad. Es además donde recibió la lectura plotiniana de Platón y donde finalmente se vio atraído hacia la lectura de lo que entrañaba el Yo Absoluto²²⁴. Pero su fervor no debe leerse necesariamente como una adhesión, por el contrario, se trató de una adhesión cuestionadora: ¿Qué es lo que es Uno y Todo? ¿Qué es que el Yo debe marchar hacia el Infinito y disolverse en éste? ¿Cuál es la dimensión humana en todo este proceso? Aunque ya revisamos cuál es el motivo de la escisión del hombre de la naturaleza y la manera como lo manejaron los románticos, en el caso preciso del joven Hölderlin, que también es el de Hegel y Schelling, el problema en los primeros años (que se corresponden con los primeros poemas y el primer esbozo de Hiperión) es entender cuál es la instancia de superación de las oposiciones²²⁵. Su nombre lo conocen, pero el problema es llevar esa instancia al espacio de la razón, el más alto acto de ésta sólo puede ser el acto estético en tanto que todas las ideas son abarcadas por tal y es el único escenario posible donde verdad y libertad se vean emparentadas, ello es la belleza.

"Pero, en cambio, si la razón que aspira a elevarse es iluminada por el divino *εν διαφερων εαυτω*, ya no exige ciegamente y sabe por qué y para qué exige [...] Sólo habrá una belleza; y humanidad y naturaleza se unirán en una única divinidad que lo abarcará todo"²²⁶.

Los románticos vieron en la belleza el gran atributo de este espíritu atemporal que se había manifestado en la Edad de Oro. Su carácter particularmente eterno, hizo hecho visible una identidad entre lo divino y lo humano, "el hombre divino que es capaz de darse a dioses a sí mismo"²²⁷. El acto estético había sido el primer hijo de la identidad conjugadora del hombre y dios (cuando eran una y la misma cosa). El arte fue el principio por el que se

²²⁴ La doctrina platónica sostiene que el alma humana tiene cierta nostalgia por la unidad inicial, cuando la fórmula *hen kai pan* era una realidad, ahora el hombre escindido desea retomar a esa unidad porque ese es su estado de felicidad. Hölderlin encontró desde esta perspectiva cómo la naturaleza, en tanto representación de la unidad primigenia, es la que puede reunir al hombre con el absoluto. El problema radica en que el hombre no es capaz ya de deshacerse de su identidad, aunque haya ocasiones en que la idea de un auto-olvido sea tentadora. Cortes Gabaudan, Op. cit., p. 47

²²⁵ Hölderlin recibió con entusiasmo la obra *Aringuello* de Heinse (esto entre 1783 y 1786), justo en el momento en que estaba elaborando planes sobre cómo superar la escisión entre sujeto y objeto o entre naturaleza y espíritu, que había intuido como consecuencia de sus lecturas de Kant y Fichte. En esta obra Hölderlin encontró el punto de unificación de los contrarios que se apegaba de alguna manera a su propia concepción mítica de la naturaleza y que se plasma en la fórmula *Ein und Alles*, que mantiene tanto la parte sensible del mundo como la introducción total de *eros* como principio unificador. El cambio que presentó Hölderlin a la obra de Heinse fue la noción de un amor erótico por un amor sagrado mucho más cercano por tanto a Belleza y Absoluto. Como veremos más adelante, Hölderlin identifica amor, belleza y absoluto de manera que las diferencias entre polos opuestos como mundo y espíritu se disuelven. *Ibid.*, Cortes Gabaudan.

²²⁶ Hölderlin, Hiperión, Op. cit., pp. 118, 126.

²²⁷ Argullol, Op. cit., p. 63

manifestó aquel espíritu atemporal de la Edad de Oro que recuerda a hombres y dioses la época en que la unidad prevalecía. La divinidad muestra la belleza y la infinitud de la naturaleza, la humanidad por su parte envía a sus hombres más virtuosos, los artistas, quienes poseen el privilegio de poder aún soñar en dos mundos.

De ahí que Hölderlin, junto con sus compañeros, hubiera visto con cierto agrado a la belleza como la gran fuerza reconfortante para el hombre, aun cuando éste se hallara atravesado por la disgregación. El artista era en consecuencia la última imagen y el último sucesor del hombre divino, razón por la cual Hölderlin, como Keats, vieron en el poeta al héroe, pues sólo él podría animar a los hombres a comenzar la batalla por terminar con la escisión y poder asaltar el cielo.

“¡Ah Belarmino!, cuando un pueblo ama lo Bello, cuando honra al Genio en la persona de sus artistas, un espíritu universal sopla sobre él como una brisa vivificante, la timidez se desvanece, la fatalidad se disipa, todos los corazones comulgan en un mismo sentimiento de bondad y de grandeza, y el entusiasmo engendra los héroes. Un pueblo semejante es la patria de todos los hombres, y el extranjero gusta de vivir en él”²²⁸.

La automitificación de sí mismo, como poeta y héroe, permitió a Hölderlin fortalecer la idea del artista como *alter deus*, que de alguna manera el neoplatonismo había manejado como el hacedor y adorador de la belleza. Sólo a el hombre que es capaz de ver la escisión de la cual es presa, y convertirse en hombre estético (o divino) le es posible alcanzar la unidad: aprehender la belleza eterna es el requisito para regresar a la Edad de Oro y en ella diluirse.

“¡Oh Alma! ¡Alma! ¡Belleza del mundo! ¡Oh tú la indestructible, oh tú la arrobadora, en tu eterna juventud! Tú eres. ¿Qué son, ante ti, la muerte y todos los sufrimientos del ser humano? ¡Ah, qué de frases huecas no se habrán dicho al respecto! Todo lo que acontece, ¿no tiene su origen en el placer y su término en el reposo? [...] Las disonancias del universo son como las querellas entre amantes. La reconciliación está latente en cada una de sus querellas, y lo que en un instante estuvo separado no tarda en unirse de nuevo [...] En el

²²⁸ Hölderlin, Hiperión, Op. cit., p. 208

corazón las arterias se separan y vuelven a juntarse para formar una vida unida, eterna y ardiente...²²⁹.

Hiperión fracasa, pero en Empédocles queda un remanso del acto estético como acto de reconciliación ¿cuál es la diferencia entre ambos personajes? Hiperión anhela la unidad del Uno y Todo, Empédocles, decepcionado ante la imposibilidad de tal unidad, busca la disolución en el Infinito. Él cobra plena conciencia de que la empresa prometeica es ya imposible, pero es necesario llevarla a cabo; el riesgo ya no es demostrar su poder sin las fronteras del Yo, sino que el cometido heroico agote todo esfuerzo por mostrar a los hombres la condición desgarrada en la que se hallan. El canto de estos hombres sólo puede ser dirigido sobre los elementos de la naturaleza, que en un lenguaje cifrado, reiteran al hombre la unidad primigenia, entonces es aquí cuando la memoria, al recordar, cobra trascendencia. El hombre debe recordar de dónde viene, no sólo para volver a la unidad, sino porque al hacerlo garantiza que su humanidad no se vea aplastada por los nuevos ídolos (la razón científica y el Estado).

Exaltar la belleza es acercarse al amor, al consuelo de los dioses; el cambio que se percibe de Hiperión a Empédocles es: de pensar a la unidad como la conjunción del Uno y Todo, a pensar un infinito que ilimitadamente absorbe lo finito en un proceso doloroso de ilimitada escisión, proceso inevitablemente trágico. "Empédocles avanza hacia su conjunción con el Infinito —en el *Único*— pero no desconoce nunca, desde el primer momento, la inevitabilidad de la escisión, del desgarro: lo heroico acompaña la presentación de lo trágico"²³⁰. Violento y doloroso únicamente puede ser el ilimitado devenir del hombre escindido, pues en esa violencia y dolor se hallan los medios purificadores que trasgreden el dolor aún mayor del hombre de saberse finito.

La muerte violenta, pero sobre todo voluntaria, redime y da consuelo a la condición desgarrada del héroe: "Empédocles decide alcanzar '*la más alta reconciliación, provocándose la más severa hostilidad*' [...] La muerte de Empédocles no es un suicidio basado en el pesimismo desesperado. Es un acto consciente, lúcido, coherente con la lógica de lo trágico: '*un holocausto en el que el hombre se hace efectivamente y sensiblemente aquello en lo que el destino de su tiempo parece resolverse, en que los extremos parecen*

²²⁹ Ibid., p. 212

²³⁰ Argullol, Op. cit., p 66

reunirse efectivamente y visiblemente en Uno' ²³¹; Cristo no podría haber muerto de otra manera, y Hölderlin lo hace ver en el *Único*: el principio heroico-trágico de la vida exige que el sujeto se vuelva sobre su propia esencia, y en esa aparente negación está la afirmación de su heroicidad.

"Y Cristo, porque Dios lo quiso,
también se quedó solo
bajo el visible cielo y las estrellas,
visible a Quien dispone
libremente de lo establecido;
sólo al ver los pecados del mundo,
y la oscuridad de los conocimientos,
cuando la agitación humana ahoga lo eterno,
y la valentía de los astros
brillaba muy por encima de él.

...

[...] El Cristo sólo es signo de sí mismo.
Hércules se parece a los príncipes.
Baco, es el alma unánime.
Pero Cristo es el término, sin duda,
Tiene otra naturaleza. Pero cumplió
lo que faltó a los otros en presencia divina"²³².

Empédocles comprendió, tal vez así lo hizo Hölderlin demasiado tarde, que la lucha, más que contra el mundo o contra los hombres, era contra sí mismo. De nada le vale a Empédocles, como sucesor de Hiperón, el conocimiento de la filosofía o las costumbres, como enemigo declarado de las cosas unívocas no comprende que su odio por ella proviene de su insatisfacción en primera instancia de sí mismo. Ni siquiera en los primeros actos encontramos un Empédocles satisfecho con las situaciones bellas o amorosas de las que se rodea, no logra elevar su mirada por encima de lo viviente y finito y llegar hasta lo realmente importante, que es la muestra de la presencia de lo divino en ellas. Terrible se ve a sí mismo, y más terrible le parece la época en que le tocó vivir, pues en ella no puede contemplar la belleza o amar como un dios. No es sino hasta que reconoce lo violento y doloroso de su condición humana escindida, que comprende que el motor de su existencia sólo puede hallarse en un principio heroico-trágico, que le permita enfrentarse consigo mismo y, al hacerlo, encontrar el camino hacia el Infinito.

²³¹ Ibid , pp. 68-69. Lo que está en cursivas es una cita de Hölderlin en "Apuntes sobre Empédocles", ENY.

²³² Hölderlin, "El Único", PC.

Las contraposiciones son, entonces, lo que alimenta el espíritu de este siglo, la modernidad vive en esferas separadas y definidas (lo mítico, lo religioso, lo científico) pero nunca unidas. La naturaleza se contrapone al arte y así toda la vida del hombre se compone de estos polos opuestos que coexisten pero que están condenados ilimitadamente a existir disgregados. Al final reconoce Empédocles su más grande fracaso ¿cómo enfrentar el culto de los hombres modernos por la limitación, por lo finito? La única salida posible en medio de la batalla es alejarse de los hombres, corregir su camino y volverse sobre sí mismo; pero la divinidad sabe muy bien que este acto, negar lo que le rodea y comenzar a negarse a sí mismo es duro, el último de los consuelos a los que puede aspirar el hombre escindido es ser llevado a un espacio donde ya nada le puede dañar, donde su agotamiento encuentre descanso, ese espacio es la divina locura. Antes de continuar con un dolor incesante, Empédocles pide a los dioses que cuando ellos sepan que él está en el límite de sus fuerzas le den el consuelo de la locura. Su muerte es consecuente con el principio trágico que lo posee, se deja disolver en el Infinito.

Sin embargo, todavía podemos terminar esta parte recordando cómo es que Hölderlin construyó su principio reunificador; ello es importante porque, a partir de éste, el héroe cobra forma propia y da paso a una comprensión de él como poeta que funda lo que permanece. Si bien Empédocles podría leerse como la versión desilusionada de Hiperión, es también cierto que en el propio Hölderlin quedó un remanso (una cierta esperanza) de que la unificación de los contrarios era posible, aunque ya en sus últimos años a lo que aspiraba incesantemente era a diluirse en el Infinito.

La tarea del héroe en Hölderlin es mostrar el camino donde la conciliación de lo separado o escindido sea posible, en este sentido su tarea sería encontrar los espacios armoniosos donde la Totalidad se encuentra²³³. Pero la "resolución de las disonancias" no es una tarea fácil, no lo es para el grueso de los hombres y no siempre resulta exitosa incluso para los héroes: "La resolución de las disonancias dentro de un carácter dado no es tarea ni de la pura reflexión ni del simple deseo"²³⁴. Haciendo una traducción sobre la traducción:

²³³ Hay también un perfil de Hölderlin que no ha sido muy explorado, el de músico. No es gratuito que cuando apela a la armonía sea en clave musical así como en sus ensayos llama disonancia a la escisión. La frase disolución de disonancias nos indica hasta qué punto la estructura (y contenido) de su poesía está influida por la música y por la teoría de ésta.

²³⁴ Hölderlin, Hiperión, op. cit.

disolver, reunificar, pueden tomarse como resolver las disonancias. Ello significa encontrar el equilibrio entre polos no sólo opuestos sino de distintas magnitudes y composiciones en apariencias. Lo difícil no es otra cosa que encontrar la medida en que se pueden equilibrar los polos: ¿debe ser una medida divina o una humana, considerando que un hombre es el encargado de esta tarea? En otras palabras y recobrando el carácter de lo hasta aquí estudiado ¿cómo entregarse al Absoluto? ¿cómo hallar qué es ese Uno y Todo, bajo el cual las diferencias se resuelven, sin perder peso a ello al Yo que apela a la Unidad? ¿Es posible la identidad, la autoconciencia en el Absoluto?

Hölderlin sabe que la humanidad difícilmente entrará en una esfera de auto-olvido, dejarla de lado podría significar olvidarse de sí, pero aún en estas condiciones hay una parte del alma de los hombres que llora el ser escindido, incompleto, dividido, por qué no desterrado ¿qué podría ser más que doloroso: mantenerse en esta orfandad del cielo o perderse a sí mismo? La respuesta de Hölderlin por medio de su Hiperión es la famosa frase que señala que las disonancias del mundo son como la discordia entre los amantes: la conciliación reina en medio de la disputa y todo lo separado volverá a encontrarse. Para el poeta hay un espíritu (divino) que nos abre las puertas a la reconciliación, es deber del héroe, ahora ya como poeta, hacerlo ver a los hombres, lo que impide que la humanidad le vea es su egoísmo, traducido como un amor de sí como creador y artífice de lo que en el mundo está.

Pero además, el camino hasta donde la conciliación es posible, no es fácil, requiere de aventuras largas y dolorosas. Si los hombres quieren andar por el camino que el héroe señala, han de salir del centro en el que se colocaron a sí mismos (desde el Renacimiento). El hombre armonioso es el hombre centrado en la órbita de lo excéntrico, porque sólo desde esa perspectiva comparte con la naturaleza el mismo punto (la misma medida) de equilibrio. El punto armonioso es aquel en el que el hombre se puede colocar entre naturaleza y espíritu. El suabo, tanto como Hegel, creen que hay una serie de fases en la constitución del hombre, como de la humanidad: hay una infancia que está plenamente identificada con la Edad de Oro, en la que hay una unión con la naturaleza y sólo opera la intuición; por lo tanto, al igual que un niño, los hombres no saben de la escisión porque son libres (y felices) porque no tienen destino ni ley, no conocen las carencias de la vida ni la fragilidad de ésta e incluso son inmortales porque no saben nada de la muerte. Lo que sigue son distintas etapas que

Hölderlin considera como los momentos en los que, una vez que los hombres se escinden, se intenta encontrar un momento de reunificación y vuelta al centro excéntrico. Cada intento (cada etapa) es un fracaso, pero este es el camino de la resolución de los contrarios. Este caminar del hombre (y de la humanidad) puede ser representada como una línea ondulada con subidas y bajadas que se compone de ritmos, contrarritmos y a veces silencios. La última fase, donde todo se unifica, es la poesía, superación de lo épico y de lo filosófico.

"[...] Las ideas reunificadoras no se limitaban en Hölderlin a una mera postura filosófica, a alguna concepción abstracta y, en todo caso, sólo válida para el hombre individual, sino que eran un programa revolucionario para que Alemania volviese a conocer la belleza [la Unidad] que existía en Grecia [...] El destino de Hiperión no es el de un hombre vulgar, sino el de un héroe, un semidiós, un profeta, puesto que para Hölderlin el poeta se sitúa en un nivel muy por encima del hombre medio, cerca de los dioses, por eso, el héroe-poeta, tiene que renunciar a las dichas convencionales del ser humano [...]"²³⁵.

En este sentido, no debemos entender "poesía" como hacer versos, antes bien, debemos referirnos a su sentido etimológico: como de hacer, crear bajo una actividad, es decir, "poiesis". Desde esta visión, la labor revolucionaria del héroe como poeta tiene cabida tanto como la de ser sacerdote de la naturaleza: "Hiperión debe ser sacerdote en el sentido de mediador entre la divinidad (la naturaleza) y los hombres; el vehículo más adecuado para transmitir la belleza de la divinidad [...] el poeta es aquel que ha logrado captar la belleza, [porque él] ha entrevisto la divinidad"²³⁶.

Aquí vale la pena señalar la importancia que tuvo para Hölderlin la mística del siglo I, donde encontró una percepción poética sobre la grandeza de los fenómenos de la naturaleza, de ahí que el suabo no pueda ser visto simplemente como panteísta o un adorador de la Naturaleza, sino que como muchos de su generación, creyó que la divinidad ante la escisión también quiere que los hombres estén de vuelta a ella por eso los dotó de un sentimiento, en la forma de deseo o ansia insaciable, por la grandeza y la divinidad, de manera que el pensamiento del hombre escindido pueda escapar por momentos, cuando contempla estos fenómenos, por encima de los límites del mundo que le rodea, incluyendo sus propios límites como hombre. Por eso, la comprensión de la grandeza fue vista en

²³⁵ Cortés Gabaudan, Op. cit., pp 70-71

²³⁶ Ibid., p. 79.

términos estéticos como la percepción de lo sublime, de algo que trasciende el reino de lo terrenal (o de la realidad) y se eleva hasta el reino de la divinidad, el único lenguaje para hablar sobre ella es la poesía. Ella, para Hölderlin, es trasmisora de la grandeza de la divinidad, por eso rebasa el mero hecho épico y el filosófico inclusive, porque éstos están cifrados o codificados en un lenguaje demasiado humano, demasiado terrenal. La poesía, entonces, es la muestra de la resolución de las aparentes disoluciones entre espíritu y mundo. De igual manera, el oficio del poeta le coloca más allá del resto de las actividades de los hombres, actividades que nacen y son en función de los hombres, mientras que el poeta nace y es en función de la tarea reunificadora del cielo y la tierra, sólo él a través de sus palabras (divinas, porque comparte dos códigos) supera las dualidades y sintetiza o resuelve las disonancias volviéndolas notas armoniosas.

“El poeta es un filósofo pero, al mismo tiempo, más que él, porque además de ser mediador entre la divinidad y los hombres es capaz de transmitir el sagrado mensaje al resto de la humanidad y de hacérselo comprensible y bello. Aparentemente, en *Hiperión* el héroe no aparece haciendo poesía ni enseñando a los hombres, pero es una mera apariencia, porque cuando deja de actuar, cuando abandona el plano de la vida [se eleva] hacia la reflexión”²³⁷.

3.3 El héroe como poeta

Si bien lo que permite que la conciencia heroica sea trágica es la aceptación del principio de escisión, también es fundamental la consideración que de sí mismo tiene el protagonista de tal escisión, que es la aceptación y conciencia de esta situación, lo que le lleva a intentar contrarrestar esta herida es lo que constituye su heroicidad; pero falta aún saber por qué justamente él, el héroe trágico, se considera la última esperanza para intentar reconciliar el cielo con la tierra.

No basta con que el hombre romántico se haya percatado de la escisión e intente recuperar un lado divino que parece perder día a día. Lo que ahora resalta es la especificidad propia del héroe romántico, para brindar sentencias tanto a los hombres como a los dioses

²³⁷ Ibid., pp. 82-83

sobre el acercamiento de ambos. Además de resaltar la importancia que tiene para el pensamiento de Hölderlin el hecho de que el héroe es actor, es decir, que mediante su acción dice algo acerca de la escisión, también debe rescatarse que los actos del héroe son actos privilegiados que se separan del resto de la humanidad porque son finalmente los actos del hombre estético, esto es, de quien tiene el don (o la visión) para comunicarse íntimamente con la Belleza primigenia; de ahí que sus sentencias sólo puedan tener un tono conciliatorio aunque también herido.

La voz del héroe, paradójicamente, no se sitúa en el punto intermedio entre la vida y la muerte sino, porque las sobrepasa, es que puede comprender finalmente la unidad que ambas entrañan. Los dualismos son superados por el canto de quien ha logrado saberse escindido y que la muerte no es pérdida sino ganancia; en esta nueva posición puede apreciar la Unidad, la Totalidad y el Infinito interrelacionadas, después de pérdidas y desilusiones, sabe que la vida atada a los nuevos ídolos (el Estado y la Razón), vida acomodaticia, es una vida antiheroica y, por tanto, vida muerta. Sólo quien está dispuesto a correr el peligro de intentar superar las escisiones puede cantarle a la Unidad, pues sólo quien se sabe sujeto heroico, porque reconoce su escisión, mantiene la pasión necesaria para situarse más allá de los antagonismos. "¿En qué consiste la pasión? La pasión es un impulso en cuya provisionalidad y fugacidad el hombre se reunifica con su anhelo, con sueño, se reunifica con el dios. Vive un instante como un dios"²³⁶. La pasión es la única fuerza que conoce el hombre escindido que le puede elevar sobre el paso del tiempo, que le hace elevarse y situarse en un punto donde puede saber cómo es la frontera que le separa del cielo, cómo en la Totalidad no hay una separación entre el Yo y el Infinito, entre la realidad circundante y el ensueño. Todo antagonismo, toda posibilidad de que surjan polos opuestos se destruye gracias a la pasión, la fuerza vigorizante y vital de la que el héroe, especialmente el hölderliano, se nutre. Cuando el héroe se apasiona la plenitud de la vida aparece.

"Sin embargo en mi pecho algo suspira esperanzado.
A esta pena no has podido acostumbrarte,
y entonces sueñas en tu férrea somnolencia.
No es para mi momento de festejos;
empero yo querría coronarme de flores.
¿No estoy solo aquí? pero un aire me roza,

²³⁶ Argullol, Op. cit., p. 70.

muy suave, venido de lejos; y aunque dolorido
sonríe, admirado de sentir el poder
de una felicidad que desborda mi pena"²³⁹.

Hay dos elementos en Hölderlin que juegan un papel crucial pero él no los diferenció lo suficiente como para suponer que fueran cosas distintas: el Amor y la Belleza. De la relación de ambos surge la fuerza pasional que es lo que le permite al héroe superar los antagonismos o los polos opuestos. El Amor en Hölderlin, es una especie de atributo de quien sabe del lazo primigenio que existía entre dioses y hombres, mientras que la Belleza es la representación del Todo y Uno como la misma y unida cosa. Quien encarna ambas es Diótima, personaje en quien cobra forma la sentencia heracliteana donde la unidad es privilegiada y donde toda contradicción es anulada. Sin embargo, no debe de asumirse que Diótima cumple un papel prometeico en el pensamiento hölderliano. Por el contrario, es Hiperión quien debe acceder a ella para, a su vez, poder acceder a los secretos de la divinidad²⁴⁰. Donde esté ella, está la presencia de la Belleza y del Amor; pero también esa presencia cercana recuerda a Hiperión que los dioses están lejos, de ahí que Hölderlin señale: "Cercano está el dios/ y difícil es captarlo"²⁴¹. Diótima es la última presencia entre los mortales de la promesa de un cielo reunificado, donde hombres y dioses eran una y la misma cosa, y ella es la prueba para Hölderlin de que el regreso a la Edad de Oro es posible pues, si una de sus hijas se elevó sobre la frontera de lo finito e infinito y logró llegar hasta la presencia de los hombres desagarrados, estos pueden elevarse también y regresar a la patria.

Diótima, como primera encarnación de la pasión, es ejemplo de que la discordia se puede anular; el instante amoroso detiene la crueldad del tiempo: "¿Qué son los siglos frente al momento en que dos seres se adivinan y se acercan de esta manera?... ¿Qué vale todo lo que los hombres hacen y piensan durante milenios frente a un solo momento de amor?"²⁴². Pero en esta síntesis, que es el amor, alguna de las partes pierde algo.

²³⁹ Hölderlin, "Quejas de Menón por Diótima", ENY.

²⁴⁰ De alguna manera Diótima asume el papel del Espíritu Santo en el cristianismo, pues más que revelador es consolador, esperanzador y es la última señal de la presencia divina entre los hombres, por medio de él se accede a la reunión con el Dios. Podría suponerse que Diótima refleja cómo la divinidad está cerca y lejos al mismo tiempo.

²⁴¹ Hölderlin, "Patmos", ENY.

²⁴² Hölderlin, Hiperión, Op.cit . p.83

El peligro, tanto en el acto amoroso como en el acto pasional, que termine con la escisión, es la terrible idea de que en un determinado momento la finitud del hombre se haga patente y termine por mostrarle lo que por ningún motivo podrá alcanzar y lo que ya no podrá recuperar. Junto con la conciencia heroico-trágica de la escisión, va la certidumbre de la pérdida. A la plenitud pasional de la vida, siempre se le opondrá la inquietud del fracaso, de la pérdida. Cuando el héroe cree alcanzar la totalidad, se destierra de un mundo que inevitablemente había captado como su casa también; si de algo no es consciente el héroe, es de que desarrolló un amor (como vinculación) por dos lugares: la patria celestial y la patria terrenal, no puede estar en un mundo sin recordar y añorar el otro, y cuantas veces más realice este movimiento, más se encadena a repetir una y otra vez su herida (escisión) y a mostrar que, finalmente, es un mortal desterrado, no sólo del cielo sino también de la tierra. El héroe, pues, es un ser insatisfecho. "La pasión amorosa también diviniza al hombre, pero el dolor que le provoca esta misma pasión le evoca su irremediable condición mortal. En Hölderlin, el Todo evoca la Nada; la concordia, a la discusión, el amor, a la muerte"²⁴³.

Si bien la correspondencia entre el amor y la muerte es fundamental en la mayor parte de los pensadores y artistas románticos, en el caso de Hölderlin, la Totalidad sólo es alcanzable por medio de alguna de estas dos fuerzas. En contraposición al pensamiento renacentista, amor y muerte no son ámbitos funestos en la vida del hombre, que le pueden corromper o terminar con su existencia, antes bien para el Romanticismo son fuerzas esperanzadoras, ambas entrañan viajes a mundos casi desconocidos como medios o modos de preparación para acercarse a la Totalidad, es decir, que antes de vincular a los polos opuestos, cada uno de ellos es llevado por una ruta que al final les promete la plenitud de la vida: como el bajar a los infiernos: "[...] sólo nos separamos para estar más unidos más íntimamente, más divinamente en paz con todo. Morimos para vivir"²⁴⁴.

La pasión tiene sus medios de probar (y reprobar) a quien cree poder estar ante la presencia de la Totalidad; por tanto la palabra divina, en tanto que canto estético, entraña poder andar por este camino de dolor, quien es consciente de lo que pierde cuando gana y lo que gana cuando pierde, es capaz de superar los antagonismos, sólo entonces el hombre escindido se llega a poseer a sí mismo y se asume como quien canta a la unidad primigenia;

²⁴³ Argullol, Op. cit. p 72

²⁴⁴ Hölderlin, *Ibidem*

pero no hay hombre total (y menos divino), es contradictorio el propio término, lo más que puede hacer el héroe es cantar sobre lo que entrafía la divinidad y el deseo (o también dolor) de no poder poseerla.

A cada paso que el héroe da para terminar con la escisión, una grieta más terrible detrás de él se va abriendo. Por eso, cuando el hombre cree ser dios es mendigo, únicamente cuando el hombre canta como un dios se acerca a la divinidad. De la posesión nace la desposesión, de la contemplación estética nace la insatisfacción, y así será al *infinitem*, porque el hombre no puede negar a su propia contingencia. La pasión es humana, y aunque es considerada como una fuerza vinculadora, nunca es suficiente porque la pasión no es una característica divina. Cuanto más se apasiona el hombre por acceder a la Unidad primigenia más se aleja, y es en este terrible juego donde la gran mayoría de los románticos perdieron el suelo.

El héroe es un viajero sin puerto seguro al cual llegar, lo construye en sus sueños pero nunca llega a alguno. Su única oportunidad de hacer más llevadera su pena es cantar lo que significa la reconciliación, cantar lo que significaría que un día encontrase un puerto al cual asirse y, sin embargo, ésta es una decisión voluntaria, en la que el hombre romántico opta por continuar su viaje hasta el fin de sus días creyendo que la Totalidad es accesible; la desposesión de lo que le rodea (de la realidad) es una decisión del héroe. El error del hombre romántico es viajar demasiado; nunca reposa, se encuentra encadenado a un deseo desenfrenado por llegar a un puerto específico, el de la Edad de Oro.

Hölderlin modeló a sus personajes heroicos tomando como base el espíritu dionisiaco, que no quiere decir que fuesen iguales al dios. Para él, Dionisio era el dios venidero, la última muestra de que la divinidad, de enorme sabiduría, tenía reservados para los hombres un último recurso para que retornasen al seno de lo divino, en ese sentido Dionisio era el reflejo de ese retorno de lo sagrado, y con él el espíritu vivificante que hacía falta a los hombres para no perderse a sí mismos. Sólo un espíritu peregrino podía traer de vuelta la esperanza, la pasión por los dioses. Este espíritu peregrino es portador de la voz de la revolución espiritual para los hombres, él es quien posee el logos que trasmite a la humanidad escindida la posibilidad de reencontrarse con la divinidad perdida. Pero además, para Hölderlin este

logos que porta el peregrino es el lenguaje cifrado que posibilita la disolución de los contrarios. El peregrino, el dios venidero²⁴⁵, es el poeta y su lenguaje, cifrado, la poesía.

El poeta es quien porta el don de la reunificación de los contrarios, lo específico en él es su acción de crear espacios, caminos y puentes por donde anden los hombres; pero él también es quien tiene la facultad de develar a los hombres antes que nada el estado en que viven y que el camino de retorno será doloroso. Él mismo ha tenido que pasar por esa terrible experiencia, pero su naturaleza no le permite guardarse para sí el mensaje de reconciliación.

Sólo los héroes como poetas conocen el logos vinculante. La palabra poética es el medio por el que crean caminos y puentes, diseñados y contruidos, para resolver los contrarios o disolver las tensiones entre los opuestos. Los poetas conocen el secreto de la reconciliación: encontrar el tono en el que las disonancias se diluyan. Esta disolución, lo hemos dicho, no es otra cosa que resolver las diferencias entre polos opuestos, es la reunificación de dioses y hombres. Pero este tono de reunión no es propio de los hombres, no es un don que la divinidad les hubiera heredado, sino que es un lenguaje que se reconstruye a partir de la base de un logos divino el cual no es traducible a los hombres, menos a los hombres escindidos. El lenguaje del poeta tiene la especificidad de elevarse sobre, las disonancias y observar con una mirada privilegiada, desde un horizonte no accesible a los hombres, como en el mundo de hecho existen una serie de relaciones que muy bien podían recordarle a la humanidad la Edad de Oro y, particularmente, el secreto de la finitud del hombre. Ese lenguaje y esa mirada parecen ser privilegiados y esperanzadores, pero con ellos va el martirio de mostrar lo terrible de la situación: la orfandad de la divinidad.

Sólo los héroes tienen la visión para realizar aquella tarea. La acción heroica permanece a pesar de todo, porque edifica a los hombres. *Visión poético-heroico es un don, éste entraña una responsabilidad, la cual necesita de valor para ser asumida. De lo contrario, el miedo distorsiona la verdad, la escisión. Lo que no puede perder por nada del mundo el héroe es la vocación divina de ver la herida que se ha producido entre el cielo y la tierra. Necesita armarse de valor para ser claro en lo que debe realizar, claridad en su*

²⁴⁵ El dios venidero significa andar entre los hombres, si esto es así no puede ser más que mitad hombre y mitad dios, de ahí que conozca el sentido de la divinidad que extraña a su criatura y de la humanidad que se siente huérfana, por eso sólo él posee un don, que es el logos divino.

misión. Aunque él no pidió este don, al aceptar el reto de ver, necesariamente optó por el valor. Porque su valor testimonia su visión muy particular, su comprensión de su situación y sólo a través de éstos puede aspirar a la Totalidad.

El poeta piensa antes que nada en su propia orfandad y en su condición. Y ve que los vínculos ahí están y se da cuenta de que no puede asirse a ellos, porque él mismo no puede renunciar a la construcción que ha hecho de sí. El poeta es: "Un ser que ha de dar testimonio de lo que es"²⁴⁶. Su palabra se compone y recompone, por eso peregrina, cuando está lista profetiza y entonces brinda testimonio. Testimoniar, además de declarar, es visualizar bajo el amparo del logos divino las sentencias que han de ser pronunciadas a los hombres. Para llegar a la Totalidad hace falta valor, porque el camino hacia ella es terrible y doloroso.

La vocación del héroe, como poeta en Hölderlin, parte enteramente del dolor y del miedo, pero ello no puede ser condición para que deje de actuar. Justamente la mayor parte de los hombres fundaron su vocación en el miedo y en la falta de responsabilidad de verse a sí mismos como seres separados de la naturaleza. Porque el ver, como don divino, intimida. La confrontación con el estado de escisión es ser partícipe de una vocación que exige participar del dolor y de lo terrible en altos niveles, hasta que se tengan los suficientes elementos para acceder hasta la divinidad. Los hombres, para el héroe, son ciegos porque quieren; porque en la ceguera se construyen otros espacios más seguros que se cifran sobre otra entidad (Estado y Razón). Cuando el héroe acata su vocación, acata su visión privilegiada, pero nuevamente y sólo para finalizar, es privilegiada porque por un acto de valentía ve, sale de su ceguera y se enfrenta con la responsabilidad de que, si quiere ver la Totalidad, antes tiene que luchar por reunirse en esta esfera.

Pero también se necesita valor para ser mensajero, el poeta acata su vocación porque no se puede quedar callado ante los hombres; finalmente él también comparte algo de esa humanidad; eso que lo ata a la humanidad es el gran amor que siente por ella. Con amor y por amor declara su mensaje; la palabra poética no puede ser nunca palabra individual sino que debe ser expresada a la colectividad, para ser justamente palabra y no para ser un mensaje cifrado. Porque así como un testimonio es necesario para esclarecer la verdad (o

²⁴⁶ Martin Heidegger, Hölderlin y la esencia de la poesía. Ed. Anthropos, Barcelona, 1989, p.22.

para oscurecerla), las palabras del poeta pueden ser terribles pero tienen que ser dichas . Esta es la actividad del poeta: mediar para que los hombres se encuentren: "En la Palabra puede ser dicho lo más puro y lo más oculto, al igual que lo confuso y lo vulgar. Más aún: para que una Palabra esencial llegue a ser comprendida y pase a ser propiedad común es menester que se haga común"²⁴⁷.

Y así como los testimonios también fortalecen o perjudican la búsqueda de la verdad en una causa, al actuar del héroe le corresponde la palabra poética, porque sólo a través de ella es como se patentiza la misión reconciliadora. El actuar heroico-poético tiene la peculiaridad de ser un actuar que pervive porque, en esencia, edifica a los hombres. ¿Qué es este edificar? ¿De dónde viene este edificar? Viene de la acción del héroe, él es modelo y medio, pero también sujeto que identifica que su misión es posible a partir del habitar entre los hombres, de que los interpela para dejar su ceguera, su cobardía, su idolatría; los interpela en última instancia para que se vean a sí mismos como sujetos escindidos. Los hombres se edifican a partir de la acción del héroe, esta acción no es otra cosa que la capacidad de visión que tiene sobre su situación de orfandad y de que, aún a sabiendas de que su misión va a fracasar, no se cansa de intentar unificarse en la Totalidad. El héroe edifica, construye, planea el cómo se han de resolver las disonancias entre contrarios.

Los héroes guían a los hombres, por tanto les revelan el camino, al hacerlo invocan la palabra poética. Si la visión del poeta entraña una responsabilidad, no sólo respecto de lo que se mira sino de cómo se dice, la responsabilidad es aún mayor cuando el logos en el que se descifra lo visto es palabra preciada, y si la valentía por terminar con la escisión sólo puede proceder de quien ha tenido la valentía de ser consciente de este estado y de intentar luchar contra él, entonces sólo ese sujeto en el que se funden la visión poética y la valentía heroica puede guiar a los hombres a través de los terribles y dolorosos parajes por los cuales al final han de poder alcanzar la unidad.

Guiar es ya revelar, indicar el camino; guía quien tiene las condiciones y los instrumentos para emprender el recorrido, puede ser que lo haya atravesado o no antes, pero la visión y la valentía está reservada a unos pocos; pero guiar nunca es una acción

²⁴⁷ Ibid . p 24

individual, es guía quien tiene la responsabilidad y la necesidad de llevar a otros a un destino. Quien comprende lo que puede entrañar ese destino, es quien puede invocar al resto de los mortales a seguirle, porque en él opera una suerte de fe, en que existe un espacio donde su misión se ha de consagrar, por eso el revelar el camino requiere de visión y valentía, pero el invocar requiere de un logos específico, tal logos es palabra mediadora, porque por ella misma tiende puentes entre los polos opuestos (naturaleza y espíritu, cielo y tierra, dioses y hombres) pero además, porque ella misma es palabra que se compone del logos de dos mundos, pero es "palabra" y no logos divino, porque está reservada a ser dialogada por los hombres únicamente²⁴⁸.

Entonces los héroes son portadores del medio que vincula al hombre con la divinidad, porque su misión es crear diálogos entre los polos opuestos para vincularlos; la resolución de las disonancias es una tarea específicamente reservada a quienes portan la palabra poética, los héroes²⁴⁹, pues ellos crean (*poiesis*) los caminos por los que han de andar los hombres, y es que, además, este interpelar a los hombres requiere de un lenguaje que afirme la tarea del héroe: reunir al cielo y la tierra. La palabra poética para serlo, necesita llamar a los hombres a la batalla desde un horizonte donde pueda revelar lo que no es conocido, o de lo que no son conscientes, necesita elevarse sobre lo netamente finito, necesita anunciar la batalla desde el espacio de lo infinito. Si el héroe llamara a los hombres desde el lenguaje de ellos, dejaría a la humanidad ciega, mostrándole un enemigo falso, y eso es en cierta manera lo que la ciencia moderna hizo, ese enemigo fue la naturaleza, vencerla, indagarla hasta el más íntimo detalle fue el gran reto. Los puentes se crean desde los extremos, lo finito y lo infinito, el cielo y la tierra, y entre ellos la palabra que explica cómo ha de llevarse a cabo esta tarea sale por boca de los poetas.

²⁴⁸ La divinidad no puede entablar un diálogo sobre lo infinito o sobre la Unidad, porque ésta es parte de sí; los hombres puede hablar de eso porque no está en ellos.

²⁴⁹ Aquí podría caber el cuestionamiento de si todo poeta es héroe, pero no es así: el poeta, por sí mismo, es un portador del logos poético, pero no toda expresión que viene del poeta interpela a los hombres para que tengan la visión y la valentía de ver el estado de escisión en el que se hallan, o de tender caminos por los cuales reunir a los contrarios; por otro lado, los héroes ya no son, y de ello Hölderlin es consciente, esos hombres de la épica helénica que contaban con el favor de los dioses y que estaban fundidos con la naturaleza, por eso no tenían conciencia sino que, como hemos señalado, son sujetos que están en la orfandad del cielo, cobraron conciencia a partir de su separación de la naturaleza, el enemigo no es lejano, está en ellos mismos, la batalla es por reunir lo que se ha separado, de ahí que desde la perspectiva de Hölderlin, y del Romanticismo, el héroe sea poeta, pero no todo poeta es héroe. Ahora bien, si concedemos que los poetas que más admiraba Hölderlin corresponden al clasicismo y al prerromanticismo (Klopstock, Heine), ellos serían ejemplos de poetas que son héroes, pero por una relación inversa, es decir, que tuvieron la visión y la valentía de declarar la palabra que denotaba el estado del hombre frente a la unidad.

Lo que habla es palabra fundante, porque permanece, porque edifica, porque revela, el problema es que los hombres quieren estar ciegos, tienen otros dioses y hacia ellos dirigen todas sus fuerzas. La palabra poética tiene la capacidad de crear los vínculos que permanecen, porque no está asentada sobre la finitud de los hombres y de su pensamiento, porque parte del extremo de lo infinito, aunque ha de ser comprendida desde el extremo de lo finito. Estos puentes (o también caminos) están, gracias a esta palabra, fundados en la visión, la valentía y particularmente en la esperanza de que los polos opuestos pueden fundirse nuevamente y permanecer en la Unidad primigenia; sin embargo, estas construcciones heroico-poéticas se alzan entre los hombres también como muestra de que las sombras del culto por la Razón y el Estado echaron raíces. Las fuerzas que requería la batalla por la unificación se desviaron a este nuevo culto, los hombres ahora en su ceguera han echado polvo sobre estos caminos que la vocación heroica había construido, pero no evita que permanezcan. Los caminos sólo son para los hombres, para Hölderlin, ellos (particularmente los alemanes) son responsables de continuar en ese estado de escisión que ni el culto por las dos nuevas deidades logran resolver. Mientras la humanidad no reconozca la necesidad de ser guiada al seno de lo divino, no podrá contra el muro de la verdad, no podrá develar los secretos que se esconden tras sus paredes y, por tanto, continuará prisionera. La verdad se halla en la posibilidad de comprensión de lo que la palabra poética revela, sólo bajo la comprensión de ella se encuentra la verdad. Quien porta la misión heroico-poética es quien porta el vínculo y de ahí que sea también conocido como verdad ²⁵⁰. La palabra del poeta permanece porque enuncia la verdad. Aun y cuando haya escisión hay un camino por el que el héroe ha luchado por fundar el regreso al cobijo divino.

²⁵⁰ Para Hölderlin había una estrecha (y extraña) relación entre Dionisio y Cristo, ambos se presentan como portadores de este logos vinculante, ambos son mensajeros y medios (caminos) de la unificación con la divinidad, pero cobra particular importancia que para él, que Cristo tuviese una condición más elevada que la de Dionisio, porque éste figuraba como el dios de la amistad y de los poetas, pero Cristo en sí mismo era portador de la verdad: "Yo soy el camino, la verdad y la vida, nadie viene al padre si no es por mí" Juan 14:16 y la "y conoceréis la verdad, y la verdad os hará libres" Juan 8:32, tienen relación con esta misión y naturaleza del héroe como poeta. Hasta cierto punto pareciera que Hölderlin hubiese querido revestir de un alo de Cristo a su héroe poético y, sin embargo, no quiso perder su vínculo con Dionisio.

**A manera de reflexión final:
Una interpretación de *Recuerdo* (Andenken)**

Sólo nos resta concluir con una lectura, bajo las premisas sobre el héroe en Hölderlin que hemos dado, de un poema en que se pueden observar varios de los elementos señalados: *Andenken* (Recuerdo)

Sopla el Nordeste,
el más querido de los vientos
para mí, porque promete a los navegantes
espíritu de fuego y buena travesía.
Pero ve ahora y saluda
Al hermoso Garona,
y a los jardines de Burdeos,
allá, donde en la abrupta orilla
avanza el sendero y al río
cae profundo el arroyo, pero por encima
mira a lo lejos una noble pareja
de encina y álamo plateado.

Aún recuerdo esto y
vuelvo a ver las anchas cimas
que el soto de olmos inclina
sobre el molino, y en el patio crece una higuera.
En los días de fiesta
las mujeres trigueñas vienen
a hollar el suelo en marzo,
cuando la noche es igual al día
y pasan por los senderos,
cargados de dorados sueños,
las brisas arrulladoras

Tiéndame, uno de vosotros,
la copa perfumada,
llena de oscura luz;
y que entonces pueda descansar,
pues grato sería
dormir bajo la sombra.
No es bueno que el alma
se deje aniquilar
por pensamientos fugaces. Me gusta
lo que siente el corazón,
donde escuchamos el relato
de los días de amor
y de los eminentes hechos.

Pero ¿dónde están los amigos?
¿Belarmino con el compañero? Algunos

sienten miedo de ir a la fuente;
 pues la riqueza comienza
 en el océano. Ellos
 como pintores, reúnen
 lo bello de la tierra y no desdeñan
 la alada guerra, y
 a vivir solitarios, año tras año, bajo
 el mástil deshojado, donde no atraviesan la noche con su fulgor
 los días festivos de la ciudad,
 ni son de cuerdas ni danzas del país.

Pero ahora los hombres
 se han ido a las Indias.
 Allí en la ventosa cumbre
 en montes de viñedos, desde donde
 baja el Dordoña
 y junto con el espléndido
 Garona, de anchura marina,
 desemboca la corriente. Pero el mar quita
 y da memoria
 y el amor también fija ojos atentos.
 Pero lo que permanece, lo fundan los poetas.

El héroe espera que las condiciones, al momento de su partida, le sean favorables o propicias, que acojan la empresa a la que ahora parte deseoso. El viento figura como símbolo que señala el comienzo, el andar a navegar hacia un nuevo viaje, afirmando en el héroe el espíritu, el sentimiento de valentía. Este nordeste vivifica el espíritu emprendedor para comenzar un nuevo viaje porque le trae la seguridad, la esperanza de que habrá "buena travesía". Comienza al alzar el rostro, sentir y respirar ese aire vivificante que siempre trae la buena nueva del comienzo del andar, del partir otra vez. Es el clima lo que recuerda, lo que trae a la memoria fresco el deseo de lanzarse a las aguas hacia la aventura, a la guerra. La constancia de este nordeste le prepara porque ahora es cuando hay que partir, los vientos son propicios, al hacerlo no se disuelve, sino que permanece, ronda al héroe y en él renace cada vez el deseo de avanzar, esa es la naturaleza que se repite una vez más, por ello es "el más querido de los vientos" porque señala el tiempo, y permanece ahí con él, le acompañará ahora en su travesía, como si fuese un hermano, como compañero de batallas; es la voluntad pero también el deber de ir a la travesía lo que mueve a este héroe, este navegante.

Pero este aire no sólo acompaña por acompañar, el nordeste indica, guía al navegante en su viaje, se ha vuelto el aliento que necesita para andar sobre las rutas de lo sagrado. El

héroe, aún acompañado, no puede aún distinguir los mares ni las tierras por donde vagará. Lo único que ha garantizado este nordeste es una misión y un destino que lo llevará a alguna guerra. Siguiendo el impulso por llevar a cabo su misión, el héroe navegará hacia su propio destino: la guerra. Es la visión del destino que se aproxima, es: "La preferencia de este poeta por el Nordeste [que] saluda en este viento, la apertura del espacio de tiempo en que la voluntad esencial es la voluntad de lo que viene"²⁵¹. Así, el héroe avanza sobre las aguas sabedor, no sólo de un deber, sino de un destino que encontrar, porque si algo puede caracterizar al héroe es la voluntad de partir al momento del llamado a la aventura, esa voluntad difiere de la del resto de los mortales porque es entrega incondicional, es la conjunción de un querer pero también de un deber. "Voluntad es la disposición consciente para la pertenencia al destino de uno mismo. Esa voluntad sólo quiere lo que viene porque lo venidero ya ha apelado a esa voluntad sobre un saber y la llama a permanecer en el viento de la promesa"²⁵².

La misión es ir, encontrarse con el destino, luchar y construir un camino para que los hombres regresen a la casa sagrada. Este sentimiento de la travesía heroica con la promesa del retorno, no se construye más que alertando al espíritu sobre aquellas cosas que tiene que recuperar, todo aquello que el poeta ha imaginado como "lo propio"; es esta idea lo que le permite poder partir al llamado del Nordeste: con el retorno volverán todas esas cosas que le son propias; la única manera de lograrlo es la valentía y la visión necesarias para enfrentar lo que venga.

El héroe sabe que lo que busca no está ni en la patria ni en la casa. La casa es tan sólo un refugio, un descanso, un lugar cierto donde el héroe concilia el sueño, pero su vida se encuentra puesta en el llamado a la travesía. Es una dualidad en la que vive: lo que recuerda el héroe, y de ahí el aliento por salir a la batalla, es la unidad primigenia en la que él, fundido con la naturaleza, se encontraba entre los dioses. Pero ahora, escindido de ella es necesario que olvide para poder partir, es necesario que recuerde para que regrese. El olvido es necesario para poder ir al encuentro del destino, el recuerdo para saberse parte nuevamente de esa tierra de la que alguna vez se escindió. En el exilio el héroe se despoja de toda naturaleza primigenia y va al encuentro de un destino: volver a casa, terminar con esa herida

²⁵¹ Martin Heidegger, "Recuerdo" en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ed Ariel, España, p 108

²⁵² Ibid.

formada en su juventud cuando se separó de la divinidad. El retorno al hogar comienza en el recordar en la travesía. Para volver a la tierra natal, debe partir, esa es la condición.

Ahora ya sabedor de las condiciones de su partida, se encamina a las aguas que lo han de llevar a su viaje. Pero nos ha faltado decir que en este río están ya puestas sus esperanzas sobre su retorno, como un capitán que saluda a su tripulación al anclar, el poeta sabe que ahora el río se convierte en parte de sí mismo para su empresa. Estas aguas fluviales son el sendero que lo llevan a su destino, es la mediación entre los dioses y los hombres. Si puede haber algo seguro, tanto en su ida como en su regreso, es este sendero fluvial que conecta al héroe con el cielo. Con su fluir constante el río permanece antes, durante y después de la travesía. No es lo estático lo que permite el acceso hacia lo propio, sino el movimiento; este río como sendero, como muestra de lo que permanentemente fluye, es el símbolo del acceso a la tierra y el acceso al cielo.

Este sendero acuático toca la tierra y la vuelve fértil, le da vida constantemente, flora que anuncia el tránsito a la aventura y las últimas imágenes del hogar, por ello es acceso divino porque llena de vida todo lo que toca en su andar. Aún desde la orilla un camino continúa el paso de las aguas fluviales hasta su destino, pero éste es el camino de los hombres, aquel de nuestro héroe se encuentra en el Garona, la nuestra es únicamente la mirada que ve como parte el navegante.

El encuentro con el Nordeste no sólo implica elevar la mirada sobre el horizonte, prepararse para el viaje o pensar en el destino al que el héroe irá sin demora; este encuentro implica ya también el encuentro doloroso con lo que se ha dejado: la Edad de Oro. Recuperarla exigirá una travesía dolorosa. Estas últimas imágenes que hemos tenido en la primera estrofa ya anticipan el reavivamiento de la memoria, ahora se hace patente cuando nuestro héroe súbitamente apela a un recuerdo que anida en el espíritu. La escisión fue dolorosa, pero reunificar las partes separadas también requiere de una acción dolorosa, pero sólo en un "pensar en" lo que fue, el espíritu se eleva por sobre esta herida y recupera la visión, valentía y esperanza para acatar la misión:

"[...] eso es uno de los misterios del recuerdo: que se dirija pensando hacia lo que ha sido, de modo que eso mismo que ha sido sin embargo

regrese, en el pensar en él, hacia el que piensa, en dirección contraria. Claro que eso no es para permanecer detenido en una especie de presencia en el presente de una mera presencialización. Si el pensar en lo que ha sido le deja su presencia en el presente de una mera presencialización. Si el pensar en lo que ha sido le deja su esencia y no le altera su virtud apresurándose demasiado a ponerla a la cuenta de un presente, entonces experimentamos que lo que ha sido en su retorno en el 'recuerdo', salta por encima de nuestro presente y llega hacia nosotros como algo venidero. De repente el recuerdo debe pensar lo que ha sido como algo todavía no desplegado²⁵³.

Es en este evocar imágenes cotidianas como el molino, donde el héroe encuentra inspiración para su partida, aquellos símbolos que permanecen y simbolizan lo más propio de la tierra, sus frutos, pero no como si fuesen un regalo de los dioses para el goce de los mortales, sino como el fruto resultado del trabajo, el trabajo constante, es el trabajo sobre la tierra que da alimento por ello es "bendito"; aquel puede desarrollarse en cualquier lugar, pero que guarda una peculiaridad sobre el que se realiza en la tierra patria. Así, el molino no sólo evoca un trabajo constante, ni el trabajo que exprime la tierra: es el trabajo permanente, reconocible, de la tierra del héroe. Cualquier molino evoca el propio molino. Pero incluso este lugar de trabajo debe ser protegido y ahí están un "grupo de olmos" cuidando, protegiendo, brindando seguridad a ese lugar casi sagrado, el árbol como símbolo de fortaleza lo guarece. Los frutos de la tierra y el lugar de trabajo están salvos.

Cerca de éstos "crece una higuera" ¿qué es esto? Hemos visto como el poeta evoca ahora el molino como símbolo del trabajo continuo permanente que asegura el alimento bendito, y como es protegido por un grupo de olmos, la pregunta sin duda es evidente ¿por qué referir ahora la imagen de una higuera? Pero ésta es sólo una especie de antesala para introducir las siguientes imágenes, ya que la higuera nos recuerda al árbol que permanentemente da frutos, por lo menos en dos épocas cada año; épocas que son festejadas como el fin y el principio de nuevos ciclos de cultivo, de vida, de adoración: son los solsticios²⁵⁴, que simbolizan el devenir y cómo la naturaleza en su infinita sabiduría y constitución siempre se renueva, como muestra de la reunificación de los contrarios. De ahí que el poeta mencione "los días festivos" como momentos de aproximación sobre lo que está por venir, por los días próximos, revolucionarios, en que naturaleza y espíritu vuelvan a ser

²⁵³ Ibid., p. 118

²⁵⁴ "De la higuera aprended la parábola cuando ya su rama está tierna, y brotan las hojas, sabéis que el verano está cerca" (Mateo 24:32)

una y la misma cosa. Para este héroe que observa, los cambios de temporada son la muestra del devenir en la naturaleza.

El solsticio es la celebración por excelencia de lo nupcial entre hombres y dioses, es uno de los pocos espacios en que se rememora la Edad de Oro. Es precisamente la imagen del solsticio lo que nos recuerda que se conmemora el nexo, la conexión entre los mortales y lo divino, los frutos de la tierra y las fuerzas que han permitido que se den, el nacimiento y la muerte, pero y sobre todo:

[...] la *fiesta nupcial* es el encuentro de esos hombres y dioses que están en el origen del nacimiento de los que están entre los hombres y los dioses, y que sustentan ese 'entre'. Son los *semidioses*, los ríos, que *deben estar [listos] para la señal*. Esos señaladores son los [héroes]. El día de la *fiesta nupcial*, el *día de bodas*, determina el día de nacimiento de [la misión del héroe], esto es el salir al día, en cuya luz se ilumina lo abierto, de modo que el poeta ve venir lo que debe decir su palabra: *lo sagrado*²⁵⁵.

La fiesta, en este sentido, representa el re-encuentro de los mortales con los dioses; el momento festivo aleja diferencias de todo tipo, el equilibrio, la armonía, el tono exacto donde los diferentes actores se unifican en un mismo espíritu y eso es lo que se celebra. Las nupcias y el solsticio que recuerda esta Unidad primigenia recuerda lo equilibrado, lo fundido de la relación y de la vinculación entre los que ahora son contrarios. Pero festejan los hombres, pues son los vivientes quienes ahora están huérfanos del cobijo divino.

No sólo es la fiesta como elemento aislado lo que el héroe reconoce de esta celebración nupcial, sino la marca del padre Sol se hace patente en la piel de los que han trabajado y ahora celebran a la luz de éste, las mujeres así son reflejo de este duro quehacer que se prepara para trabajar la tierra en la estación más benigna de la cual da cuenta la higuera, que anuncia la temporada veraniega, espacio en el que todos los elementos nuevamente se reúnen y se concilian.

Así, esta oposición entre contrarios se disuelve como en el caso del día y la noche cuando son iguales: la noche no es otra cosa sino la aproximación al día que espera, que

²⁵⁵ Heidegger, Op. cit

aguarda aún sin salir glorioso sobre los mortales; es la presencia magnánima de lo sagrado, del padre sol, que saludando desde lo alto garantiza cuidado sobre sus hijos, que han esperado toda la noche, en ese casi interminable "tiempo" donde faltan los dioses. Es la falta de presencia, sin embargo, lo que el héroe comienza a reconocer cuando se dispone a navegar, lo que comprende su misión es una lucha por hallar cómo en la naturaleza, en cada instante, los contrarios se disuelven y se unifican en el "tiempo del equilibrio".

Se festeja que la promesa de la reunión se haga patente desde el saludo del Nordeste que, atestiguando como mensajero de lo divino, lo sagrado ha regresado a velar por sus hijos: esto es lo festejado en las nupcias, la nueva unión que vuelve a comenzar. En este festejo "los aires arrulladores", mensajeros nuevamente de esta unión entre lo terrenal y lo sagrado, alivian el alma enrollándola en un sueño, o más bien en un ensueño, en el que se olvide la oposición, como si fuesen vientos de embriaguez, donde no cabe más que el instante de lo vivificante, de lo que vuelve a renacer con el día, con la nueva temporada que llama a trabajar la tierra. No es el ensueño de lo ilusorio, recordemos que son "dorados sueños", es lo ensoñado de lo sagrado que penetra en las almas arrullándolas como si fuesen seres de cuna, que les traen noticias de lo que ha de decirse por la voz divina.

Se trata del reposo que busca el sueño como reposo para el alma que desea encontrarse de nuevo con lo propiamente suyo, como quien embriagado encuentra no el sueño, sino el espíritu vivificante, donde las disonancias ya no tienen cabida, como veíamos en el final de la segunda estrofa: "cargado de dorados sueños, las brisas arrulladoras". La exigencia del héroe sobre la copa "perfumada" no se da sino hasta que éste ha llegado pasada la travesía, nuevamente a "los bosques patrios". Si hasta ahora nuestro héroe había mostrado una nostalgia por la Edad de Oro, en adelante comienza el apropiamiento de aquella tierra, de aquellas imágenes rememoradas que, evocadas en otras tierras, le hacían avanzar hacia su casa, "ese reposo es el poder permanecer en lo propio. Tal permanecer es sólo como la marcha de aprendizaje en el retorno a lo patrio hacia lo original de lo propio"²⁵⁶. ¿Cómo puede lograrlo? La respuesta está en su solicitud de "la copa perfumada", son los olores lo que nuestro héroe reclama a su llegada: los árboles, el viento, la tierra. Es el olor del olvido necesario como embriaguez, preparación para el aturdimiento sobre lo que ha de

²⁵⁶ Ibid. p 134.

venir que ya se anticipaba. Aunque esta embriaguez aromatizada no viene sola, en ella está la fuerte presencia de la vista, que reclama como contenido de la copa "la luz oscura", nuevamente son los contrarios que se funden: la claridad y la sombra. Es la irradiación de lo que se ve con tanta fuerza que es necesario matizarlo con las sombras, que no es otra cosa sino la fuerza, pero también el dolor del re-encuentro, de la posibilidad de éste, ahí radica la necesidad del aturdimiento equiparable a la embriaguez. La fuerza de lo que ha de fundirse nuevamente ya está presente, no es más provenir, promesa; pero este re-encuentro puede hacer que el héroe se pierda entre objetos que ya no están más en el sueño: "el mero fulgor más bien pone en riesgo la exposición, porque el fulgor en su brillo lleva consigo la apariencia de que él solo ya le produce la visión. El poeta ruega que se le conceda la luz oscura en que se suaviza la claridad [...], la luz oscura del vino no quita la conciencia, sino que deja que la conciencia, por encima de esa simple apariencia de claridad [...]"²⁵⁷. La copa perfumada, llena de luz oscura es ofrenda del que llega del extranjero para con los dioses que le han dado buena travesía en su retorno.

No es la embriaguez que pretende terminar en borrachera, sino aquella que permite ver en la tranquilidad del ánimo lo que está delante de sí, donde se halla lo oscuro, lo no visible aún, el héroe visualiza dónde está su misión; lo que el resto de los hombres cegados por sus cultos a otros dioses no ven, él lo encuentra y hacia ello encamina su fuerza, eso que ve es la posibilidad de verse frente a la Totalidad. El héroe pide la copa como deseo de descanso, pero no de cualquier descanso; es el deseo de hallar reposo en lo propio, en la tierra, en los árboles, bajo su amparo, con sus ramas como brazos que cubren al hijo pródigo que regresa a la casa paterna, sus ramas le dan la "sombra" necesaria para su descanso, para que su sueño sea dulce, en paz, como si fuese "arrullado".

El descanso es para quien ha enfrentado la terrible situación: que naturaleza y espíritu, desde la visión de los hombres, son polos opuestos e irreconciliables, ahora los pensamientos del héroe sólo pueden disertar (pensar en) sobre cómo es que se dio tal separación, pero particularmente cómo aconteció en él mismo, cómo es que se oponen lo mortal y lo celestial, lo finito y lo infinito, y cómo es que puede haber reunión. Este pensar, en tanto que está encabezado por un semi-mortal, es diálogo que permite la conversación entre

²⁵⁷ Ibid

mortales y dioses; es en el encuentro donde, a partir de la palabra que dialoga, se crean puentes y caminos de reunión, se manifiesta el oír y el decir de las voces de quienes, hallándose nuevamente, despliegan "el diálogo original": disposición para entablar la conversación de quienes se tienen algo que decir, algo que escuchar sobre la Unidad primigenia. El héroe piensa en, y lo hace sobre lo que desea: re-encontrarse con lo propio. Es el diálogo que entabla el héroe con las voces celestes, consigo mismo, cuando cansado de la travesía, de estar escindido, busca el recuerdo de los días pasados y valerosamente por ello enfrenta lo que ha de venir.

Busca paz en las voces reconciliatorias de lo sagrado con los hijos de la tierra, que se da en tiempo de fiesta, en ese recuerdo festivo, ahí radica ese "gusto" que el héroe expresa por ser partícipe de este diálogo al amparo de la sombra que reconforta el alma. "Su espíritu es la voluntad de que lo amado encuentre su propia esencia y permanezca en ella. Ese oír es un recuerdo"²⁵⁸.

¿Qué es este oír y este decir? ¿Qué se dicen en este diálogo hombres y dioses? ¿Qué son estas palabras silenciosas, estos movimientos, estos símbolos que anuncian un lazo nupcial? ¿Qué escuchan y se dicen entre ellos, que el héroe desea ahora también escuchar? Son los "hechos del amor", que unifican todo y han hecho posible la "celebración" vivificante y reconciliatoria. El amor es un medio de vinculación entre cielo y tierra, es un espacio donde el Uno y el Todo son posibles. Estos hechos son lo pensado del pasado donde ha habido una conexión, y son los hechos de lo que se piensa sobre el porvenir, sobre el encuentro con lo propio, sobre el destino.

Si hay hechos de amor debe haber sujetos en los que se hagan patentes, de ahí que el personaje se pregunte por ellos ¿se trata sólo de la búsqueda de aquellos con los que se ha compartido algo? No, los amigos son quienes están en la misma situación reconciliatoria que el héroe, están por tanto en la misma travesía, en la misma batalla, pero él se pregunta por su "paradero", como si hubiesen desaparecido sorpresivamente en medio de un momento clave, la interpelación a los hombres.

²⁵⁸ Ibid. p 139

Belarmino, el que parecía ser interlocutor más acertado para compartir el diálogo, tampoco está. Evidentemente no están juntos sino separados, por ello el héroe pregunta por su paradero, la voz compañera se ha ido, pero al preguntar por el amigo, por los amigos, él mismo pregunta por sí, ahora que ha regresado en el fondo piensa ¿qué ha sido de él mismo?²⁵⁹.

Hasta este punto, el héroe da cuenta de que en esta travesía él mismo no puede reconocerse dentro de los límites de aquello que "recordaba" como propio. Evidentemente él mismo es ya diferente, no nos referimos a que se haya "perdido" a sí mismo, sino a que pasado el tiempo delante de sus ojos, partió al encuentro con su propio destino, pero ahora se da cuenta de que no es posible, sólo el reposo en la locura le puede librar.

Para poder volver a aquello que dejó necesita ir al origen de donde proviene; por eso, como uno de muchos que debe ir a la fuente se prepara para el encuentro con aquello que deviene. "La fuente es el origen del arroyo que hace la tierra cultivable y deja habitar en ella a los hijos de la tierra. La fuente es el origen del espíritu del río, que alberga en sí la plenitud [...] Pero la fuente sólo se manifiesta como fuente cuando se ha percibido la corriente hasta su salida al mar. Por eso la marcha a la fuente es el retroceso a ella en la dirección contraria al fluir habitual de la corriente"²⁶⁰.

La fuente, en tanto que símbolo de lo Uno y unificado, del origen, es proveedora de riquezas que sólo pueden ser valoradas por aquél que, atravesando distancias terribles y dolorosas para ir al encuentro del destino, ahora regresa a éstas con la pretensión de encontrar en la fuente el cobijo divino. En el mar se ha desvanecido lo propio de sí mismo de los hombres, pero sólo uno regresa a ella para hallarlo, unificar su propio ser con el cielo al que retorna.

El quehacer de estos héroes, por los que pregunta nuestro héroe en particular, es encontrar lo unificado donde lo sagrado y lo humano se disuelven. Estos héroes reúnen toda

259 Este poema evidencia un poco justamente el cambio de tono de Hiperión a Empédocles: la reunificación es imposible porque los hombres interpelados no tienen la visión, ni la valentía, ni la esperanza por reencontrarse con lo sagrado. La batalla por terminar con la escisión no puede llevarse a cabo por un solo sujeto. Es entonces cuando Empédocles sólo desea consuelo y descanso, su último deseo ante la imposibilidad de terminar su misión unificadora, es fundirse en el Infinito.

260 Heidegger, Op. cit. p 143.

belleza de la naturaleza a través de la palabra poética, reunificándola en su pensamiento, en lo Uno y Todo, como ejemplo de que lo sagrado y lo humano se unifican para la celebración nupcial. Lo bello de la tierra sólo cobra sentido cuando los titanes evocan el recuerdo, lo poetizan durante la travesía, aunque sólo uno vuelve a la fuente primigenia de éste para ser parte del paisaje y la celebración.

El Héroe no huye a su destino, lo enfrenta, pero ahora ha tornado a encontrarse con lo que él mismo ha fundado, en tanto que se halla en su pensamiento que recuerda; lo ha demostrado saliendo de su patria a encontrarse en la batalla con ese destino, con su misión: terminar con la escisión y las disonancias entre los opuestos. Sólo en este partir a la guerra "alada", en el actuar, él podía medir la valoración de lo que ha perdido. Su naturaleza no es contemplar únicamente el estado de escisión, sino que lo específico en él es el partir

Pero aquellos por los que preguntaba, aquellos que reúnen lo bello de la tierra y van firmes a la guerra, viven alejados de los bosques de su tierra, permanecen allá en el extranjero, sin volver a la fuente; se encuentran precisamente alejados de todo aquello que nuestro héroe busca encontrar de nuevo en la fiesta que celebra la reconciliación del cielo con los hijos de la tierra; ellos permanecen largo tiempo rememorando: estos héroes han preferido permanecer fuera de su tierra, errando sin retorno por años y años, como noche larga y duradera, que no consigue despertar al alba para saludar de nuevo a los suyos, "en lo extraño", en lo distinto, en lo ajeno permanecen aún recordando, fundando por la palabra poética que rememora. Es un autoexilio, en él se hallan colocados esperando el destino, nuestro héroe ha tornado a casa, el resto no. Sólo él, como Empédocles, tiene un extraño retorno, la divinidad no le permite ver ese Uno y Todo, pero reingresa al amparo de la locura.

Cuando el héroe pregunta por los amigos, los compañeros, no sólo lo hace evocándose a él mismo; sabe que, mientras él ya ha vuelto a casa, el resto viene en camino. "Los unos están todavía metidos en su travesía en navegación. No los conocemos. El otro [el héroe] ya ha llegado a casa. Ahora empieza en casa la marcha auténtica a la fuente. Aquí es el primero que aprende y por eso todavía no tiene compañeros"²⁶¹. La historia del héroe que torna a casa se repetirá en cada caso, en cada caso habrá un nuevo movimiento de repatriación, en

²⁶¹ Ibid

cada caso habrá un volver a casa, en cada caso un marchar a la fuente, porque son los héroes que navegan quienes fundan lo que permanece ¿por qué? Porque en cada caso un héroe aparecerá tratando de llevar a los hombres hacia el camino del Infinito, y en cada caso fracasará, y cada vez que fracasen algo fundarán, pero el héroe es un ser solitario desde el momento que cobra conciencia de la escisión primigenia, es guía y modelo, portador de la palabra fundante pero, como sujeto que ve desde la modernidad, también sabe que además de haber perdido el favor de los dioses, tampoco dispone de ejércitos para el asalto al cielo.

El origen de todo comienza en la fuente de la que bebían hombres y dioses sin distinción alguna; la fuente, para Hölderlin, es uno de los ejemplos donde se constata lo unificado y el devenir. Las aguas que partían desde la fuente se conectan con el gran mar donde se marcan las rutas que conectan a las distintas fuentes con aquel río del que proviene el Todo. Por eso el poeta dibuja para nosotros el paso de aquel río patrio, enorme, que baña las tierras que dan el fruto de la tierra y que desemboca en el océano; en el fondo lo que sostiene es que toda la naturaleza se bebe de la fuente del Todo. El nordeste saluda amigablemente desde la cumbre porque, al igual que las aguas, indica el camino, no sólo a casa, también al río donde todo se origina, donde están los dioses, en especial Dionisio:

*Pero en el principio
Desde los bosques del Indo
Con fuerte aroma
Vinieron los padres*

Las aguas también son el símbolo por el cual Cristo unificó, tendió el puente para vincular a los hombres con los dioses. La riqueza está en el agua de los ríos y mares, porque ella ha visto los tiempos, desde aquellos donde la unidad hombre-dios reinaba, hasta donde el hombre colocó para sí a la Razón y al Estado como sostén de su existencia. Pero para nuestro héroe los puentes todavía pueden darse, los dioses pueden volver a mirarnos, si nosotros los miramos de nuevo como antaño.

Conclusiones

El interés de esta investigación se centró en señalar los rasgos principales, para crear un perfil,¹ en torno a los cuales gira la figura del héroe en Hölderlin, porque tal idea no está presente de forma explícita en sus escritos, situación que nos ha permitido adentrarnos en el mundo romántico alemán del siglo XIX, pero también nos permitió encontrar la relación entre la vida y obra del suabo, y dado que, como creemos haber demostrado, Hölderlin dista mucho de ser un personaje solitario o alejado de los movimientos político-sociales y culturales, también nos hemos introducido tanto al periodo constitutivo de las ideas románticas alemanas como en aquellas a partir de las cuales se constituye la imagen propia del héroe en Hölderlin. Hemos propuesto una investigación sobre la "noción" de héroe porque de hecho la construcción que hizo Hölderlin del personaje heroico estuvo siempre en constante cambio, producto no sólo de sus revisiones teóricas, sino de los cambios que se presentaron en su vida personal y en lo que le tocó vivir en el escenario político-social.

La visión que hemos presentado sobre el héroe en Hölderlin a lo largo de esta investigación, se ha basado prácticamente toda en comprender (o por lo menos sustentar nuestra propia lectura) qué es lo que quiere decir el poeta con aquellos misteriosos versos que dicen: "pero lo que permanece, lo fundan los poetas" en la última estrofa de *Recuerdo (Andenken)*. En este sentido, la construcción fue inversa: se indagó primero quién era el sujeto del que habla Hölderlin, y en qué radica que tenga la capacidad de fundar lo que permanece y, en segundo lugar, en qué medida ello se refleja en su obra ensayística, poética y novelística.

Uno de los rasgos del héroe sobre el que más nos hemos centrado es la relación, o mejor dicho la búsqueda de la *relación* con la Totalidad, en tanto que recuperación de una unidad primigenia donde lo divino y lo humano estaban emparentados, en contraposición a los primeros visos de una "modernidad" que se antoja como la gran escisión de esta escisión; en este sentido, en Hölderlin hay un llamado temprano a cambiar el andar humano, a curar una herida que irremediamente dejará marcados a los hombres si cicatriza sin el consuelo de los dioses. Si en algo hemos querido llamar atención es en esta necesidad que tiene Hölderlin de hablar sobre el proceso de reconciliación, y hemos hablado sólo de este "proceso", porque para el poeta, como para muchos románticos, no hay una certeza sobre lo

que ha de suceder; sin embargo, un principio fundamental en Hölderlin, que es prácticamente imposible de encontrar en otros románticos, es la idea del esfuerzo (la batalla) por la reconciliación en una unidad que puede conseguirse; desde esta perspectiva, creemos que lo que nunca falta a lo largo de la obra del suabo (pese a los altibajos de su vida privada) es la "esperanza" de que a través de lo extremo es posible encontrar el cielo de los dioses.

La propuesta de nuestro poeta se basa en la recuperación de la Totalidad como un objetivo-visión que ha de mantener consigo en todo tiempo el héroe, pero que conseguirlo sólo es posible cuando este sujeto se vuelve sobre sí, recupera primeramente su situación escindida (trágica) y sobre ella construye su andar (devenir); por eso el héroe hölderliano une en su persona en tono de lo lírico pero también de lo trágico-heroico. Lo que más hemos valorado de la obra de Hölderlin es la posición desde la que ve su tiempo, pero no en el sentido melancólico, sino desde una visión que al mismo tiempo reflexiona sobre lo que el hombre ha perdido en su carrera sin descanso por aprehender las leyes de la naturaleza para controlarla, engrandecerse a sí mismo a través del estudio de sus facultades y construir una nueva deidad denominada Estado. Hölderlin intuye que el hombre además de haber perdido algo en este afanoso camino, no encontró el descanso o el reposo, menos aún la felicidad, que parecían prometer las nuevas deidades. En la vida del hombre ya no hay armonía porque cesó de escuchar los tonos que componían su existencia: lo épico, lo lírico, lo mítico, lo religioso, lo trágico, son esferas separadas que solían integrarse en la vida del hombre divino, del hombre como criatura. Al entregarse de lleno a lo finito, los hombres fracasaron en su intento por recorrer otro camino para encontrarse con la belleza, la verdad e incluso, podemos suponer, con el secreto de la vida.

Lo que mantiene al hombre escindido en un estado permanente de esta naturaleza, al final señalará Hölderlin, es su deseo desmedido, prácticamente incontrolable, por lo extremo; y para él, tal situación es una suerte de desviación del cobijo divino, de la fuente de la que parten todas y cada uno de las cosas. La situación trágica es querer regresar a este cobijo, a esta relación primigenia desde un punto geográfico lleno de contradicciones e invenciones: al final lo que Hölderlin ve es una criatura débil, asustada y herida que trata de volver al hogar, pero que sus males ya son tantos que no cuenta con la condición de ver el camino de regreso. Pero estos males son producto de un interés expreso por salir a la aventura, olvidando su condición, de ahí que el suabo también demuestre enojo contra la humanidad y

hasta momentos en que parece renegar de ella, y prefiera, en su lugar, apartarse de ella y contemplar la belleza de la divinidad. En este punto hemos sugerido constantemente que el hecho es justamente el contrario, porque observa como los hombres de su tiempo, sus compatriotas, están muriendo en la soledad de su alma, apela a la condición heroico-trágica para retomar a la batalla por la reconciliación con la Unidad con base en la recuperación de la visión de la Totalidad, la única cláusula en la que insiste Hölderlin (y de ahí que probablemente su falta de comprensión sea lo que le ha generado ser visto como místico o panteísta), es que el campo de esta batalla ha de ser el escenario de lo mítico, visto como la clave, el código, el lenguaje común para re-entablar una conversación con la divinidad.

El poder entablar tal conversación requiere de un intermediario, porque el lenguaje de hombres y dioses es ya otro; el héroe, como ese intermediario, tiene la ventaja sobre el resto de los mortales de tener conciencia sobre su situación desgarrada, pero a la vez es esa la tragicidad de su existencia, porque al asumirla se separa de la humanidad por amor a ella tanto como a los dioses, pues quiere encontrar aquel espacio donde la convivencia se dé nuevamente, esa es la aventura. El precio de este alto conocimiento de lo trágico de la vida del hombre es perderse a sí mismo para brindarles a hombres y dioses la oportunidad de tenerse unos a otros en una unidad, ese es el papel de quien se autoinmola para que la Edad de Oro se reconstruya a través de los puentes de la Totalidad. Autoinmolarse, como hemos visto, no significa únicamente sacrificio servil y hasta cierto punto pasivo, antes bien la simbología que entraña la autoinmolación del héroe apela, en Hölderlin, a una automitificación, a un hacerse divino nuevamente: sólo quien puede ver en sí la escisión es capaz de contemplar lo que se quiere recuperar: la unidad, por eso el héroe hölderliano también es hombre estético, porque la belleza como símbolo de eternidad, verdad, infinitud, divinidad, etc., está sobre el mirar de aquel hombre que ha de luchar por atraer al mismo punto lo finito y lo infinito, el cielo y la tierra. Su lucha y su campo de batalla están en medio de los hombres enajenados de su época, y a ellos se dirige su llamado.

Hemos tenido un especial interés en reconocer qué es lo que sustenta al héroe como portador de un mensaje de reunificación. Nuestra conclusión es que Hölderlin asimila al héroe con el poeta, pero una vez más debemos señalar que no todo poeta es héroe; la idea central sería que éste, como poseedor del *logos* vinculante, es el único que puede crear espacios en los que la reunificación del cielo y la tierra, esto es, de los contrarios, se

armonice en un solo canto. Sólo quien posee esta capacidad poética puede encontrar el tono en el que las disonancias se disuelvan; este hombre, con su hablar, apela a hombres y a dioses a reconocerse mutuamente. Esta visión del héroe reconoce en sí una herida, le crea una capacidad y una voluntad de colocarse por sobre el horizonte de la finitud humana, y es desde este punto donde también se sabe privilegiado porque logra escuchar el *logos* bajo el cual los dioses y los hombres se solían comunicar, de ahí que el poseer la palabra poética entraña no tanto un don como el valor de asumirlo y, por tanto, de ser responsable frente a sus compatriotas; éste es otro de los puntos donde convergen la idea de Hölderlin del héroe como poeta: el poseer y poder difundir el *logos* divino es ya responsabilidad, es afrontar el desafío que entraña poder llevarlo a los hombres. Cuando el suabo comenzó a ver las contradicciones del movimiento revolucionario, comprendió que el error de éste no radicaba en querer cambiar las estructuras sociales, sino en no hacerlo en las del espíritu del hombre, porque la palabra poética asume la voluntad y la responsabilidad de edificar; es cierto que mantiene el principio esperanzador, pero sobre todo guía al hombre de vuelta al hogar.

En consecuencia, la noción de héroe en Hölderlin apela al hombre a re-edificarse a partir del reconocimiento de su propia escisión, del reconocerse como ser herido y finito, que puede aspirar a recuperar el cobijo divino cada vez que alza la vista al cielo y canta a la unidad de dioses y hombres; en este sentido, nos llama a repensarnos como criaturas antes que creadores, como participantes antes que como creadores de nuevas deidades. En última instancia, el héroe de Hölderlin tiene, sobre el resto de los mortales, un mirar privilegiado que el hombre moderno ha perdido, saberse infinito cuando sueña sin caer en las trampas del razonar ilustrado; pero particularmente es un sujeto que apela a encontrar y recuperar la palabra de armonía (en tanto que tono), que compartió con los dioses en la Edad de Oro, cuando se sabía copartípe de la Unidad.

Fuentes de consulta

- Obras de Friedrich Hölderlin

Hiperión o El Eremita en Grecia, Ed. Hiperión, Madrid, 2002.

La muerte de Empédocles, Madrid, Ed. Hiperión,

Poesía Completa, Ediciones 29, Barcelona, 1995.

Ensayos, Ed. Hiperión, Madrid, 1990.

- Otras obras

Argullol, Rafael, El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo, España, 1999, Ed. Taurus.

Aristóteles, La poética, UNAM, Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, 2000.

Benz, Wolfgang, Alemania 1818-1945: derroteros del nacionalismo, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Servicio alemán de intercambio académico, 2002.

Bertaux, Pierre, Hölderlin y la Revolución francesa, Barcelona, España, Ed. Serbal, Colección Delos, 1992.

Bodei, Remo, Hölderlin: la filosofía y lo trágico, Ed. Visor, Madrid, 1990.

Camacho, Elsa Margarita, El concepto de héroe en la poesía épica y en la tragedia griegas, UAM-Azcapotzalco, México, 1981.

Carlyle, Thomas, Los héroes, Ed. Orbis, Barcelona, 1985.

Dortier, Jean-François, *Variations Culturelles, Regard anthropologique sur les émotions*. Documento electrónico: www.scienceshumaines.fr.

Durkheim, Emile, El suicidio, Ed. Coyoacán, México, 1994.

Ferrer, Anacleto, *Hölderlin ante la Revolución* en Hölderlin: poesía y pensamiento, Julián Marrades y Manuel E. Vázquez (eds.), Col. Filosofías, Universidad de Valencia, Departamento de Metafísica y Teoría, España, 2001.

Gabaudan, Helena Cortés, Claves para una lectura de Hiperión, Ed. Hiperión, Madrid, 1996.

Gil Villegas, Francisco, *Hegel: Estado y sociedad civil a la luz de nuevas fuentes*, en Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, año XXXIV, julio-septiembre de 1988, No. 133.

Gras Balaguer, Menene, El Romanticismo como espíritu de modernidad, Barcelona, España, Ed. Montesino, 1988.

Heidegger, Martín, Hölderlin y la esencia de la poesía, Ed. Antropos, Barcelona, 1989, e Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin, Ed. Ariel, España.

Heráclito, Fragmentos, (edición de Kirk).

Leopardi, Giacomo, Operette Morali, Nápoles, Guida Editores, 1977.

Lesky, Albin, La tragedia griega, Ed. Labor, España, 1973.

Mas, Salvador, Hölderlin y los griegos, Ed. Visor, Madrid, 1999.

Platón, Banquete o del amor, Ed. Gredos.

Stendhal, Racine y Shakespeare, Trad. Hilda Torres Varela, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Uchmany, Eva Alexandra, La proyección de la Revolución Francesa en Alemania, México, UNAM, 1975.

Van Tieghem, Paul, El Romanticismo en la literatura europea, México: 1958, Ed. Uteha.

Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet, "El dios de la ficción trágica" en Mito y Tragedia en la Grecia Antigua, T. 2, Ed. Taurus, España, 1989.

Von Kleist, Henrich, Pestílea, Ed. Labor, Barcelona, 1973.

Xirau, Ramón en Introducción a la Historia de la Filosofía, Ed. UNAM, México, 1980.

Yáñez, Adriana, Los románticos: nuestros contemporáneos, México: 1993, Ed. Alianza Editorial.