



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

LA CRÍTICA DE HÖLDERLIN A LA MODERNIDAD A PARTIR DE SU NOCIÓN  
DE TRAGEDIA, RAZÓN POÉTICA Y DIÁLOGO POÉTICO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTORA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

ISMENE ITHAÍ BRAS RUIZ

TUTOR PRINCIPAL: DR. ALBERTO CONSTANTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CO-TUTORA: DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CO-TUTOR: DR. RICARDO HORNEFFER MENGDEHL  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, DICIEMBRE DE 2015.



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.

A la memoria viva de Rolando Gutiérrez  
Cortés, con quien dialogar implicó  
siempre un autodescubrirse en el Uno, y  
me invito a estudiar filosofía.

Para Tamara, gracias a su nacimiento  
tuve tiempo de reflexionar sobre el poeta  
y una parte sustancial de este trabajo no  
sería posible sin aquello que aprendí de  
ella.

La heredad de Martha Ruiz, la certeza de  
lo que no se ve, la fe, su fortaleza y su  
ejemplo han marcado mi vida.

Alberto Bras, quien me dio mi primer  
libro de filosofía y me dijo “Escribimos  
para no estar solos”.

Hay complicidades de muchos años que  
no necesitan discutirse, Israel.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México el haberme albergado en sus aulas desde estudiante de bachillerato hasta el Doctorado, y permitirme ser parte de una de las comunidades más hermosas que hay, que es la de la reflexión universitaria, ahora como profesora. Mi reconocimiento a la gente que labora en ella.

Infinitas gracias al Doctor Alberto Constante por su paciencia y dedicarme tiempo para concluir este trabajo, al igual que a los doctores Ana María Martínez y Ricardo Horneffer quienes también son parte de este proceso.

Muchas personas me apoyaron en estos años para concluir la tesis. Me animaron a no dejarla continuar. A la distancia o cerca de mí, estuvieron y, sus palabras por fin dan frutos. Concluir no sólo era una responsabilidad con la UNAM y mi Comité Tutorial sino una promesa personal que me hice y que mis amigos y amigas saben lo que me costó. La amistad a lo largo de estos años se ha traducido en mensajes, conversaciones, apoyo con traducciones, con correcciones, con datos, con aliento, etc. Gracias.

*[...] la poesía no une a los hombres como el juego; los une cuando es auténtica y actúa auténticamente, con todas las variadas formas de sufrimiento y felicidad, aspiración, esperanza y temores de los hombres, con todas sus opiniones y fallos, con todas sus virtudes e ideas, con todo lo grande y lo pequeño que se encuentra en ellos, en un todo vivo e íntimo, dividido en mil partes, pues esto es lo que tiene que ser la poesía y como su causa, así su efecto.*

Hölderlin  
Carta al hermano, 1º de enero de 1799

# Índice

	Página
Introducción	5
1. La mirada trágica y la invención de lo trágico	19
1.1 Lo trágico griego en la esfera romántica	23
1.2 De la tragedia griega a la tragedia moderna	38
1.3 Lo trágico en Hölderlin: una lectura de <i>Edipo y Antígona</i>	56
2. <i>Hiperión</i> o la escisión originaria	77
2.1 El origen de la crítica a la modernidad en <i>Hiperión</i>	78
2.2 La razón poética de Hölderlin	94
2.3 El poeta orgánico y el recuerdo de la unidad	108
2.4 Devenir en el perecer trágico	121
3. <i>Emilia</i> o del Diálogo poético	132
3.1 El ser con el otro	139
3.2 Rousseau: La amistad atemporal	147
3.3 El diálogo poético unificador	161
3.4 La palabra poética restauradora	190
Anexo: El proyecto literario <i>Iduna</i>	201
Conclusiones	210
Fuentes de consulta	232

## **Introducción**

La investigación que se presenta se centra en la revisión y análisis que Hölderlin hace de lo que, desde nuestra perspectiva, constituiría una crítica a la modernidad, como un primer acercamiento de que lo habría de devenir en el resto del siglo XIX y hasta nuestros días, a partir de tres nociones: tragedia, razón poética y diálogo poético. Nuestra propuesta supone que en la obra hölderliana está implícito el objetivo que considera que la modernidad está constituida por una serie de escisiones en diversos aspectos, no sólo del pensamiento sino de la realidad concreta del hombre. A través de la figura del poeta como personaje central que muestra la condición escindida, Hölderlin desarrolló sus trabajos poéticos, ensayos y novelas, en los que da cuenta de la paulatina herida que se estaba abriendo en la condición humana, y que se materializa en tantos aspectos en la separación de la filosofía y la poesía. La crítica que establece Hölderlin no parte únicamente de la disección de aquellos elementos que establecen el modo y las condiciones que han permitido la contradicciones de la vida moderna, implica también encontrar y desmitificar principalmente, cuáles son las propuestas que el poeta suabo habría vislumbrado como rectificación a la ruptura entre el cielo y la tierra, estado y ciudadano, hombre y comunidad, la unidad y la totalidad.

La investigación si bien tiene un carácter esencialmente estético, tiene como hipótesis de trabajo lo siguiente: Hölderlin empleó elementos de la poesía y la filosofía para establecer una crítica a la disección que habría hecho el hombre de sí mismo en especial de sus facultades y que nos permite entender la vida moderna como conjunto de relaciones rotas en diversos niveles, que el poeta busca restablecer a partir de reconciliar la palabra poética y la razón pero no en un sentido individual o de diálogo interno, sino en el dialogar

con el otro. Estas nociones no se encuentran de modo abierto en los trabajos de Hölderlin pero se pueden extrapolar a partir de la recurrencia de los temas y de una constante discusión sobre los mismos. De este modo, textos como *Hiperión o el eremita en Grecia* o *Emilia en vísperas de su boda*, buscan dar cuenta no desde una perspectiva literaria sino de la filosofía, de la revisión sobre la condición humana en el siglo XIX y que tendría un peso considerable en Nietzsche, Heidegger, Benjamin, Adorno, de Man, entre otros.

La mayor parte de los trabajos y estudios de la obra de Hölderlin se han dividido entre literarios y filosóficos, empleando en cada caso las categorías de análisis propias de cada una. En el primer caso, los textos poéticos y las llamadas novelas se han abocado a la observación de los simbolismos, la estructura y la crítica poética entre otros aspectos, pero poco han hecho para atraer elementos filosóficos al análisis, cayendo por momento es una simbiosis entre el la biografía del autor y la justificación de los temas de sus trabajos. En cuanto a los estudios filosóficos, es evidente que habría que destacar el legado de la interpretación que realizó Heidegger de la obra poética de Hölderlin, pero que no retoma con la misma importancia los textos de *Hiperión*, *Emilia* o *Empédocles*, los ensayos o la correspondencia personal como modo de aclarar conceptos empleados. Después de la Segunda Guerra Mundial, en buena parte de los trabajos posteriores que se realizaron en la Europa continental, encontramos análisis que se encuentran marcados por la exégesis heideggeriana y con el objetivo de dar respuesta a la guerra, o de establecer una apología de la obra del suabo en relación a su aparente influencia en el Nazismo, y en menor grado como un examen que acierta en conformar una unidad de estudio a partir de los ensayos de Hölderlin y las cartas personales además del trabajo poético y novelístico. En Estados Unidos probablemente como resultado de un análisis que no se relacionó con la guerra y

con la influencia de una lectura diversa a la heideggeriana, se amplió el horizonte hacia una comprensión de la obra Hölderlin como una unidad poniendo especial énfasis en la interpretación de Benjamin y de Man. En América Latina, o habría que decir en Iberoamérica, la influencia de los estudios literarios se ha sobrepuesto a la interpretación filosófica, aunque hay varios intentos por establecer un análisis propio que dé cuenta de explicaciones o presunciones más ligadas a la ontología o a la teoría del conocimiento en la obra hölderliana.

No obstante lo anterior, habría que señalar que en el proceso de revisión de bibliografía para esta investigación, especialmente de artículos de revistas digitales o bien de obras, ha sido una sorpresa encontrar que en las últimas décadas los estudios hölderlianos han comenzado a tener un giro importante que ha buscado erigir nuevas pautas de análisis e interpretación que podríamos llamar propiamente filosóficos, que refutan muchos de los mitos en torno a la obra y vida del pensador. Como se verá a lo largo de este estudio las cartas de la correspondencia personal así como los diferentes ensayos constituyen una fuente vital para comprender el pensamiento del poeta suabo. La claridad de la escritura y de los conceptos llega a ser más decisiva en las misivas que la de otros textos. Las revisiones en las que nos hemos basado echan por tierra dos aspectos que nos parecen fundamentales para la comprensión de la investigación.

En primer lugar, partimos del argumento de que Hölderlin no idealizó ni añoró a la Hélade, ni buscó un retorno a ella. Por el contrario, supone un modelo de imitación pero sólo en la medida que considera que los habitantes de la Grecia del siglo V a.C. tenían una visión y representación del mundo como unidad, y que ello devenían en la propia unión de

sus facultades intelectuales así como de su vida en la polis. En este sentido concordamos con Heidegger en que los griegos habrían habitado “poéticamente” su tierra. Es cierto que hay enormes alabanzas por la civilización helénica y sus más altos representantes intelectuales, pero también las hay por sus contemporáneos como Rousseau o los movimientos socio-políticos de su época: la República Suaba, la emancipación de los griegos del Imperio Otomano, Napoleón, los movimientos sociales de la Alemania del siglo XIX, entre otros. Pero además, en segundo lugar, la interpretación tradicional de que su obra está llena de un constante llorar por el pasado no se sostiene porque Hölderlin busca restablecer una sociedad, fundar una nueva forma de relacionarse con los otros, una educación estética e intelectual que le permita a los hombres liberarse de la vida escindida. En sus cartas reconocemos un Hölderlin que pese a las adversidades cree que la humanidad necesita de una nueva mitología, tal como lo habrían creído la mayor parte de sus contemporáneos.

En tercer lugar, no negamos que en la obra de Hölderlin pudiera haber indicios de un incipiente nihilismo, como lo hará más tarde Nietzsche, -concuera en que la divinidad está muerta, pero lo establece como un sin sentido para explicarnos que nosotros somos quienes nos hemos separado de ella, y que si guarda silencio es porque nosotros los modernos, hemos dejado de dialogar con ella-, aunque no consideramos en este estudio que ese hubiera sido el objetivo primordial del suabo. El peligro, para él, se encuentra en ese darse cuenta que los hombres han perdido esa capacidad de relacionarse con los demás y con todo lo que le rodea de una manera “amistosa”. De ahí que, el poeta sea un personaje fundamental porque es quien posee el *logos* que permite que las partes en disputa encuentren un medio de mutuo reconocimiento, aspecto imprescindible para que se dé el

diálogo que ha de conciliar y armonizar la correspondencia entre los contrarios separados, que se refiere a todas esas partes que se encuentran escindidas en la vida moderna: hombres-Dios, poesía-filosofía, cielo-tierra, facultades intelectuales, relaciones humanas, Estado-vida estética, etc. En consecuencia, el análisis de su noción de tragedia nos permite ubicarnos en la especificidad de lo que Hölderlin considera que se ha roto en la modernidad, y que constituye una condición del ser del hombre y ya no sólo un modelo dramático.

A propósito de esto, no podemos dejar escapar como un cuarto punto la discusión sobre si Hölderlin habría establecido si finalmente era posible o no la armonización de los contrarios, o si lo es el fin de las disonancias. Antes de explicar este aspecto, habría que decir que, no creemos que sea una discusión acabada y que constituye uno de los temas más recurrentes en los últimos años en el estudio de la obra hölderliana, por lo que más allá de las tesis expuestas, las interpretaciones que se sumen a ésta generarán más espacios de diálogo que fortalezcan los estudios filosóficos sobre Hölderlin. El argumento que defenderemos sobre este aspecto es que, el poeta suabo consideró que las disonancias, por ejemplo en una disputa, no deben tener una solución dado que ello supone el final de toda discusión y la mutua exterminación de lo que propiamente alimenta una relación, cuando para él lo más importante es el permanente dinamismo entre las partes: lo que termina no es lo que se discute sino que las partes se encuentren. Si concedemos que el “movimiento” es fundamental en su pensamiento, entenderemos porque en las novelas establece que el poeta-héroe sabe que las batallas por el fin de la escisión nunca terminan, y que a una le sigue otra pero que podemos encontrar más bien momentos de equilibrio que se traduce como la armonización de los contrarios; usando la imagen del arco y la lira de Heráclito,

Hölderlin asume que los amantes vienen y van, el vínculo no se rompe por la separación y la armonía no se encuentra en la reunión sino en el ir y venir.

Debemos observar que, nos entusiasma el hecho de que Hölderlin sea buscado por nuevas generaciones y que la complejidad de su pensamiento no se limite a la revisión de la obra poética o de *Hiperión*. Ello nos permite creer que, esta investigación forma parte de las nuevas interpretaciones y que lo más importante, se suma a las discusiones.

En consecuencia, a lo largo de los capítulos que compone este texto, hemos localizado tres nociones que se interrelacionan a partir de las cuales creemos que se puede extraer la crítica del poeta a la modernidad. En cada una queremos discutir los siguientes objetivos:

1. La diferencia que marca Hölderlin entre tragedia griega y tragedia moderna, pone especial interés en hacer notar la invención e inversión de la idea de lo trágico, como una categoría de la modernidad que denota la escisión en el hombre. El carácter trágico moderno es una representación simbólica que, en sus diversas expresiones, muestran el conflicto humano y las contradicciones de una vida que, desde el Renacimiento, se asumió como cada vez más racional pero que devino en la ruptura de la relación con lo divino y, en especial, la separación entre poesía y filosofía en el espíritu de los hombres y entre ellos. La tragedia clásica, para Hölderlin, es una estructura unificada en la que todos los actores están interconectados, y en la que los “fallos” de todos es lo que condiciona los eventos fatídicos, pero propiamente ninguno tiene un carácter único trágico; por el contrario, la tragedia moderna es una condición de existencia que se caracteriza por personajes

altamente individualizados que interiorizan la complejidad de una vida dividida, sin relación con la divinidad y asumen la culpa como pecado. En este sentido, Hölderlin establece sus sospechas sobre las aportaciones del kantismo sobre los límites de la razón en relación a su noción de tragedia.

2. La aportación de Hölderlin a la discusión post-kantiana se centra en la revisión de lo que en la práctica constituyen los “límites” de la razón más allá del proyecto original de Kant, lo que para él supone la escisión original y el inicio de la tragedia moderna. Intuye que en el camino por circunscribir las facultades del intelecto, la razón kantiana nos hizo perder la capacidad de mantener la unidad de las cosas, del mundo y de nosotros mismos, por ende apareció la disonancia entre los contrarios. Cuando mediamos todo nuestro conocimiento y toda relación por el tamiz de la razón únicamente, la herida se profundiza más y más. Hölderlin se opone al uso de las nociones “sujeto” y “yo” porque le parece que limitan aún más al hombre, en tanto que él se erige como juez y parte de todo conocimiento, incluyendo a él mismo, al tiempo que instaura un sometimiento de la naturaleza que no ayuda en nada a la reconciliación. De ahí que, oponga la razón poética como una forma en la que la reconciliación es posible mediante el logos primigenio que es la palabra poética. Para Hölderlin, el acto supremo de la razón debe ser el estético, el logos “bello” permite restablecer la unidad y alcanzar la armonización de los contrarios, porque esa debe ser la finalidad de las facultades intelectuales.
3. Si bien los dos anteriores aspectos han comenzado a ser abordados por otros autores, nos parece que la aportación más significativa de este trabajo se centra en la

propuesta del diálogo poético en Hölderlin como un reconocer en el otro a un interlocutor con quien, mediante la palabra poética, se establezca una relación que nos permita definirnos conjuntamente y no de manera individualizada. Es decir que, para Hölderlin no se requiere del yo para delimitar la existencia ni los límites de la razón que constriñen al hombre en la modernidad. En su lugar, apela a que haya una afirmación de la identidad en el dialogar con los demás: somos en relación a alguien más, no somos los mismos nunca. Lo anterior se evidencia a través de la estructura de sus novelas –compuestas básicamente de cartas- en las que, desde el punto filosófico, los diálogos entretejen un punto en común con el interlocutor, cada personaje le escribe a otro con el objetivo de ofrecerle su palabra sólo a él, y saber que en ese intercambio de ser escuchado/ leído, la palabra adquiere un valor propio en el que se entrega y se co-construye. Si el acto más importante de la razón es el estético, el diálogo poético es lo que caracteriza para el poeta la existencia de los hombres. De este modo, Hölderlin establece una respuesta al kantismo, al colocar los límites de la razón en la capacidad de dialogar bellamente y definirse en relación al otro, al mismo tiempo que supone una ruptura parcial como con el Idealismo alemán cuando supone que lo real es lo relacional. En consecuencia, la armonización de los contrarios, que no necesariamente requiere de una cercanía permanente, es alcanzada cuando las partes hablan entre ellas quedando el recuerdo de aquella palabra, y esto es lo que propiamente es el vínculo hacia el que apela como modo de establecer una nueva época.

En el cuanto a la estrategia de investigación, como se advirtió previamente, se emplearon los textos originales de Hölderlin así como diversos documentos (artículos, libros y otras

tesis de doctorado) a partir de los cuales se pudo derivar la construcción de las nociones que aquí se presentan. Se utilizaron poesías de diversos períodos de la vida del poeta, para dar cuenta de la evolución de su pensamiento, pero los textos más importantes son la correspondencia personal, *Hiperión, o el eremita en Grecia* así como *Emilia en vísperas de su boda*. Este último escrito es probablemente la obra menos analizada del poeta suabo, llegando en ocasiones a considerarse como un libro menor por diversas causas, una de las más importantes es que se trató de un encargo que le hizo su editor con el fin de integrarlo a la que habría sido la revista *Iduna*, frente a la cual estaría Hölderlin, al respecto hemos incluido al final de la investigación un anexo en el que se hace un recuento del contexto e historia de la publicación. Sin embargo, es importante advertir que una lectura más minuciosa de *Emilia* nos permitió en compañía de la revisión de la correspondencia personal de Hölderlin, en especial de la amorosa, establecer y estructurar el tercer argumento que queremos probar en esta investigación, el diálogo poético y la recuperación de los interlocutores. A su vez, el personaje de Emilia nos parece que es el equivalente de Hiperión, si bien no se contiene las mismas reflexiones, los aspectos más importantes de su pensamiento están sintetizados en ese texto. Lo que quisimos resaltar es que para ambos el diálogo con sus amigos y amantes es primordial para tener consciencia de su condición escindida, y que son el claro ejemplo de que la palabra del otro, como recuerdo, es lo que establece el vínculo que permite el reequilibrio entre las partes.

Para ello, partimos de un supuesto que ponemos a consideración del lector, respecto a que ni *Hiperión*, ni *Emilia*, ni *Empédocles* son propiamente novelas como el mismo Hölderlin y la tradición han pensado que son. Sino que se trata de textos poético-filosóficos en los que el autor habría vaciado con mayor claridad su pensamiento. Los argumentos son

se explican con mayor claridad en los apartados dos y tres. Brevemente habría que apuntar que para el período en que escribe estos trabajos, no existía la estructura de la novela moderna como la consideramos hoy en día; si bien ya había comenzado la discusión sobre ella en términos estéticos, no había propiamente una teorización profunda literaria que permitiera descartar qué constituía una obra de este tipo y qué no. De modo que, *Hiperion* o *Emilia*, cuya estructura se conforma de una serie de epístolas entrelazadas, sin prácticamente narrativa alguna, una periodicidad poco clara al grado de que se piensa que, en el primer caso, se trata de una novela ambientada en la Grecia antigua, y con pocos personajes, son textos en los que se entrelazan diversos temas de carácter filosófico mediados por un lenguaje poético que bien pueden constituir una disertación más que una novela. Otro aspecto que el lector deberá considerar es que la obra completa de Hölderlin está plagada del uso de oxímoron. Su uso no se limita a un recurso retórico sino que en la propia función de éste, Hölderlin plantea su propia visión: de la contradicción aparece aquellos conceptos que logran unificar a los contrarios.

La crítica a la modernidad de Hölderlin es más compleja de lo que los diversos estudios han establecido hasta ahora, este trabajo es una parte de ese entramado, pero aún hay temas que se deben discutir de su obra como el aspecto político. No nos limitamos al aspecto del lenguaje o de la poesía sino que enfatizamos las relaciones y los vínculos que fueron tan importantes para el poeta. Al respecto hay que hacer notar que la investigación se separa de las visiones “tradicionales” principalmente de la de Heidegger, Adorno, Benjamín, entre otros, lo que no equivale a negar su importancia. Como advertimos en el segundo capítulo, los estudios hölderlianos han atravesado por varias fases de interpretación, por ejemplo: la discusión de Adorno con Heidegger si bien es significativa

habría que atender a que se lleva a cabo dentro de un contexto post-bélico que responde a otras necesidad explicativas y que por lo tanto recupera de la obra de Hölderlin conceptos diversos a nuestro objetivo. Por otra parte, la importancia que le concede Benjamin a la tarea del traductor materializada en el trabajo de traducción de Hölderlin de *Edipo* y *Antígona*, han sido al día de hoy un referente para comprender estas obras más allá una traducción literal del griego antiguo. Aunque los hilos conductores de los capítulos dos y tres es la poesía, los trabajos de Heidegger toman una dirección de interpretación que no coincide del todo con la que planteamos. La investigación que presentamos no es una interpretación de aquella que hizo él a su vez de Hölderlin y que se limita al trabajo poético. Como se observará muchas de nuestras fuentes son textos contemporáneos de autores que en algún sentido han abierto nuevas líneas de referencia a la obra del poeta suabo.

Establecer los elementos que constituyen la crítica de Hölderlin a la modernidad implica la reconstrucción conceptual a la que el poeta se opone pero también cuál es su propuesta frente a ello. Resumiendo el contenido de la investigación señalaremos que: en el primer apartado analizamos cómo se conformó la noción de tragedia en la modernidad y cuál es el fundamento del que partió el romanticismo alemán. La necesidad de establecer un nuevas explicaciones al desarrollo de las artes pero también de esclarecer la relación entre arte y razón, llevó a los románticos a considerar crear una nueva mitología para dar cuenta de la forma en cómo la belleza era un principio por el que las facultades intelectuales podían dar cuenta de aquello “funesto” y “sin salida” propio de la condición humana que se representa en las artes. Hölderlin por su parte, si bien no se separa en la visión general de Schiller por ejemplo, encuentra una relación con la tragedia griega no a partir de seguir a la civilización helénica como un modelo, sino de recuperar su forma de ver el mundo en el

que las distintas facultades de la razón se encuentran unidas y que se proyecta como una unidad que recupera la relación con la divinidad. Para Hölderlin la desviación de la tragedia moderna es que quiere hacer suyo el modo griego de proceder frente a la belleza sin darse cuenta que la modernidad no ha podido rebasarlos, pero su preocupación principal se encuentra en mostrar que en la tragedia moderna aquello que los griegos habrían mostrado como el equilibrio de las partes de la escena trágica, constituye en una inversión de la estructura. De ahí que, para Hölderlin *Edipo Rey* constituya el máximo desarrollo de la tragedia griega pero también el último producto, mientras que *Antígona* es la primera muestra que anuncia lo que la tragedia moderna ha de generar: el desequilibrio de las partes que constituían la relación originaria o primigenia (divinidad-hombres), y que es lo que posibilita la aparición de la condición escindida.

En el segundo apartado, partimos de la discusión que Hölderlin establece con los post-kantianos, especialmente Fichte, para mostrar que tal condición trágica se revela en su punto más álgido como la separación que hace la razón kantiana de sí misma para darse límites que le permitan definirse a sí misma. La materialización de esta situación para Hölderlin se encuentra en la separación entre filosofía y poesía, como una de las varias relaciones que se han roto en la modernidad. Es por eso que su crítica se dirige no de manera directa en contra de Kant pero sí de la subjetividad que implica la discusión del yo y del no-yo, con la dualidad sujeto-objeto y las implicaciones de los límites de la razón. En consecuencia, la condición escindida o trágica supone que al colocar al yo como fundamento de sí mismo para definirse, colocó al hombre al borde de una herida en la que el subjetivismo le impide relacionarse con lo que le rodea: naturaleza, divinidad, humanidad. La noción que hemos propuesto de la razón poética es el intento que hemos

derivado de la obra de Hölderlin para establecer el modo que propone para que el hombre, sin negar el paso por la condición trágica, logre establecer una relación con aquellos vínculos que habría perdido no sólo en el nivel intelectual sino social. Si bien su objetivo era dotar a la razón de nuevos principios, específicamente estéticos, observaremos que no son del tipo argumentativo sino retóricos; el uso del oxímoron del que está llena prácticamente toda su obra es esencial para comprender las tensiones y oposiciones a las que quiere llamar la atención para establecer su crítica frente al post-kantismo.

Finalmente, advertiremos que a diferencia del segundo capítulo en que la discusión tiene un hilo conductor más apegado a la argumentación filosófica, en el último apartado de esta investigación, derivado de la formación y de los recursos que el propio Hölderlin usa, el análisis cambia su ruta hacia una explicación teológica del protestantismo como parte del fundamento para establecer lo que denominamos diálogo poético. Hölderlin al igual que sus contemporáneos recurrió a la figura de la Santa Trinidad para, en su caso, privilegiar la unidad de tres personas en las que cada una guardan su identidad se integran como una sola, como modelo para derivar que la armonización de las partes o de los contrarios, emanados de la condición trágica, pueden equilibrarse a perseguir no el uno sino la unidad. Adicionalmente, un segundo elemento teológico parte de que lo específico de la relación originaria y de toda relación, es decir lo que mantiene unidas las partes es la palabra que los relaciona, es decir que se define la identidad entre ellas en la medida que la dialogan y encuentran correspondencias. Jesús no sólo simboliza el intento de Dios por restablecer la relación con su creación sino que es portador de la palabra vinculante y que se relaciona con la figura del poeta porque lo que Hölderlin busca es ese nexo que pese a las tensiones de la existencia permita que haya algo que permanezca, aunque para ello, como

encontraremos en la investigación, asegure que lo “permanente” es lo que deviene. Entonces la palabra poética y el diálogo conforman los principios frente a los que la razón puede evita el subjetivismo y el yo. El ser siempre se define frente al otro, conocemos en relación a los vínculos que construimos con los demás. De este modo, podemos advertir que es lo “relacional” el eje que bajo el que gira la obra de Hölderlin para alcanzar la armonización.

En la modernidad, advertirá Hölderlin, hemos perdido más de lo que en apariencia hemos ganado. No sólo nos hemos escindido de nosotros mismos intelectual y socialmente, sino que además pensamos que la belleza, la felicidad y la libertad garantizan nuestra individualidad como si habitáramos solos el mundo.

## 1. La mirada trágica y la invención de lo trágico

Tan sólo quien conozca la nostalgia  
en mi podrá notar lo que me pasa.  
Tristeza y soledad cargan mi alma,  
que al firmamento vuelve la mirada,  
[...] Tan sólo quien conozca la nostalgia  
podrá reconocer lo que me pasa.  
*Mignon*

Goethe

La tragedia es parte fundamental de la vida moderna, atraviesa al hombre desde el nacimiento hasta la muerte repitiéndose constantemente. Lo trágico es la circunstancia *sine qua non* del hombre moderno: la condición conflictiva, desgarrada, ambivalente del espíritu moderno. Esta no es una idea heredada como tal de los griegos sino que es una redefinición de la noción de tragedia antigua, en particular del romanticismo alemán de finales del siglo XVIII y XIX. En la antigua Grecia, a la caída en desgracia se le dio una connotación más bien de lo “terrible” o lo “fastuoso”, diferenciándose del género dramático donde la tragedia se guiaba por principios técnicos y acciones funestas entre los distintos personajes frente a los dioses que por una lucha interna intempestiva de los personajes. En la modernidad, esta lucha se simbolizó como el proceso interno que atraviesa el hombre para alcanzar un equilibrio en relación al contexto en el se encuentra; lo trágico como recurso se volvió un medio por el cual poder alcanzar la más alta conciencia, por saciar el deseo de poseerse a sí mismo que es la conciencia desgarrada; esto es lo que constituye la invención de la tragedia moderna.

La noción de lo trágico en el romanticismo alemán tuvo diversas formas, no sólo en su concepto sino en su expresión, llegando a crear puentes entre la mayor parte de sus

exponentes pero con diferencias importantes. Específicamente, Hölderlin no construyó una teoría de la tragedia ni de lo trágico como tampoco señaló abiertamente sus críticas hacia la modernidad. Sin embargo, de sus diversos trabajos podemos extraer ideas generales para exponer su noción y críticas. El poeta suabo se acercó a la tragedia mediante el trabajo de Sófocles, primordialmente; no hay indicios en su obra o en su biografía de que haya tenido acceso a todos los dramaturgos desde Homero, pero sí hace varias referencias a algunos otros, como Esquilo. Es importante hacer esta acotación porque la invención del significado de la tragedia en el romanticismo alemán diseccionó la tragedia griega en géneros que no sólo respondían a ciertos períodos históricos, sino a una evolución tanto en la forma como en el contenido de las obras dramáticas. Por lo tanto, para efectos de este primer análisis de la crítica de Hölderlin, será conveniente establecer un lazo con el estilo y preocupaciones de la Atenas del siglo V a.C., pero particularmente con la producción sofocleana más que con la dramaturgia previa y posterior.

Habría que señalar que, si bien Hölderlin como otros tantos pensadores alemanes establecieron su noción de tragedia muy cercana al período señalado, no se debe olvidar que también hay un componente contextual del siglo XIX, principalmente el político, así como el discurso de la tradición judeo-cristiana, en particular del protestantismo alemán. La idea de la “culpa” tuvo un papel determinante en el desarrollo romántico, de ahí que las diferentes obras hubieran estado más asociadas a la “culpa” cristiana que a lo “fatídico” griego. Para contrarrestar esto, el romanticismo creó la figura del héroe trágico moderno como ese ser que lucha contra la adversidad, contra el destino fatídico y en quien recae la culpa y el pecado, convirtiéndose así en uno de los grandes emblemas: el hombre

romántico, en quien recae el peso de la escisión original que es el rompimiento entre el cielo y la tierra, el hombre y Dios, así como la división de sí mismo.

El romanticismo, junto con todos los movimientos que le antecedieron, tuvieron una visión *à la grecque* de las artes tanto como de la condición humana. La tragedia griega clásica fue una representación de la percepción del mundo, de la concepción de la vida y las creencias; también lo era en buena parte de la realidad. No obstante, este ejercicio de redefinición de la tragedia griega clásica a la moderna, condujo a la filosofía del XVIII y XIX a pensar al hombre como un ser diferente del perfil griego, como un ser limitado en unos aspectos e infinito en otros, completo y contingente, celestial e indigente; pero lo que lo caracteriza es la búsqueda de ese lazo que lo una de nuevo con la divinidad y consigo mismo. Hoy en día aún estamos a la sombra de ese legado romántico que redefinió los conceptos en torno a la tragedia moderna y que pone en evidencia las contradicciones en que vivimos. Creemos que la relación con la divinidad aún puede ser alcanzada y la vida puede ser enfrentada heroicamente. Nos ilusionamos pensando que todos somos héroes por resistir la cotidianidad y que cada día es una batalla; a la vez, creemos que somos sucesores de los griegos pero la verdad es que no lo somos. Justo en este punto Hölderlin afirmará que somos herederos de la antigua Grecia, pero ello no significa que seamos iguales; no obstante ello le sirve de pretexto para replantear que la existencia sí es trágica y heroica al mismo tiempo, porque es una lucha de continuos cambios pero no porque sea fatídica.

El héroe griego se piensa a sí mismo dentro de una escena fatídica y cómo su comportamiento tiene consecuencia no sólo para el resto de los personajes, sino en relación

a los dioses; no hay una plena conciencia de sí que le permita comprender más allá de lo inmediato lo profundo como lo complejo de su existencia y sus acciones, tal es el caso de Edipo. Mientras que, en el héroe moderno, esta conciencia nace en sentido inverso, es decir, desde la mirada interna del sujeto que observa que la pesadez de la existencia se debe a su propia complejidad, muchas veces casi independiente del mundo al que quiere cambiar. La heroicidad moderna no aparece porque se entable una batalla contra los distintos escenarios fatídicos sino porque lucha es consigo mismo, con toda la culpa y la tempestad de la condición humana. De ahí que se trate de una conciencia desgarrada, un lamento permanente ante la incapacidad por poseerse, por redefinirse una y otra vez sin tener un sentido pleno. Hölderlin, como más adelante veremos, cuestiona el uso de la razón (kantiana) para pensarse y en especial para definirse, pero le preocupa más que en el afán de buscar sus límites, haya construido un muro alrededor de sí, que le impide ver el resto del mundo literalmente. Esta es la condición trágica de la vida, como decía Unamuno. Dios, para serlo, tiene que ser racional, pero es una racionalidad definida desde el pensamiento del hombre racional, otra opción no es posible.

Pensarse como hombre trágico es hacerlo a través de la historia, lo que significa concebirse como un ser temporal y mutable, es preguntarse no sólo por las diferentes circunstancias de la vida sino por la condición de la existencia humana y cómo ésta nunca es la misma. La propuesta para este primer apartado gira en torno a la búsqueda sobre cuáles fueron las razones por las que el romanticismo alemán, que es la base de la crítica de Hölderlin a la modernidad, re-adaptó la noción de lo trágico y cuál es el trasfondo para el trabajo hölderliano.

## 1.1 Lo trágico griego en la esfera romántica

Definir la tragedia y lo trágico para los griegos no es sencillo porque, en principio, la primera es un género dramático cuya forma fue cambiando desde Homero hasta Esquilo y Sófocles en el siglo V a.C. El principal problema ni siquiera puede limitarse a extraer de una lectura profunda qué entendían o cuál era el sentido de la tragedia para los áticos si no es en relación a la necesidad que existe desde la modernidad por significar todo el quehacer helénico. Por parte de los propios dramaturgos atenienses no hubo una teorización al respecto, sino que sobre la marcha, el género fue evolucionando tanto en su forma como en sus contenidos. De la lírica a la épica hubo un camino largo que no permite sintetizar el carácter de la tragedia griega en una sola noción, sino que tenemos momentos diferenciados. Preguntarnos por su sentido no tiene valor si no es torno a la trascendencia de esta categoría para nosotros mismos, pues como señala Lesky:

Aquí nos encontramos ante todo con la cuestión de si el contenido trágico entendiendo la palabra en su sentido aún general, está vinculado a la forma artística llamada tragedia [...] o si en la creación literaria de los griegos se encuentran ya comienzos en los cuales se prepara la primera y al mismo tiempo la más completa objetivización del concepto trágico [...].<sup>1</sup>

Cabría preguntarse entonces qué es lo nos llama la atención acerca de este concepto y por qué fue fundamental para el romanticismo alemán. Así como no deberíamos hablar del Romanticismo como un movimiento general sino de Romanticismos para distinguir el alemán del inglés, el francés, el italiano, etc., habría que decir hay diferentes nociones de la tragedia en cada uno de estos, incluyendo entre los alemanes contemporáneos de Hölderlin. “El movimiento romántico carece de unidad y de uniformidad, aunque existen el suficiente

---

<sup>1</sup> Lesky, Albin. *La tragedia griega*, Ed. Labor, Barcelona, 1966, p. 18.

número de coincidencias entre diversos autores y manifestaciones [...]”<sup>2</sup>. Esto llevó necesariamente a pasar por diferentes incisiones filosóficas una categoría literaria que en su contexto, principalmente histórico y técnico, no rebasaba el análisis filológico de la expresión.

Una cosa hay, sin embargo, que podemos afirmar con plena confianza: los griegos crearon la gran obra artística de la tragedia y con ello realizaron una de las más grandes aportaciones en el campo del espíritu, pero no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que saliéndose de su configuración en el drama se refiriese a la concepción del mundo como un todo. Incluso podemos dar un paso más; aquella gran concepción del trágico acontecer, que en la tragedia clásica se manifiesta en formas variadas pero siempre con impresionante grandeza, se perdió en gran parte en el helenismo posterior.<sup>3</sup>

Dado que no se puede establecer una sola tragedia griega, cabría aquí también hablar de “tragedias”. Con el estudio más sistematizado de la dramaturgia ática por el clasicismo y el romanticismo alemán, sin menoscabar los estudios previos, se diferenciaron géneros literarios que evidenciaron la evolución de la tragedia griega. Entre el estilo y formato de Homero hasta Sófocles hay diferencias abismales, no sólo en los temas sino en la propia interpretación, pasando de la narración a la interpretación, de los héroes épicos a los líricos, del poema homérico al diálogo que debate de Esquilo, Eurípides y Sófocles, de la larga temporalidad de epopeyas y un sin fin de actores, a la interacción de pocos personajes en un tiempo más corto. Sin embargo, de las acepciones que veremos más adelante de Platón y Aristóteles, no se puede extraer una visión trágica “profunda” ni “reflexiva” única de la existencia trágica del hombre helénico, su mundo y sus ambivalencias.

La tragedia ha representado un papel decisivo en la toma de conciencia de lo ‘ficticio’ propiamente dicho; entre los siglos V y VI permitió al

---

<sup>2</sup> Gras Badager, Menene. *El Romanticismo, como espíritu de la modernidad*, Ed. Montesinos, Barcelona, 1988, p. 19.

<sup>3</sup> Lesky, Op. cit., p.21.

hombre griego aprehenderse a sí mismo en su actividad poética, como puro imitador, como un creador de un mundo de reflejos, de falsas apariencias de simulacros y fábulas que constituyen, al lado del mundo real, el de la ficción. [A la vez] Su puesta en escena implica un estar ahí, una presencial real de personajes que, al mismo tiempo, no pueden estar ahí, pues pertenecen a otro mundo.<sup>4</sup>

El romanticismo alemán consideró a la tragedia griega no sólo como una de las manifestaciones más completas del arte producida por los habitantes de la Hélade, sino que fue significativamente aquello que les permitió acercarse a las condiciones del espíritu humano. Todos los elementos que la constituyeron fueron explorados, reinterpretados y llevados al máximo de su significación por artistas tanto como por pensadores. Sin embargo, la visión que los románticos le dieron al hombre de la Atenas del siglo V a.C., era la de un ser semi-divino con una relación continua con la divinidad; la preeminencia de lo humano parecía armonizar, o por lo menos buscar un punto de equilibrio, con la vida privada tanto como con la pública, con los dioses tanto como con los hombres, con la razón tanto como con el destino, pero especialmente de la naturaleza con la libertad. El análisis romántico de la tragedia griega fue, más que nada, el pretexto para reflexionar sobre la promesa pero también la frustración de un hombre libre y racional de los siglos XVIII y XIX que debía aspirar al más alto discernimiento sobre lo finito y lo infinito, a la relación más profunda que podía haber del hombre con el Todo. Se trató del proyecto por reconciliar filosofía y religión, que es la escisión entre el cielo y la tierra: “[...] no se trata de diluir el desgarrar por un ‘mero anegamiento del alma’ (San Juan de la Cruz), sino de superar su irremediable avance estableciendo presas de contención, síntesis y unidades

---

<sup>4</sup> Vernant, Jean Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Ed. Paídos, Vol. II, Madrid, 2002, pp. 82-83.

progresivamente ascendentes, que recuperen la unidad perdida de los hombres”.<sup>5</sup> Hubo en la reflexión trágica del romanticismo un esfuerzo por narrar el mito sobre la caída del hombre, la falta de armonía, la contingencia, el cambio y lo permanente, la belleza, el amor, la verdad, la libertad, sobre la condición humana, pero de algún modo, también es un punto de quiebre que les permitió a los románticos replantearse un hombre más universal, diferente, libre que busca reintegrarse en el Todo de uno u otro modo.

[...] podemos encontrar, por una parte, una general tendencia a la construcción de grandes síntesis y sistemas, y por otra, un rechazo de toda unidad puramente arquitectónica o discursiva. Se busca una relación estructural en el sistema y la naturaleza que relacione musicalmente los más distintos elementos; [...] no se trata de una *unidad* férreamente cerrada, sino intuitivamente abierta, de forma semejante a la variedad impuesta por el carácter mismo del sujeto cognoscente, de lo inconcluso inherente a todo acto de conocimiento humano, donde es posible tanto ‘un excedente como un progreso’. Por esta razón, el ideal de completitud ¿circula se alimenta? más de fragmentos para ascender al infinito, que en la elaboración de un objeto de mera contemplación.<sup>6</sup>

El proyecto romántico buscó plantear una reinención del hombre, una revolución intelectual y espiritual por la que razón y fe pudieran armonizarse. Hubo verdaderamente un esfuerzo por re-construir un hombre, un mundo, una estética nueva. La posibilidad de ver a la creación de la divinidad y su relación con este vínculo roto desde otra óptica dio la impresión de que la verdadera libertad era posible alcanzarla en todos los sentidos; de ahí la fascinación por la vida que en la mayor parte de sus exponentes al hablar del modo en cómo es posible terminar con las disonancias entre los contrarios:

Elevado a este punto de vista, me siento una criatura completamente nueva. Mis relaciones con el mundo exterior han cambiado. Los hilos que me ataban a las cosas exteriores, provocando mis sentimientos, se han roto para siempre, estoy libre y yo mismo soy un mundo tranquilo e inmutable. No existiendo ya los objetos sino para mis ojos, no pueden

---

<sup>5</sup> Selma, José Vicente. *El Rayo en las Tinieblas. Novalis y el saber romántico (El romanticismo alemán y la Naturphilosophie)*, Fernando Torres editor, España, 1980, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

turbar mi corazón. [...] Mi corazón se ha liberado para siempre de la confusión y del error, de la incertidumbre, de la duda y de la angustia; [...] Lo único que debe importarme es el progreso de la razón y la moralidad de los seres racionales, y solamente por el progreso mismo. [...] Yo me he de considerar siempre instrumento de un fin racional, y solo me amaré y estimaré en la medida en que pueda contribuir a este fin.<sup>7</sup>

Si bien no podemos decir que el helenismo fue el motor esencial de la reflexión romántica alemana, sí lo es el hecho de que haya tratado de analizar los puntos que se consideraron que habrían permitido a los griegos un equilibrio entre naturaleza, libertad y necesidad. En este sentido, se trató de un esfuerzo por trazar puentes entre distintos pensadores y poetas griegos en relación a las aspiraciones reflexivas planteadas por los modernos. “Pensar a Atenas” se convirtió en el paraíso reflexivo de artistas y pensadores para encontrar esa sensibilidad espléndida que merecía llamarse con todas sus letras “clásica” por el efecto de su duración. Con el tiempo, Atenas y toda la Hélade se convirtieron progresivamente en el paraíso perdido y, por ello, en el lugar común del pensamiento desde donde regresar del exilio. Schlegel dirá:

Para nosotros los modernos, para Europa, esta fuente se encuentra en la Hélade, y para los helenos y su poesía lo fue Homero y la antigua escuela de los Homéridas. [...] Lo que nos ha quedado de esa verdadera época dorada de los géneros supremos de la poesía lleva más o menos la impronta de un estilo bello o grande, la fuerza vital de la inspiración y el cultivo del arte en divina armonía.<sup>8</sup>

Ya desde Goethe y sus contemporáneos hubo una cierta sensación de que el hombre había perdido algo en el camino del pensarse a sí mismo. De ahí la idea de que había que establecer una historia adyacente a la del día a día, a la de los grandes eventos, en pos de

---

<sup>7</sup> Fichte, Johann. “Fe” en *El entusiasmo y la quietud, Antología del romanticismo alemán*, Antoni Martí (Compilador), Ed. Tusquets, España, 1998, p.61.

<sup>8</sup> Schlegel, Friedrich. *Poesía y Filosofía*, Ed. Alianza Universidad, España, 1994, p. 101-102.

dar una razón del por qué de la separación entre los hombres y la divinidad. “Será Fichte quien proclame el tema de la escisión cuando enseña que el yo no tiene carácter monolítico e indivisible de una mónada, sino que, al contrario, por su propia constitución, está desgarrado, desdoblado”.<sup>9</sup> En consecuencia, Grecia como cuna de este despertar de la razón también se convirtió en el lugar común del reencuentro con los dioses, la fuerza creadora, el lugar de la calma, de la paz, de la belleza, de la verdad y del amor. Atenas se desveló como eterna pero también inalcanzable y hacia ella se dirigieron todas las experiencias creativas y filosóficas románticas, en algunos casos como recreación de la casa paterna perdida o el exilio, y otras como el lugar donde los contrarios se reúnen: el cielo y la tierra, que fue una de las aspiraciones del romanticismo. Es así que Hölderlin describe este sentir en los siguientes fragmentos de *El Archipiélago*:

[...] Hasta que, despertando de angustioso sueño, se levante  
el alma de los hombres, juvenilmente alegre, y el hábito bendito del  
amor,  
de nuevo, como muchas veces antes entre los hijos florecientes de la  
Hélade,  
sople en una nueva época, y el espíritu de la naturaleza,  
el que viene desde lejos, el dios, se nos aparezca entre nubes doradas  
sobre nuestras frentes más libres, y permanezca en paz entre nosotros.  
¡Ay! ¿no vienes todavía?, y aquéllos, los nacidos divinos,  
continúan viviendo, ¡oh día!, solitarios en lo profundo  
de la tierra, mientras una primavera, siempre viviente,  
apunta sobre la cabeza de los mortales, sin que nadie la cante.

[...]

Pues toda la vida se ha llenado de sentido divino,  
y, perfeccionando todo, vuelves a aparecer, como entonces, por todas partes  
ante tus hijos, ¡oh naturaleza!, y, como de montaña rica en manantiales,  
fluyen de aquí y de allá bendiciones sobre el alma germinante del pueblo.  
Luego, luego, ¡oh vosotras, alegría de Atenas!, ¡vosotras, hazañas de Esparta!  
¡deliciosa primavera de Grecia! Cuando venga vuestro otoño,

---

<sup>9</sup> Bodei, Remo. *Hölderlin: La filosofía y lo trágico*, Ed. Visor Distribuciones, La balsa de la Medusa, Madrid, 1990, p.12.

cuando volváis, maduros, ¡vosotros, todos los espíritus del pasado!  
—¡pues he aquí que está cerca el cumplimiento del año!—,  
que os alcance la fiesta también a vosotros, ¡días pretéritos!  
¡Mire el pueblo hacia Grecia, y, llorando y agradeciendo,  
sosiéguese en los recuerdos el orgulloso día del triunfo! [...].<sup>10</sup>

Aunque no se puede hablar de un solo proyecto romántico alemán en virtud de que encontramos en sus exponentes distintas preocupaciones, lo cierto es que hubo una fuerte creencia en pensar que, si bien no se podía volver a recrear la antigua Grecia como tal, su herencia y valor formaba parte sustancial del ser más íntimo del hombre: “[...] Atenas se hallaba oculta dentro del hombre moderno y [...] el mundo sólo se salvaría cuando retornara al Partenón y rompiera sus vínculos con la barbarie”.<sup>11</sup>

De las distintas manifestaciones griegas sobre la relación con la naturaleza y la divinidad, los románticos alemanes consideraron que la tragedia fue su forma más completa y primordial, de modo que de hecho el mundo griego fue visualizado a través de la tragedia ateniense, además de otras artes. La relación que se estableció con la tragedia ateniense se dio por lo que consideraron los grandes problemas del hombre y su condición contingente, así como el modo en que los dramaturgos atenienses habían resuelto el conflicto, lo que Schlegel llama: “acciones y sucesos, carácter y pasión, [que] eran ordenados y configurados armónicamente en un bello sistema a partir de la leyenda”.<sup>12</sup> Lo que debe llamar la atención es que el Romanticismo vio sólo un lado de la tragedia griega, en el sentido de que los acontecimientos funestos fueron percibidos como una manifestación de la precipitada caída del hombre por un fallo o un error de la razón: el hombre es entonces culpable de su propia desgracia, y no porque hubiera una lógica entre la designación divina (lo que anuncia el

---

<sup>10</sup> Hölderlin, Friedrich. *El Archipiélago* (estrófa), Ed. Alianza, Madrid, 1979, pp. 77-85.

<sup>11</sup> Citado por George Steiner en *Antígonas*, Ed. Gedisa, España, 1996, p. 15.

<sup>12</sup> Schlegel, Friedrich. *Poesía y Filosofía*, Op.cit., p. 103.

coro o los oráculos que sucederá) y las pasiones, que mantienen un equilibrio en relación con la divinidad. Para Hölderlin, en la tragedia griega lo fatídico tiene un propósito: al final de la obra el equilibrio se consigue, no por la muerte de los personajes y la consecuente desaparición de los fallos humanos, sino porque el designio divino se cumplió. El conflicto es absorbido cuando los personajes, mediante su muerte, regresan con los dioses y, al igual que Cristo, vuelven al cielo. Al final, la divinidad creadora se impone sobre su creación, esto es el equilibrio para el poeta suabo. En *Edipo Rey*, por ejemplo, la distinción que hace Hölderlin respecto a la visión trágica griega es que no hay propiamente un personaje principal que sea por sí mismo trágico, sino que todos lo son; por lo tanto la unidad escénica es trágica. No se puede pensar la tragedia eliminando las partes o haciendo unas menos que otras. De este modo, Layo y Yocasta son tan trágicos como lo es Edipo, no es posible pensar este drama si no es como una totalidad de contrarios que luchan. El equilibrio sólo se alcanza cuando los personajes comprenden que el designio divino es inapelable y que es en conjunto como se restablecen los lazos. Hölderlin señala en las *Notas sobre Antígona*:

Así, más griega o más hespérica, la presentación trágica reposa sobre más violento o más insostenible diálogo y coros –manteniendo o indicando por lo que se refiere al diálogo-, [...] que dan la dirección o la fuerza al conflicto infinito, como órganos sufrientes del cuerpo que lucha el combate divino, los cuales no pueden faltar, porque, incluso en [la] figura trágicamente infinita, el dios no puede comunicarse al cuerpo de modo absolutamente inmediato [...]; pero, especialmente, consiste la presentación trágica en la palabra fáctica, que, más conexión que cosa expresada, en manera de destino, va desde el comienzo hasta el final; en el modo del proceso, en el agrupamiento de los personajes, unos frente a otros, y en la forma racional, que se constituye en el terrible ocio de un tiempo trágico, y, tal como se presentó en contrastes, en su feroz surgir, más tarde, en tiempo humano, vale como firme parecer nacido de divino destino.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Hölderlin, Friedrich. “Notas sobre Antígona” en *Ensayos*, Ed. Hiperión, 2001, pp. 164-165.

Por el contrario, en la modernidad los análisis sobre los personajes trágicos griegos, especialmente de Edipo, son sacados de su contexto así como de su relación con los dioses y de la unidad escénica; se les ha quitado su carácter semi-divino para humanizarlos y problematizarlos con el fin de usarlos como un molde donde se vierten un sin fin de cuestionamientos sobre la modernidad.

[...] Edipo es una obra sobre una situación trágica: un drama que nos muestra de qué manera algunas situaciones se caracterizan por la inevitabilidad de la tragedia. [...] A causa de la situación en que Sófocles le coloca al principio de la obra, todos los actos le acarrearán una terrible culpa, y ello también se debe a la genialidad del poeta y no al material del mito. Y este es otro aspecto que convierte al Edipo de Sófocles en prototipo de la condición humana. Muchos intérpretes no llegan a ver este dilema.<sup>14</sup>

Desde Goethe, Fichte, Hegel, Schelling, Marx hasta Kierkegaard, Schopenhauer o Freud, hay un espíritu común que hace comparecer a Edipo ante un tribunal para dar cuenta de su propia culpabilidad como si fuera el “modelo” de hombre caído en desgracia; se separa al personaje del resto de la escena trágica, individualizándolo. Se trata de una lectura segmentada: política, ética, clínica, psicoanalítica, pero no lo vemos de manera completa. Esto se puede deber a que a la modernidad le molesta o le “hace ruido” la presencia de los dioses o porque le parece más complejo reflexionar sobre el conjunto de la escena.

Pero al hombre moderno, romántico y sentimental, interesado menos en los resultados que en los procesos que conducen a ellos; al hombre moderno, que se complace en el padecer, no le atrae esta vida de bonanza perpetua: lo que le atrae es el Homero ciego, o el *Camoens* mendigo, el poeta agobiado por sus defectos y limitaciones. Y cuando no los halla los inventa.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Kaufmann. *Tragedia y filosofía*, Ed. Six Barral, España, 1978, pp. 202-203.

<sup>15</sup> Alsina, José. *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Ed. Labor, Barcelona, 1971, p.47.

El discurso filosófico encontró, con las respectivas adecuaciones, en la tragedia griega elementos que afianzaron la mirada de una historia trágica de la modernidad, convirtiéndose en ilustradora de una suerte de profecía bíblica o bien de un aviso de un oráculo. Si los griegos se vieron en sus obras trágicas como los héroes de la Hélade luchando contra la fuerza imparable del destino, los románticos lo hicieron contra la historia y contra sí mismos. El arte se vio, en sus distintas manifestaciones, como muestra de un intento un tanto ambivalente por liberarse de la fuerza histórica, al tiempo que intentar entrar en la esfera de la relación atemporal con los dioses. El arte, más que reivindicación del hombre, se vio como ese lugar común de conciliación entre los opuestos, de ahí que el Romanticismo haya seguido la premisa goethiana de no imitar por imitar, sino de recrear el espíritu. El XIX fue el siglo del hombre racional; prácticamente todos los discursos artísticos y filosóficos se encaminaron a dar respuesta a las limitantes, necesidades y exigencias de éste: libertad, ética, estética, creencia, razón, locura tanto como redención, de modo que el hombre romántico dibuja su autorretrato como el de un héroe griego en plena lucha: “El *fatum* en la tragedia griega es un ‘poder invisible, inaccesible a las fuerzas naturales’ y ejerce su imperativo hasta sobre los dioses. Pero la derrota del hombre cristaliza su libertad, su lúcida compulsión a obrar polémicamente, lo cual determina la sustancia de su yo”.<sup>16</sup>

Para Hölderlin con la puesta en funcionamiento de la noción del Yo encontramos que el mundo y sus contenidos parecen estar disociados, que el exilio no sólo es en términos figurativos o simbólicos, sino que la propia conciencia lo está: “[...] lo griego sigue siendo [...] un máximo, pero no incondicionado, sino condicionado. Esa totalidad en

---

<sup>16</sup> Steiner, op. cit., p.16.

la que vivían los griegos y en la que se entremezclaban y confundían armónicamente arte, ética, naturaleza, lo humano y lo divino, esa totalidad es irrecuperable en su contenido material y objetivo”.<sup>17</sup> Así, el sujeto parece recorrer un largo camino en múltiples concepciones que se dan de él, habiendo diferencias; la única constante que se puede encontrar es la permanente separación consigo mismo y lo que le rodea. En Kant hay un planteamiento reiterativo, que se puede entrever, del hombre caído en desgracia: sujeto y objetos están separados, al igual que nuestra percepción del conocimiento cierto; incluso ética y libertad tienen un problema de proximidad que es necesario mediar por el imperativo categórico. En el caso de Fichte, cercano al kantismo, objeto y sujeto sí se identifican: “En efecto, la autoconsciencia es escisión entre un yo sujeto y un yo objeto y, al mismo tiempo, reconocimiento de la identidad con ellos mismos”.<sup>18</sup> La tragedia para Hölderlin consiste en esta división que hace el sujeto de sí mismo en la cual, más que ganar conciencia sobre sí, pierde relación consigo mismo porque se disecciona a sí mismo, esto es lo que denominamos “la herida trágica”; en Schiller, uno de los modos de evitar o subsanar esta herida es mediante la belleza y la verdad como medios por los que es posible la unión con la divinidad.

Mediante esta restitución, la línea que separa al hombre del Todo es reinterpretada en términos del acceso a la unidad primigenia, como “el fin de las disonancias”, es decir, el encuentro de las partes en conflicto. En este sentido, más que un pesimismo e idealismo en Hölderlin, se puede advertir que sus reflexiones a través de sus textos son un punto de partida en términos de propuestas de superación sobre las disonancias. En términos fenomenológicos, el Todo y la relación con él es posible, existe: “El espíritu individual,

---

<sup>17</sup> Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*, Ed. La balsa de la Medusa, España, 1999, p.19.

<sup>18</sup> Bodei. *Hölderlin: la filosofía y la tragedia*, op. Cit. p. 12

cuando participa de la verdad-belleza, regresa a su hogar, a una ciudad largamente perdida pero primigenia”.<sup>19</sup> En este sentido podemos ver cómo en el romanticismo alemán se construyó poco a poco, desde diferentes perspectivas, una visión dialéctica del mundo que parte de las rigurosas ideas del kantismo, asimilándose a un idealismo estético, en el sentido de que mediante la unión de los contrarios es posible alcanzar la síntesis, no sólo de la separación del hombre respecto a la divinidad, sino especialmente de sí mismo como sujeto y objeto “cuyo objetivo es la armonía humana bajo la guía de la belleza”.<sup>20</sup> Se trata del planteamiento de un modelo trágico: la vida es trágica, pero especialmente lo es el hombre.

En este punto habría que recordar que el Yo como categoría de análisis no fue del todo bien aceptada por Hölderlin que, de manera previa a su estancia en Jena (1794), se encontraba bajo la influencia de Schiller así como de Fichte y, por lo tanto, su lectura de Kant pasaba por el tamiz de aquellos. Respecto al modo en cómo define Fichte al Yo, Hölderlin señala en una carta sus críticas:

[...] su Yo Absoluto (=sustancia de Spinoza), 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 la realidad: pero una conciencia sin objeto no es concebible y como yo mismo soy ese 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 mi), por consiguiente, el Yo absoluto es (para mi) nada.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Steiner, Op. Cit., p.24.

<sup>20</sup> Argullol, Rafael. *El héroe y el único*, Ed. Taurus, 1999, p. 39.

<sup>21</sup> Carta a Hegel de enero de 1795 (Hölderlin) citado por Rafael Argullol, Op.cit. p.43. En los escritos hölderlianos no encontramos el vocablo “sujeto” pero sí el del Yo aunque cuando lo usa es generalmente para establecer su crítica; en sus textos usa “espíritu”. Lo anterior no quiere decir que hayan sido utilizados a manera de sinónimos porque, pese al fuerte influjo fichteano, el “yo” no dejó de generar sospechas en Hölderlin; de ahí que, a diferencia de Hegel o Schelling, no haya sido usado.

Pero lo trágico también es un proceso, un movimiento, de ahí que se identifique con el espíritu de la Hélade, no como imitación sino con esa visión *à la grecque* en el sentido del despliegue y la realización de distintas fuerzas que se oponen.

La invención de la tragedia griega, [...] no sólo es la producción de obras literarias, de objetos de consumo espiritual destinados a los ciudadanos y adaptados a ellos, sino que, a través del teatro, es también la lectura, la imitación y la elaboración de una tradición literarias, la creación de un 'sujeto', de una conciencia trágica, el advenimiento de un hombre trágico. Las obras de los dramaturgos atenienses expresan y a la vez elaboran una visión trágica, una nueva forma de comprenderse para el hombre, de situarse en sus relaciones con el mundo, con los dioses, con los otros y también consigo mismo y con sus propios actos.<sup>22</sup>

De lo anterior se desprende por qué para este período, la estancia de Hölderlin en Jena, le fue claro que se necesitaban explicar las razones por las que debía desaparecer el yo y relatar cómo se dio este exilio tan profundo e hiriente. La historia se convirtió entonces en otro de esos espacios donde había una necesidad de conciliar destino y razón, necesidad y libertad, el modo por el cual el hombre habría de salvarse, reivindicarse y sanarse en la conciencia de sí, de este estado de orfandad en el que se encuentra. Es claro que podemos entrever una teleología en los textos hölderlianos, que también será un tema recurrente y que intentará ser salvado por distintos medios y recursos. El *fatum* de la Historia fue interpretado como una lucha imposible por retornar a la Hélade al modo de la Tierra Prometida, como si una fuerza hubiera interrumpido su realización y ahora se tuviera la oportunidad de hacerlo realidad e incluso superarlo, como si Moisés debiera haber entrado a Atenas. Se trata de una idea redentora de salvación: el mundo fragmentado puede reunirse bajo el cobijo del Todo, de Dios. "Gracias a la libertad que le garantiza la ficción del *mythos*, alcanza lo general; la historia, dado su objeto, queda restringida a lo particular".<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Vernant, Jean Pierre y Pierre Vidal –Naquet, Op. Cit., pp. 80-81.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p.85.

Vida y fuerza se revelan los motores que cruzan los debates filosóficos por tratar de alcanzar el cielo abstracto. El romanticismo alemán necesitaba crear un *mythos* propio del cual contar la historia del exilio, de la herida primigenia, de cómo el hombre había pasado de su condición racional a la trágica. Para ello era necesario construir una mitología:

Voy enseguida al asunto. Yo mantengo que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua se puede resumir en estas palabras: nosotros no tenemos ninguna mitología. Pero añado: estamos cerca de tener una, o, mejor, es el tiempo en el que debemos seriamente colaborar para crear una.<sup>24</sup>

Rousseau había advertido que el hombre había caído en un estado de inocencia “natural”, semejante a una suerte de candor intelectual. No obstante, en la distancia que va de este pensador a los románticos alemanes, se acentuaron aún más los hechos, añadiendo a la caída la pérdida del hogar, la división o extrañamiento del individuo de sí mismo y dándole cause a través de distintos caminos, donde es claro que nunca hay un consenso. La caída que describe Hegel fue identificada con la alineación del hombre en términos aparentemente seculares, pero no por eso pierde valor un argumento más bien teológico que había detrás. Así pues, si bien podemos comprender que la idea de “caída-exilio” es sustancial para el romanticismo alemán, en su carácter trágico aparece su ambivalencia como un esfuerzo por pensar tal “desgracia” desde el hombre mismo y no desde su lado divino, es decir, evitando a los dioses. En última instancia, de los dioses no sabemos nada, pero del hombre trágico sabemos que es un desterrado, un huérfano, un exiliado.

El hombre racional y ahora trágico fue asimilado con la figura del héroe trágico griego, teniendo mayor importancia que la del épico o el lírico. El encantamiento con la

---

<sup>24</sup> Schlegel. *Poesía y Filosofía*, op. cit, p.118.

heroicidad trágica es que sus características parecían adaptarse a las nuevas necesidades mitológicas alemanas. Hölderlin consideró que para el héroe trágico no existe posibilidad de terminar con la escisión de los contrarios, pero sí de alertar al pueblo sobre esta condición y tratar de entablar la lucha para terminar con estas disonancias. Además, el exilio parece nunca finalizar por más esfuerzos que se hagan; su lucha es estéril y, pese a esto, se trató de una figura elogiada y amada por los románticos. En este punto, desde el clasicismo con Goethe hasta el romanticismo se pensó que el poeta es el héroe por excelencia, es el elegido para hablar sobre el destierro. Para varios románticos alemanes no habría posibilidad de reunión ni siquiera en el momento de mayor iluminación, se trata de una vida trágica, ambivalente; para Hölderlin, por el contrario, como para Novalis, los poetas –claro, no cualquiera de ellos- tienen la posibilidad de retornar a la casa paterna a causa de su “comprensión” del lenguaje divino tanto como del humano, y se lanza a intentar trazar puentes. Si la finalidad de la empresa es posible o no, es otra discusión a la que se llegará más adelante.

El héroe-poeta trágico, visto como el intermediario por excelencia que intenta acercar al cielo y la tierra, así como los diversos artistas de la época, muestran una constante batalla por representar el fin de los contrarios a través de la poesía, la pintura, la música, etc.

La figura de Sófocles cobró un valor inusitado entre todos los románticos alemanes, como la de “El Poeta”. Su obra, sus palabras fueron vistas como muestra de la pureza de la tragedia griega proyectada universalmente y a través de la historia. Steiner, en su libro *Antígonas*, cita por ejemplo al todavía joven Schegel preguntándose “De manera que sólo

Sófocles es perfecto”,<sup>25</sup> y Schiller en la *Filosofía del Arte* señala: “La elevada moral, la pureza absoluta de las obras de Sófocles fueron objeto de admiración a través de las edades”.<sup>26</sup> Pero probablemente fue la opinión de Goethe la que caló más profundo en la visión idealista sobre la obra del griego. Supuso que fue éste quien mejor desarrolló y llevó al límite los elementos de la tragedia griega, que identificaba en primer lugar con el terror y el sufrimiento que Esquilo había dejado a medias. Y es que: “[...] lo que caracteriza la posición actual ante la obra sofocleana es la preocupación por el sentido último de su mensaje, el sentido del dolor, de la existencia, del hombre. Las cuestiones artísticas, técnicas, quedan en un segundo plano”.<sup>27</sup> Para los románticos alemanes Sófocles habría conocido mejor la psique del hombre que lo relacionaba directamente con el hombre de la modernidad. Hölderlin quien también consideraba al ateniense como el modelo del poeta griego, puso un mayor énfasis en la construcción de la tragedia para comprender el contenido de las obras trágicas; esto es lo que le permitió advertir que entre la tragedia clásica y la moderna hay algo más que una transformación de las formas y los contenidos, el hombre moderno es quien principalmente ha tenido una metamorfosis.

## **1.2 De la tragedia griega a la tragedia moderna**

No resulta fácil dar una definición de la noción de “lo trágico” y “tragedia”, particularmente si la idea que tenemos hoy día obedece a distintas fuentes y ángulos. En principio, sostendríamos que “lo trágico” como noción o como categoría, no se desarrolló propiamente en la dramaturgia helénica del siglo V a.C. Lo que sí tenían en mente era la

---

<sup>25</sup> Steiner, *Ibíd.*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> Alsina, *op.cit.*, p. 47.

idea de la “tragedia” como género y como situación. Así pues, nuestra tarea no es definir la tragedia, ni siquiera intentar dibujar el paso filológico desde la Hélade hasta la Alemania del XIX, sino captar los rasgos de la problemática de lo trágico. El primer paso es partir desde el fenómeno mismo de la tragedia griega y, en particular, de su contenido; por una parte, encontramos la tragedia como un producto artístico del siglo V, pero en el mismo sentido asistimos a la evolución del proceso creativo que indiscutiblemente se relaciona con la idea del hombre. Estructuralmente, se centra en torno al héroe que, estando en lo más alto de la gloria, cae en desgracia, en una oscuridad que le tiene en los márgenes de la vida y la muerte sin terminar por hacerse a un lado o al otro, sumiéndolo en la angustia y de cuya actuación dependen otros personajes.

Sin embargo, lo que se dibujó propiamente como tragedia, no apareció a partir de los personajes y su caída en desgracia (como un fuera de la gracia divina cristiana), sino de la manifestación de la ruptura de las relaciones de los dioses con los hombres. El cielo y la tierra habrían perdido el horizonte donde se conectaban y dándose una indiferencia de la divinidad en relación al sufrimiento humano; no obstante, la tragedia clásica no es un estado sino una situación que rodea a los actores. Los dioses caprichosos juegan con la vida de los mortales, quienes desgarrándose entre el destino y la razón, van perdiendo la vida: “[...] esta lucha de los dioses entre sí ya no es una pelea caprichosa, una diversión para el padre de los dioses. Los hombres luchan en esta palestra con todo lo que poseen y con todo lo que pierden para siempre al morir”.<sup>28</sup> La existencia humana se muestra así como una serie de pruebas, de fragmentos que se enlazan los unos a los otros sucesivamente, no hay vida lineal. El tiempo se acumula en sucesos; la vida de los hombres se dibuja como

---

<sup>28</sup> Lesky, op. cit., p. 19.

diversos destinos que se entretujan (héroes, pueblos, eventos), ante los cuales pareciera que no hay *ratio* posible que se emplee.

También en Homero hay partes en las que aparecen unidos los diversos eslabones que forman una cadena. Pero aquello que especialmente eleva a la *Ilíada* a la categoría de una gran obra de arte, que la lleva a rebasar el típico estilo épico, y hace que sus autores den los primeros pasos hacia la tragedia, es el encadenamiento de los sucesos de las figuras y de los impulsos que las mueven.<sup>29</sup>

Este encadenamiento en compañía del exceso que aparece en toda la trama es la característica de la estructura trágica. En la desmesura, el destino fatídico se abalanza sobre todos. El dramaturgo es quien resalta este carácter en las distintas escenas, de modo que el héroe, estando en la gloria aparece ahora como abandonado, a punto de la muerte pero aún luchando. Aunque podemos encontrar similitudes, en realidad no podemos afirmar que la idea de “lo trágico” aparezca plenamente desde la perspectiva moderna en la antigua dramaturgia helénica; sus rasgos más esenciales o generales se relacionan con la estructura de la obra, no con la proyección del consciente o inconsciente de los personajes, o del Yo y su condición, o de las tormentosas relaciones que giran en torno a éste. De hacerlo, conservaríamos la idea de que lo trágico es simplemente lo fatídico (por alguna causa):

[...] El héroe que, como Ulises en su regreso, lucha con una cadena de desgracias y múltiples infortunios despierta nuestra admiración y lo seguimos con agrado, pero no tiene para nosotros ningún interés trágico, porque lo que se le resiste puede ser vencido por una fuerza parecida, a saber, por la fuerza física o por la inteligencia y la astucia.<sup>30</sup>

Los griegos crearon la tragedia como un producto artístico que evidentemente tenía una extensión subjetiva, ética y política pero, como tal, no hubo un desarrollo propiamente dicho de lo trágico en tanto que concepción del mundo, más allá de la dramaturgia como la entendemos hoy día.

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>30</sup> Schelling. “Sobre la tragedia” (§694) en *Filosofía del Arte*, Ed. Tecnos, Madrid: 2006, p. 440.

El mito heroico en sí no es trágico, es el poeta trágico quien lo convierte en tal cosa. Ciertamente que los mitos llevan consigo, y tantas como se quieran, esas transgresiones de las que se alimentan las tragedias: el incesto, el parricidio, el matricidio o el acto de devorar a sus propios hijos, pero no llevan consigo instancia alguna que juzgue tales actos como las que ha creado la ciudad, como las que el coro expresa a su manera. Allí donde se ha podido conocer la tradición en la que se expresa el mito, se constata que es el poeta trágico quien riza el círculo que es la tragedia. Así ocurre en la obra de Sófocles. El Edipo de Homero muere en el trono de Tebas, fueron Esquilo y Sófocles quienes lo convirtieron en un ciego voluntario y en un exiliado<sup>31</sup>.

Podemos considerar que este carácter trágico griego no fue lo que entusiasmó propiamente al romanticismo alemán -de ahí que los alemanes hayan explotado más la novela que el teatro-, sino el espíritu de los personajes como representaciones simbólicas del conflicto humano. En la mayor parte de las obras románticas alemanas, incluyendo aquellas que intentaron crearse dramáticamente, no existe una aspiración por “imitar” la estructura trágica, incluyendo a Hölderlin, sino en crear una “revolución” espiritual aun cuando ésta ya aparezca anunciada como fracasada: “Para George Lukács, se trata el Romanticismo Alemán y el fenómeno de la *Naturphilosophie* de una confesión de impotencia, ante la imposibilidad de transformar fácticamente la situación externa (división religiosa, moral, nacional, dominada por un estado rígidamente militarista)”<sup>32</sup>. En las distintas lecturas alemanas de la tragedia encontramos similitudes pero es mayor el número de diferencias:

P. Judet de La Combe, profundizando los análisis de P. Szondi, identifica en el seno del romanticismo alemán dos concepciones de lo trágico y de la tragedia griega, una dialéctica y “optimista”, la otra no dialéctica, que se asienta sobre la catástrofe y enfrentamiento. Según la interpretación dialéctica de la tragedia representada por Schelling y luego por Hegel, la libertad humana se afirma cuando el héroe asume la culpabilidad por una transgresión que le ha sido impuesta por el destino. Goethe, por otro lado, estimaba que ‘toda tragedia descansa sobre un conflicto inconciliable; si

---

<sup>31</sup> Vernan, Jean Pierre et al., op. cit., pp. 147-148.

<sup>32</sup> Selma, José Vicente. *El rayo en tinieblas. Novalis y el saber romántico*, Ed. Fernando Torres, 1980, p.38.

una conciliación interviene o se vuelve posible, lo trágico desaparece'.<sup>33</sup>

Si somos precisos, en principio la tragedia antigua y la moderna no sólo son diferentes sino que “técnicamente” con muy distintas. Ahora bien, no resulta fácil tampoco definir qué es la tragedia clásica en virtud de que ésta varió de modo considerable desde Homero hasta Esquilo y Sófocles: “Muchos cambios se introdujeron en la tragedia, pero los cambios cesaron cuando encontró su verdadera naturaleza. Esquilo fue el primero en introducir un segundo actor; también él relegó la importancia del coro, para dársela a las partes habladas. Sófocles añadió un tercer actor y decorado”.<sup>34</sup> De modo que ni siquiera en términos estructurales se puede dar una definición exacta de la tragedia clásica. Tal es el caso del tratamiento que hacen de la noción Platón y Aristóteles, al grado que parecen contraponerse aunque en algunos puntos más bien se complementan. Para el primero, la tragedia está asociada a la *kátharsis* tanto como a la *mímesis* siendo empleada como “actuación” y “reproducción” en los libro III y X respectivamente de *La República*, y como “representación” en el libro XVII de *Las Leyes*; de ahí que se pueda decir que: “En el análisis de Platón, lo propio de la mimesis es este aspecto directo del discurso y de la acción: el autor, en vez de hablar en su propio nombre transmitiendo los acontecimientos en estilo indirecto, se disimula en el interior de los protagonistas, asume su apariencia, su manera de ser, sus sentimientos, sus palabras, para imitarlos”.<sup>35</sup> La tragedia tiene un componente sustancial en cuanto al efecto que genera en el espectador y sus emociones, no se trata únicamente de una actuación o reproducción de la vida misma sino una cierta experiencia “educadora” final (moral). En este sentido, la tragedia desde la mirada de

---

<sup>33</sup> Laks, André. “Una insistencia de Platón: a propósito de la verdadera tragedia” (Leyes, 817<sup>a</sup>-d) en *Journal of Ancient Philosophy*, Vol. V, 2011., p. 16.

<sup>34</sup> Aristóteles. *Poética* (4:49 a – Versión de Grube). Citado por Kauffmann, op. cit. p.71.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 83.

Platón se relaciona con la “ley” en cuanto a su carácter político que busca la mejor representación posible de la vida en la ciudad así como el mejor régimen político. Su lectura de las tragedias de Sófocles se dirige a evaluar la trascendencia del “castigo”, no sólo para el personaje sino para la comunidad, porque de ello depende la “bella vida”, que es la misma dimensión entre virtud y felicidad en la que se establece la reconciliación del héroe con los dioses.<sup>36</sup>

Si la mala tragedia reposa sobre lo inadecuado de la reacción que suscita un revés de fortuna tanto en el héroe trágico como en el espectador, la buena tragedia supondría otra concepción sea de la naturaleza del héroe, sea de su reacción frente al evento, sea de la naturaleza misma de dicho evento. Podría ser que el héroe trágico no deba ser un hombre de bien, o que sea necesario distinguir grados de virtud.<sup>37</sup>

Aristóteles por su parte, cuando se refiere a la tragedia, lo hace en un sentido solemne del lenguaje apelando a lo desmedido, aunque dentro de los márgenes de su época. El desarrollo de este exceso, o mejor dicho su implicación, tiene una tonalidad aun dentro del drama, de lo terrible o espeluznante. “Pero, si consideramos los dos mil quinientos años que nos separan de la tragedia griega, la historia del teatro trágico nos dará la impresión de tener poca continuidad o tradición explícita. Lo que sorprende es una sensación de coincidencia milagrosa”.<sup>38</sup> El mismo Herodoto como Tucídides, se refieren a una “historia” trágica pero no en un sentido trágico de la forma como lo entendemos actualmente. Las pasiones humanas como causa de lo anteriormente dicho o de un destino claramente condicionado, tiene más bien un efecto extraordinario en quien lee o ve, dado que se han rebasado los límites, la medida y la gracia. De hecho, para Aristóteles, la finalidad de la tragedia es la *catarsis*:

---

<sup>36</sup> Lasky, op.cit, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 10

<sup>38</sup> Steiner, George. *La muerte de la tragedia*, FCE, México, 2012, p. 95.

La tragedia es, pues, la representación de una acción seria, completa en sí misma y de cierta magnitud; en un lenguaje embellecido con varias clases de embellecimiento, cada uno de los cuales tiene su lugar correspondiente en las diversas partes, en forma dramática y no narrativa, y que, además, mediante una serie de hechos que suscitan piedad y terror tiene por efecto elevar y purificar el ánimo de pasiones semejantes.<sup>39</sup>

Si bien podemos darle a estas palabras una lectura como “purificación de las pasiones” o en el sentido que señala Wolfgang Schadewaldt como “un alivio, unido a la satisfacción, de los mencionados efectos”,<sup>40</sup> lo cierto es que Aristóteles no desarrolla propiamente una noción de lo trágico como lo habrían de hacer los románticos alemanes; lo que advierte en términos explicativos son una serie de características que contiene toda obra trágica pero no el carácter conflictivo y contingente que si aparece en lo trágico moderno. Sin embargo, lo que si sostendría el mito trágico para Aristóteles es el cambio (*metabolé*) del destino, siendo los caracteres “medios” los más representativos de la tragedia, pero particularmente es la presentación de esta situación a través del lenguaje bello, es decir, de un sentido estético del habla; la caída en desgracia no tiene una connotación moral propiamente dicha sino en relación a un “fallo” de la *ratio*. De ahí que no se trate de un fracaso imputable al héroe o heroína ante un comportamiento, digamos, falto de moral, más que la “situación” o el encadenamiento de destinos; así que, lo que podríamos decir, es que Aristóteles habría dado en todo caso un planteamiento de la situación trágica y no de lo trágico.

[...] La tragedia no es una representación de hombres, sino más bien de acciones y de vida, que es como decir de felicidad y desgracia; [...] Ahora bien, los hombres, considerados desde el punto de vista del carácter, son de esta o aquella cualidad, pero según sus acciones son felices o infelices. Por lo tanto, los personajes de una acción dramática no se proponen representar determinados 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

---

<sup>39</sup> Aristóteles. *Poética*, Cap. VI. Gredos.

<sup>40</sup> Schadewaldt, Wolfgang. “¿Horror y compasión?” citado por Lesky, op. cit., p.22.

cosas el fin es siempre lo más importante. También se observa que sin acción no puede haber tragedia, pero sí puede haberla sin carácter.<sup>41</sup>

En la situación trágica hay un quiebre de una situación “feliz” y elevada; el fallo opera como el error del cálculo y, en este sentido, lo que amenaza la vida es la ceguera, de ahí que haya indecisión por parte de los personajes trágicos. Es cerca del error, por tanto, donde encontramos la locura, que es el estado donde el hombre se siente a sí mismo en su fragilidad. Lesky, parafraseando a Masenius en la *Palestra Eloquentia Ligatae* al hablar de su idea de *error ex alienatione*, señala que: “Solamente el volverse a Dios pueda dar seguridad al hombre, pero su vida en este mundo, debido a la constitución humana, está expuesta de antemano al engaño, a la apariencia que le oculta lo verdadero, a la fascinación que le atrae hacia la perdición”.<sup>42</sup> Así es que Aristóteles vio en *Edipo Rey* el “modelo y norma” de la tragedia en tanto que el “error” se encuentra presente a lo largo de la trama (de esos sucesos encadenados) distribuyéndose entre todos los personajes de modo que la unidad de la obra permite que digamos que se trata de una tragedia. Pero en el caso de la moderna sucede lo opuesto, no hay unidad, y sólo son los “personajes” principales quienes son trágicos.

Hoy en día se mantiene una discusión, más bien de tipo filológica que filosófica, sobre este tema donde las voces de Nietzsche como de otros críticos aún se preguntan acerca de lo que realmente quería decir Aristóteles y en qué punto comenzó la tragedia moderna. Si Nietzsche afirmó que Esquilo perfiló el fin de la tragedia,<sup>43</sup> bajo los propios argumentos de Aristóteles ¿deberíamos decir que Sófocles perfiló la tragedia moderna entonces? Es cierto que haciendo una revisión rigurosa de *Edipo rey*, *Edipo en Colona* y

---

<sup>41</sup> Aristóteles, *Ibíd.*

<sup>42</sup> Lesky, *op.cit.*, p.24.

<sup>43</sup> Nietzsche. *El origen de la tragedia*, sección 10, párrafo final. Señalado por Kaufmann, *op. cit.* p.278.

*Antígona* encontramos que son obras *sui generis* dentro de un espectro mayor de tragedias; la primera y la segunda están consideradas como las que tienen los finales más violentos (e incluso pesimistas). De ahí que nos surja otra pregunta, ¿por qué justamente estas dos son las recordadas y trabajadas por la modernidad si no se parecen a la mayoría?

Las tragedias, desgraciadamente, no son lo que tendrían que ser. Al estar más cerca de la evidencia, Aristóteles se aproximó más que los escritores modernos a hacer justicia al amplio surtido de tragedias griegas, al afirmar que éstas son otras que despiertan *elos* y *phobos*, pero que proporcionan alivio liberador de estas emociones. Alivio que es, sin duda alguna, compatible con conclusiones que no son trágicas. Lo decisivo no es el final, sino el hecho de participar en un gran y aterrador sufrimiento.<sup>44</sup>

Reflexionar sobre el momento en que se transformó el sentido trágico clásico nos obliga a colocarnos ahora en los márgenes de la obra de Shakespeare. El movimiento romántico lo reverenció probablemente tanto como a algunos pensadores griegos. En su obra ya hay una marcada diferencia en la manera de conducir los personajes en las tragedias: el horror de la vida se distribuye a lo largo de las escenas y hay un compromiso del dramaturgo con sus personajes por llevar a los límites de su razón su condición humana trágica. “Quizá la diferencia fundamental entre uno [Shakespeare] y otro [Románticos] sea que mientras la voluntad shakesperiana es vigorosa y espontánea, trágicamente ofensiva, la voluntad romántica es decididamente defensiva, heroicamente ‘numantina’”.<sup>45</sup> Con Shakespeare inició la escenificación de la tragedia del Yo, el héroe trágico hizo acto de presencia, y cuyas características profundizó el romanticismo. “De modo que el Shakespeare de los románticos no era ante todo un poeta isabelino con tradiciones medievales en su arte y su concepción del mundo. Era un maestro de sublimidad poética y pasión volcánica, un proclamador del amor y la melancolía románticos, un extremista que escribía

---

<sup>44</sup> Kaufmann, op. cit. p.279.

<sup>45</sup> Argullol, Rafael, op.cit., p. 14.

melodramas”.<sup>46</sup> Si bien el dramaturgo inglés fue fundamental para el movimiento romántico europeo en general, en el caso específico del alemán, la difusión de su obra a gran escala coincidió con varios eventos. En primer lugar, las traducciones del inglés al alemán fueron hechas por Schlegel y Tieck justo en el momento en que el movimiento romántico germano había llegado a su madurez. En segundo lugar, buena parte de la crítica literaria alemana desde el siglo XVIII se había avocado a trabajar los textos de Shakespeare, especialmente las tragedias. En tercer lugar, a diferencia de lo que había sucedido en Francia por ejemplo, las obras shakesperianas habían sido traducidas, leídas, estudiadas y especialmente representadas con la misma crudeza del lenguaje inglés, siendo que en aquel país o incluso en Inglaterra, el lenguaje de varias escenas había sido “atenuado” ante la fuerza de las palabras.<sup>47</sup> Goethe, como Schiller, retomaron la fuerza y la tensión de los dramas de Shakespeare y se sintieron fascinados por la “vida trágica del héroe [que] se despliega contra el lienzo más vasto de la muchedumbre y del momento histórico”.<sup>48</sup> Quedó claro para los clasicistas y los románticos alemanes que la obra shakesperiana es lo que definirá en buena medida el perfil de sus personajes. El diseño de las piezas teatrales enmarca las tensiones con las que se ha de encontrar el héroe, pero hay dos elementos llamativos para los alemanes: el tema de la introspección mediante el monólogo y, especialmente, el conflicto con la historia representada mediante la muchedumbre. Pero recordemos que pese a que estas características pudieran estar presentes en otro sentido en la antigua tragedia griega, en realidad no lo estuvieron. Pensemos que el héroe shakesperiano no tiene tras de sí la suerte echada, sino que ésta se

---

<sup>46</sup> Steiner, *La muerte de la tragedia*, op. cit. p. 134.

<sup>47</sup> La idolatría alemana por Shakespeare había sido tal, que varios críticos prusianos afirmaban que en realidad era alemán y no inglés.

<sup>48</sup> Steiner, *ibíd.*

construye, por lo que hay un margen de maniobra en uno y otro sentido. La libertad no es un tema de fondo como en las obras griegas: Otelo es celoso, el rey Lear no conoce lo suficiente a sus hijas, Hamlet descubre los amoríos de su madre, etc.; los dilemas “morales” tienen otras circunstancias aunque el carácter “humano” esté detrás; lo que sí es cierto es que Shakespeare abrió aún más el abanico de posibilidades de los fallos morales. Los dioses no se esconden tras de los héroes y juegan con ellos, marcando de antemano su destino. “Por consiguiente, Hamlet, Otelo, Lear y Macbeth no son tragedias construidas alrededor de un conflicto moral entre dos bancos con derechos legítimos, sino con derechos parciales: uno menos que el otro. Las grandes tragedias de Shakespeare son significativamente diferentes de las trilogías de Orestes y Prometeo, de Antígona y de Las Bacantes”.<sup>49</sup>

El giro radical de una interpretación y teorización sobre lo trágico para el romanticismo alemán lo encontramos, no solo pero sí principalmente, en Goethe, quien en 1824 señaló en una carta: “Todo lo trágico se basa en un contraste que no permite salida alguna. Tan pronto como la salida aparece o se hace posible, lo trágico se esfuma”.<sup>50</sup> Lo trágico adquiere *per se* una característica como objeto de reflexión que, en primer término, muestra las declaraciones de oposición aunque aún no se habla abiertamente de los polos opuestos. Goethe sentó buena parte del sentimiento que recorrerá a los románticos, es la gran figura que acompaña sus reflexiones y que perfiló los héroes románticos: “Goethe no podrá tener el destino de Cervantes o de Shakespeare, pero será el fundador y el guía de una

---

<sup>49</sup> Kaufmann, op. cit., 418.

<sup>50</sup> Citado por Lesky, *Ibíd.*

nueva poesía, para nosotros y para los posteriores, como, de otro modo, Dante en el medioevo”.<sup>51</sup>

La tarea del romanticismo se encaminó a diseñar las características y naturaleza de los contrarios que se enfrentan férreamente o bien que tienden a alejarse sin retorno; lo interesante, en todo caso, es que la idea de los extremos irreconciliables a partir de los que se genera una situación trágica es, desde nuestro punto de vista, la inversión de la propuesta griega: en aquella el carácter trágico lo daba la situación, no en un personaje en particular, mientras que en el romanticismo recae directamente en los protagonistas que se relacionan. Así, la noción de los “polos opuestos” tiene otra interpretación: de modo inicial tiene un carácter introspectivo así que toda reconciliación parte en principio de lo que el hombre logre conciliar consigo mismo, ahí es donde encontramos el mito de la modernidad en un supuesto individuo que se encuentra separado de sí y de sus facultades. Como más tarde lo veremos, para Hölderlin parte de la nueva mitología moderna se funda sobre el punto más extremo del anterior idea que es la razón kantiana.

En consecuencia podría sugerirse que lo trágico, no la tragedia, es más invención del romanticismo que de la tradición griega. Es por el estudio de los contrarios y por la necesidad de la unidad como es posible acceder a una multiplicidad de situaciones que se dibujaron en la era de las revoluciones sociales y espirituales. La tragedia romántica retoma lo más elemental del hombre: el héroe perdiendo su característica semi divino, se encuentra herido de muerte (la caída), ésta se entiende como la necesidad de encontrar una respuesta

---

<sup>51</sup> Schlegel, op. cit., p.146.

trascendente a la disputa entre libertad-necesidad que le permita la reconciliación con el cielo como reorganizar sus facultades y toda relación externa a él mismo:

El héroe trágico ha de tener una absolutidad del carácter, sea en el sentido que sea, a fin de que lo exterior sólo sea materia para él y en ningún caso pueda dudarse de sus procedimientos. Si faltara el destino, tendría que remplazarlo el carácter. [...] Entonces –para concluir con esta determinación la investigación sobre la construcción interna de la tragedia-, la acción no sólo tiene que concluir externamente sino interiormente, en el espíritu mismo, pues lo que produce la tragedia es en verdad una rebeldía interior. Esa armonía que exigimos para su terminación sólo surge de esta reconciliación interior. [...] tampoco la reconciliación debe suceder por extraño, extraordinario, ajeno al espíritu y a la acción.<sup>52</sup>

La “caída” representa la pérdida de un estado de seguridad y de relación con lo divino, donde el hombre se asume como criatura e hijo; justo en este punto la caída también es el principio de la herida que lo vulnera en lo más profundo e íntimo de ser. El “fallo” en el romanticismo se reconoce –probablemente más cercano a la idea de pecado- también como un error de cálculo, cuya raíz no se encuentra ya en un conjunto de destinos encadenados sino en la separación del mismo hombre de su mundo interno y externo; una guerra de egos entre dioses y hombres, lleva a estos últimos a querer conquistar el cielo, en este sentido es desgracia. Pero aunque la caída nos refiere a un mundo herido profundamente en su relación primigenia, lo característico en la tragedia romántica es una exploración de los personajes, internándose en su psique para encontrar las razones de tal caída. “Resulta así que la psique humana no comprende las leyes que gobiernan al mundo y al hombre. Por otra parte, los dioses poco tienen que hacer en este mundo de frío determinismo, y como no están, por otro lado, personalmente interesados en el hombre, no existe una guía divina. El hombre está irremisiblemente solo”.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Schelling, op. cit. (§ 700, § 704) p. 448, 451.

<sup>53</sup> Alsina, op. cit., p. 51.

La experiencia de lo trágico parte de la añoranza más que por una relación con lo divino, con el hombre consigo mismo. Evocamos, no lo que hemos perdido, sino lo que podríamos tener. La posibilidad de acercarse hacia lo deseado es un tema que cruza constantemente la reflexión como la producción artística romántica; más aún cuando la relación, en este caso la primigenia, parece escapar al imperio del tiempo y sus leyes. La caída parece detenerse momentos pero lo trágico persiste; esta es una de las razones por las que consideramos que muchas de las grandes tragedias griegas fueron tan significativas para los románticos. Lo trágico en el hombre es una constante que cruza la existencia humana, no importando el período del que se trate.

La “aceptación” del destino trágico, que no es simple conformismo, la encontramos principalmente en los personajes heroicos épicos clásicos cuya condición conflictiva no les permite tener escapatoria, todo está predicho. Por el contrario, en el héroe trágico moderno, la voluntad juega un papel fundamental, no sólo es oposición sino enfrentamiento real a la vida pero también a la muerte. Podemos decir que, a diferencia de los personajes trágicos de un drama ateniense, lo que puede caracterizar al héroe trágico es esta voluntad que, sin someterse de lleno al destino, comprende el orden de las cosas, no se somete a la sabiduría divina sino a su propia razón. Se trata de una aceptación porque asume su “tarea”, su “deber”, la “razón” de su existencia, pero también es capaz de censurar el orden dado; es entonces cuando el poeta aparece para “señalar” y “preguntar” con voz crítica por el sentido de esa vida construida en torno al exilio de lo divino que solía ser “el más alto fuego”.

[...] no le queda otro recurso más que gritar; no gemir, no lamentarse, sino gritar con todas sus fuerzas, lo que nunca se había dicho, lo que quizás antes ni siquiera se sabía, y para nada. Sólo para decírselo uno a uno mismo. Sin embargo, en la tragedia griega, la reflexión racional y la apasionada y desordenada manifestación del afecto se hallan separadas por

los límites bien precisos. A veces ello ofrece un rudo contraste para el sentimiento moderno.<sup>54</sup>

Ese rasgo por hacerse hacia el más alto fuego, como dirá Hölderlin, y consumirse en él, es muestra de un apasionamiento sin miramientos por la vida desmesurada, pero que es vida herida cuya única voluntad es regresar a la casa paterna:

Mas quiero acercarme a vosotros, allá donde crecen todavía  
Pues los celestes descansan gustosos en el corazón sensible,  
y siempre, como entonces, las potestades inspiradoras de grado  
acompañan al hombre esforzado; y sobre los montes de la patria  
descansa, impera y vive omnipresente el éter,  
para que un pueblo amante, acogido en los brazos del Padre,  
esté humanamente alegre, como entonces, y que un espíritu sea común a  
todos [...].<sup>55</sup>

Desde Kant y Goethe hasta el Romanticismo alemán, el “poeta” intuye la coexistencia de una oposición irreconciliable en todas las esferas de la vida. Fundamental será para los románticos intentar trazar caminos de conciliación para diferentes variantes de relaciones: estéticas, éticas, epistemológicas, jurídicas, ontológicas, etc. La gran herida del sujeto trágico se encuentra en sus relaciones con el mundo. Goethe señaló en una carta a Eckermann en 1877: “En el fondo se trata simplemente de un conflicto que no permite ninguna solución, y puede originarse de la contradicción de las circunstancias, cuando tiene tras de sí un motivo natural y auténtico y es un conflicto auténticamente trágico”.<sup>56</sup> Para el romanticismo, en la composición trágica destaca abiertamente la oposición o la disonancia, en torno a ellas se rigieron la mayoría de las propuestas artísticas; lo trágico moderno, así pues, se funda en la cúspide de la frase “no hay solución posible”. Digamos que en esto radica la reconceptualización moderna de lo trágico: pasar de una representación de eventos

---

<sup>54</sup> Lesky, *Ibíd.*, p.27.

<sup>55</sup> Hölderlin. *El Archipiélago*, op. cit.

<sup>56</sup> Goethe. *Conversación con Eckermann del 28 de marzo de 1977*.

de carácter doloroso con base en una leyenda heroica, que tiene como objetivo desencadenar determinados efectos anímicos que por una ley interna suelen ser funestos, a un modo de ver el mundo adverso y dividido, que no puede explicarse más que en sentido trascendente.

El pensamiento del universo y de su armonía es para mí uno y todo; en este germen veo una infinidad de buenos pensamientos, y siento que sacarlos a la luz y darles forma es el auténtico destino de mi vida. [...] Con todo, estimo que un cierto intercambio regular y organizado entre individualidad y universalidad es el verdadero pulso de la vida superior y la primera condición de la salud moral. Cuanto más completamente se puede amar o formar un individuo, tanta más armonía se descubre en el mundo, cuanto más se entiende la organización del universo, tanto más rico, más infinito y semejante al mundo se vuelve para nosotros cada objeto.<sup>57</sup>

Cuando el conflicto trágico se viste de un aspecto de absoluta dureza y se cierra toda posibilidad de restitución, ensalzándose el conflicto como lo único patente que puede representar al mundo y su desenvolvimiento, es perfectamente comprensible que se conciba la tragedia como un modo de vida emparentado totalmente con la muerte y la catástrofe del fin de los tiempos, en especial cuando el destino -al modo en que lo usaban los griegos- es cambiado por una serie de premisas o imperativos que rigen el Todo, cuya comprensión escapa en primera instancia a los mortales, y cuyo posible fin visto como reconciliación se halla en un plano superior que puede representar la muerte, o incluso la nada. Así pues, la tragedia romántica no sólo es absoluta y definitiva, sino que en casi todos sus representantes es incluso radical.

El romanticismo alemán tuvo su origen y fundamento en el dolor que retrataron los dramaturgos atenienses, pero el final no obedece a leyes de casualidad sino de causalidad;

---

<sup>57</sup> Schlegel, op. cit. p. 79.

no fue el héroe épico de la Hélade quien se adjudicó la culpa o el fallo, sino el hombre de la modernidad que literalmente se encuentra en desgracia como consecuencia de un desplome de sus relaciones con el Todo. La existencia para el hombre trágico romántico es la angustia existencial que experimenta ante una vida que, en aparente libertad, choca con los estatutos superiores interiorizados; pensemos en *Werther* o *Fausto* de Goethe.<sup>58</sup> Y es que aquí debemos señalar que un problema que subyace a la noción de lo trágico romántico es que dentro del discurso hay una finalidad de redención cristiana, como si por medio de la culpa, el dolor, el fallo y la desprendimiento de la gracia pudieran restituirse, no sólo en un acto redentor, sino en la historia misma. No es que el cristianismo sea trágico como tal, pero la historia sí parece serlo, aunque subyace una idea de redención (de relación) y del final de los tiempos.

En el fondo los románticos, Hölderlin no es la excepción, tienen un deseo dominante por hacer de Cristo una figura trágica griega, asemejándolo con Edipo tanto como con la figura del “chivo expiatorio”; el hijo de la divinidad que vive entre los mortales, les da su palabra que es luz y a la vez quien con su muerte es el “inocente culpable” que se auto-inmola en la cruz para restituir con su muerte y resurrección la relación con Dios. Jesús juega un papel fundamental en la construcción de la tragedia como el símbolo del héroe por excelencia: venido del judaísmo, en el que no hay tragedia posible; en el conclusión de su vida y posterior resurrección, el principio fundamental del cristianismo protestante, se da la reconciliación; esto es lo que permitió compatibilizar fe y

---

<sup>58</sup> El personaje de *Werther* contiene la angustia no sólo de la duda del amor no correspondido sino de la definición del quien ama como persona; en *Fausto*, por su parte, este mismo sentimiento existe ante la imposibilidad de poder atrapar la “vida” y el conocimiento. Se trata de dos rasgos del hombre moderno: la angustia y la insatisfacción. Observamos como Goethe delineó en estas dos obras la evolución de la tragedia de la vida moderna que nunca se satisface.

tragedia, reunir Atenas con Jerusalén. Pensaríamos, con todas las objeciones que se nos puedan hacer, que Jesús sí es un personaje trágico; lo es en términos épicos, pero no en los términos de la tragedia moderna. Él mismo, cual héroe de la Hélade, tiene que tomar decisiones y su voluntad está dirigida y obedece a un destino marcado, pero el “final” no es absolutamente trágico ni definitivo; no lo es porque de hecho en Jesús no hay final ya que hubo una resurrección, y esto es un elemento absolutamente sustancial para los románticos alemanes. Si somos fieles al relato bíblico, la vida de Jesús no fue funesta y terrible; sin embargo, la modernidad la ha leído como una vida trágica, simbólicamente permanece en el madero de la crucifixión, y ahí se le ha vuelto mito como si “todo el tiempo muriera”, como si todo establecimiento de la relación se quedara congelado en el tiempo. De este modo, la versión moderna de Jesús modifica no sólo el contenido de su palabra y la forma del relato, sino que lo reconstruye: es el dios haciéndose hombre, habitando en la tierra, sobrepasando las penalidades fariseas y romanas, sorteando la muerte, pero la esencia del acto queda anulado: la restitución en la promesa de la vida eterna después de la muerte, oferta que queda en la quimera porque no es hombre sino Dios; de ahí que la sentencia “Dios ha muerto” sea al mismo tiempo verdad y sarcasmo. La divinidad, si lo es, no muere, no es trágica, lo es sólo cuando se le humaniza, cuando se le hace héroe. La redefinición moderna de Jesús, mostró que la reconciliación era posible porque Dios se había humanizado, lo que sonó a una situación para el romántico difícil de resolver si es que se quería mantener el carácter trágico en la conceptualización que tenían de la vida y el de una existencia creyente. En última instancia, lo trágico en el hombre romántico se inclinó en torno a la idea de culpa o pecado que devino de la noción griega de fallo, pero perdió de vista que Jesús no era completamente humano, ni griego, ni moderno. La mayor parte de los autores románticos en general, sean alemanes o no, perdieron de vista la capacidad del

acto de resurrección en el mito heroico en torno a Cristo, particularmente porque no se había dado un regreso a la vida y convivencia de nueva cuenta con los mortales por parte de un héroe, particularmente ni había un fallo ni el consecuente castigo. Edipo es el inocente culpable, pero Jesús nulifica la posibilidad de pecado, entonces ¿dónde está la culpabilidad?

### **1.3 Lo trágico en Hölderlin: una lectura de Edipo y Antígona**

Para los contemporáneos de Hölderlin, sus traducciones de las obras clásicas griegas estaban enmarcadas por una oscuridad difícil de comprender. Sin embargo, algunos de sus biógrafos y estudiosos han referido el período de 1799 a 1804 como el de mayor lucidez en sus trabajos. Se han manejado versiones y testimonios de Hölderlin entonando el griego antiguo mientras traducía, lo que sugirió un fuerte frenesí y el inicio de una grave enfermedad mental. Hoy día se sabe por investigaciones de traductores, especialistas y filólogos, que en el caso del griego antiguo,<sup>59</sup> en especial en el teatro, es sustancial el tono musical en que se dicen los diálogos porque de ello depende todo el drama incluyendo el contenido. La dramaturgia helénica era profundamente musical tanto como verbal, de ahí que Hölderlin definiera su noción de lo trágico, y de la tragedia, con base en los “tonos” poéticos tratados en su ensayo *Sobre los tonos*.

La teoría de Hölderlin sobre los tonos es un tanto obscura debido a que sus ensayos no fueron completamente trabajados para ser publicados, sino que en realidad estamos ante

---

<sup>59</sup> Entre los especialistas en la dramática griega que señalaron que el trabajo de Hölderlin era por demás correcto a fin al que habría sido el espíritu original están Karl Reinhardt y Wolfgang Schadewalt. Por otra parte, es conocido por todos que Heidegger y Benjamín alaban el trabajo de traducción de Hölderlin, no obstante hay un enfoque claramente filosófico, y en este punto por lo menos lo sustancial es llamar la atención al hecho de que las traducciones del suabo han sido reconocidas por su fuerza no sólo por la filosofía sino por la filología y la traducción.

la presencia de varias notas. Básicamente todos los críticos literarios aceptan el hecho de que Hölderlin habría desarrollado su sistema a partir de tres categorías que no están separadas sino que son una tríada: Heroico (trágico), Idealista (lírico) e Ingenuo (Épico); la gran pregunta es qué significan los tonos. Esta situación ha creado una necesidad de lectura y constante reinterpretación que no únicamente se circunscribe a la teoría literaria, y que por el contrario, señale sus implicaciones filosóficas.<sup>60</sup>

Esta investigación no tiene como propósito específico tratar este tema de la teoría del cambio de los tonos (*Tonewechsel*), sino de apuntar su importancia en relación con la construcción de lo trágico en Hölderlin, así como sus implicaciones acerca de su crítica a la modernidad. De modo que la propuesta es la siguiente: 1) En el denominado *Primer programa de un sistema del idealismo alemán*, -más allá de quién lo haya escrito Hegel, Hölderlin o Schelling-, hay una propuesta común que con el tiempo se fue modificando y tomó diferentes direcciones. Sin ahondar a detalle, lo que es importante retomar es la propuesta de la “unidad perpetua” en el que los contrarios se reúnen o superan. 2) Hölderlin evidentemente escribirá con este mismo espíritu y objetivo; por lo tanto, la teoría de los cambios de tono no se relaciona con la crítica literaria, asunto del que no escribió nunca propiamente, sino con algunas líneas sueltas en cartas. 3) Si bien los trabajos más terminados son los poemas y las novelas dramatizadas, los ensayos constituyen el único indicio que tenemos acerca de su pensamiento; en éstos, la constante es la alusión a los tonos y el modo en cómo se desarrolla la unión de los contrarios. 4) Podríamos decir,

---

<sup>60</sup> Específicamente sobre la “Teoría de los cambios de tono” han escrito diversos críticos entre los que encontramos: Meta Corssen (1948), Walter Hof (1954), Lawrence J. Ryan (1960), Else Budderberg (1958), Ulrich Gaier (1971), Michael Konrad (1967) y en últimas fechas Helmut Bachmaier, Thomas Horst, Peter Reisinge, Andreas Thomasberger, Johann Kreuzer, D. E. Sattler, Emery E. George (1995), han contribuido al debate entre otros más. Sin embargo, prácticamente todos estos trabajos se caracterizan por ser conducidos en términos más literarios que filosóficos.

entonces, que la teoría de los tonos es la propuesta hölderliana de un sistema de pensamiento sobre la tragedia. Es el equivalente a la narrativa hegeliana del Espíritu Absoluto, aunque la preocupación de Hölderlin no está propiamente en el “Espíritu” sino en la unidad del Uno y el Todo.<sup>61</sup> La lectura propuesta, entonces, radica en que los “tonos”, es decir el desarrollo de la poesía como el lenguaje privilegiado en su expresión y contenido, son los periodos por los que pasa la relación entre el Uno y el Todo en su camino a la armonización que son expresadas mediante la poesía. Así, el tono épico sería la tesis, el trágico la antítesis y el lírico la síntesis (o ideal), que es la aspiración a la que pretendió llegar Hölderlin en sus obras *Hiperión*, *Empédocles* y *Emilia*, además de la poesía. Dicho de otro modo: es la manera en como se representa el intelecto la relación de contrarios mediante la poesía.

Dicho lo anterior, el siguiente paso es determinar la noción de lo trágico en Hölderlin. Para ello nos basaremos en dos ensayos, uno sobre Edipo y otro sobre Antígona. La traducción definitiva de *Antígona* de Sófocles que hizo Hölderlin se dio alrededor de 1804, al tiempo que escribió el ensayo *Notas sobre Antígona*. Debemos decir que en ambos trabajos es sustancial el manejo del *logos*, aunque claramente se trata de un discurso que marca fuertemente los componentes de la tragedia moderna, y que muestra una coherencia sustancial con las subsecuentes versiones de *La muerte de Empédocles* así como el correspondiente ensayo que elabora *Fundamento para el Empédocles*. El primer ensayo es fundamental para la propuesta de esta investigación porque en él aparecen, tanto como en

---

<sup>61</sup> Ulrich Gaier, queriendo sostener cierta relación entre la obra hölderliniana y hegeliana, apuntó que las tres categorías-tríada señaladas, son equivalentes a la tesis-antítesis-síntesis de Hegel, aunque Emery E. George en su ensayo *El cuarto tono* (1995) señala, como el nombre de su texto indica, que Hölderlin pudo haber propuesto en realidad cuatro y no tres tonos, por lo que sostuvo que hay una doble síntesis en Hölderlin.

algunos de sus poemas, una crítica a la visión fragmentada de la realidad y de la existencia humana separada de la relación primigenia con el Todo, de modo que Antígona es para Hölderlin la fuente primigenia de la tragedia moderna y por tanto de su crítica. El poeta suabo es consecuente en su traducción y en su trabajo poético pensando el *logos* poético como lo que restituye la relación del cielo y la tierra.

En la traducción de *Antígona* de Hölderlin, lo sustancial es que hay un libre fluir de este *logos* que emparenta nuevamente a los contrarios. Si bien una diferencia valiosa entre *Hiperión* y *Empédocles* es el paso de un discurso apegado totalmente al idealismo alemán a uno teológico en el fondo, retrata la apropiación de las posibilidades de unificación como una fuerte esperanza a la cual engancharse en medio de la crisis. No se trata de un viraje en la noción de lo trágico romántico sino de su radicalización. Las ambigüedades entre los contrarios son más profundas de lo que imaginamos, pero los modos de resolverlas pueden presentarse como los grandes contrastes. No se puede encontrar claramente ni sostener que Hölderlin crea en la resolución de los contrarios ni la síntesis, sino sólo la armonía, lo que denota que el conflicto siempre es una constante. Su visión del mundo helénico se encuentra mediada no sólo por su contexto cultural y político, sino por una fuerte carga de reflexiones propias y diálogos filosóficos que parten desde Spinoza, Kant, Jacobi, Fichte hasta sus contemporáneos, Schelling y Hegel, en que la introspección del hombre es el eje fundamental. La respuesta de Hölderlin a estos problemas se centra en la creencia de que la unificación de los contrarios, en última instancia, es una cuestión de entendimiento mediado por un diálogo poético.

La traducción de *Antígona* de Hölderlin muestra el modo en cómo el hombre vive en el mundo constreñido por el deber hacia con la vida en el “estado” y el cumplimiento de

las leyes, a la vez que contrasta la necesidad de mantener el contacto con los dioses, en que parece ya haber una aplicación de una teorización de Hölderlin de su sentido de lo trágico.<sup>62</sup>

Walter Benjamin, en *La tarea del traductor*, señala que el trabajo de Hölderlin, si bien por una parte es representativo de un modo en que el traductor rebasa con su labor a su propio idioma, por otra parte también es una labor profundamente compleja dado que se combina el poeta con el intérprete. Respecto a ello Benjamin señaló:

En este aspecto, lo mismo que en cualquier otro esencial, las traducciones de Hölderlin, especialmente las de las dos tragedias de Sófocles, son una confirmación de lo que acabamos de decir. La armonía del lenguaje es tan completa en ellas que el sentido sólo es rozado por el idioma como un arpa eólica por el viento. Las traducciones de Hölderlin son las imágenes primigenias de su forma; hasta comparadas con las versiones más perfectas de sus textos, siguen siendo la imagen original en relación con el modelo, como se demuestra comparando las traducciones de Hölderlin y de Borchardt de la tercera oda pítica de Píndaro. Precisamente por esto subsiste en ellas el peligro inmenso y primordial propio de todas las traducciones: que las puertas de un lenguaje tan ampliado y perfectamente disciplinado se cierren y condenen al traductor al silencio. Las traducciones de Sófocles fueron el último trabajo de Hölderlin. En ellas el sentido salta de abismo en abismo, hasta que amenaza con hundirse en las simas insondables del lenguaje. Pero todo tiene sus límites.<sup>63</sup>

Este límite es su noción trágica y como la plantea en la traducción en *Antígona* tanto como en *Emilia en vísperas de su boda* o en *La muerte de Empédocles*: Un hombre herido por la separación de la unidad primigenia en la que la divinidad le cobijaba, que ahora es su contrario, y que al cobrar conciencia de esta situación intenta reunirse de nuevo con aquella, hasta aquí su noción de tragedia; la reunión de los contrarios es posible sólo si hay algo que los pueda convocar al mismo tiempo, siendo éste el logos primigenio que es la

---

<sup>62</sup> La característica del trabajo de traducción hecho por Hölderlin tanto para Edipo Rey como para Antígona, es que se separó de la tradición de traducir palabra por palabra; en su lugar, los filólogos han alabado el trabajo porque traduce ideas completas junto con el sentido actualizado de las sentencias al alemán de su momento.

<sup>63</sup> Walter Benjamin. "La tarea del traductor" en *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, (1923) 1971. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2010/06/walter-benjamin-la-tarea-del-traductor.html>

palabra poética. Lo anterior es sustancial para entender que Hölderlin no estaba intentando crear puentes entre las imágenes del Sófocles del siglo V y la Alemania del XIX. Lo que está tratando de extraer es una ontología de carácter universal y una historia de la separación, en tanto que busca la composición de la unidad. Para ello, él mismo se toma el papel de traductor seriamente porque sabe que, de hecho, es el ejercicio del poeta por cuyo *logos* se aproximan el cielo y la tierra en medio de la situación de *hybris* del mundo.

Lo que guía tanto la labor del traductor de Hölderlin como la del poeta, es encontrar el punto donde aparece el inicio de la ruptura de la unidad y crea un daño permanente al hombre moderno; lo que denota las *Notas sobre Edipo* es que este drama sofocleano parece ser la última gran tragedia griega, mientras que *Antígona* será el modelo para las tragedias modernas porque anticipa un tema vital para el siglo XIX: la lucha del hombre entre su conciencia como ciudadano, las leyes del Estado y su necesidad de libertad fuera de toda posible regulación, incluyendo la espiritual. Aquí subyace la tragedia que Hölderlin vislumbra y hacia la cual encamina su crítica mediante su poesía.

Sin desentenderse del argumento y contexto de Edipo y Antígona, a Hölderlin le parece que la estética moderna, en su afán por ser *à la grecque*, en su contenido se ha olvidado que se trata no sólo de otro tiempo sino que el espíritu humano también ha cambiado. En las *Notas sobre Edipo* Hölderlin apuesta por la reparación de lo trágico desde la poesía (moderna) colocando al hombre, no al nivel de los griegos, sino dándole un carácter de ciudadano moderno: “Sería bueno, para asegurar a los poetas, incluso entre nosotros, una existencia ciudadana, que, incluso entre nosotros, salvo la diferencia de los tiempos y de las constituciones, se elevase la poesía a la altura de la μηχανή [mechané] de

los antiguos”.<sup>64</sup> La poesía es la actividad en la que el contenido ha pasado a segundo término en la composición artística, y en su lugar las obras son consideradas por el resultado de las emociones que generan, es decir, que para Hölderlin lo que se juzga no es el proceso por el cual un objeto es bello sino la impresión que deja. Lo bello se aprehende desde su producción, es decir, desde la formación del objeto, y sobre esto Hölderlin piensa que la representación poética es su más alta muestra, la finalidad en su reproducción es que pueda ser determinado y enseñado. La poesía tiene principios y límites acordes a la forma, que son los que permiten que el contenido sea determinado pero especialmente que haya una *praxis* de ese lenguaje poético: “Pero la poesía moderna tiene falta, en particular, por lo que se refiere a la escuela y el oficio; la falta, en efecto, que su modo de proceder pueda ser calculado y enseñado y que, cuando ha sido aprendido, pueda siempre ser repetido con seguridad en la práctica”.<sup>65</sup>

En el caso del contenido, lo que se distingue es el modo de proceder a partir del cual, pensando en la conexión infinita tanto como en lo determinado, el evento particular se realiza o se proyecta en el orden universal; adicionalmente, las máximas de la vida, en tanto que se combina lo estático con lo que se mueve, también deben establecerse respecto a aquel orden. Las sensaciones conforman lo humano, se comportan bajo el influjo de un elemento, por el que siempre hay “representación, sensación y razonamiento, en sucesiones

---

<sup>64</sup> Hölderlin. “Notas sobre Edipo” en *Ensayos*, ed. cit. p. 146. Hölderlin hace referencia a la *mechané* que era un aparato en forma de grúa utilizado en el teatro griego clásico (s. IV-V a.C) que permitía que los actores simularan volar en el aire durante una escena y hasta donde estaba la sección de la orquesta. Di Benedetto y Medda señalan “Precisamente por esta razón, el *mechané* se utiliza[ba] a menudo para simular la intervención de un dios en la escena, de la que la expresión latina *deus ex machina*” V. Di Benedetto y E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, 2002, pp. 19-22. El juego de palabras y simbolismos que emplea Hölderlin apela a que la poesía moderna pueda establecerse al nivel o altura de la griega advirtiéndole que los tiempos son diferentes.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 147.

diversas, pero siempre según una regla segura, proceden uno tras otro”,<sup>66</sup> esto en lo trágico es el elemento que denota una composición equilibrada y no la simple sucesión de eventos. En consecuencia, lo trágico no se trata sólo de contenido sino de la disposición de los elementos en torno a la estructura que permiten el ritmo y contrarritmo trágico. Para comprender la importancia del ritmo para Hölderlin, Anne Melberg señala, citando a su vez a Maurice Blanchot:

Por lo tanto, quizás el término más inclusivo para designar la poética de Hölderlin, y por lo tanto su lenguaje y la historia, sería simplemente ‘ritmo’. Para Hölderlin, el significado poético e histórico también están subordinados al ritmo, sin duda, un punto de vista que el ayudó a crear, casi (pero no totalmente) incomprensible y altamente expresivo en su poesía tardía. Durante este período, alrededor de 1806, señala que ha comenzado a ver, proféticamente, que todo es ritmo. Con incomparable rigor, Maurice Blanchot ha localizado dicho ritmo en Hölderlin como el ‘primer giro, un sustantivo que debe ser escuchado como un verbo, como el movimiento de una inflexión, un vértigo en el que descansa el torbellino, el salto y la caída’. [...] ‘Hölderlin dijo (según Sinclair y Bettina): ‘Todo es ritmo: todo el destino del hombre es un solo ritmo divino, al igual que toda obra de arte es un solo ritmo’.<sup>67</sup>

Hölderlin apela a una composición trágica moderna que tienda a la armonización; de ahí que el ritmo como “sucesión o acaecimiento de las cosas”<sup>68</sup> tenga por objetivo equilibrar la tríada hombre-dios-logos poético en el espacio y el tiempo; es la tragedia del límite, no sólo de la existencia del héroe, sino de la relación dios-tiempo. A lo que apunta el poeta es a desdoblar el juego de los opuestos, de sus ritmos y cesuras, para que finalmente se dé la conciliación aunque sea por un solo momento, dado que parece que su estado permanente es la continua disolución para devenir en algo más ilimitado. A la reconciliación de los

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> Melberg, Arne. “Turns and Echoes” en *The solid Letter: Reading of Friedrich Hölderlin*, Stanford University Press, 1999, p. 354. Traducción propia.

<sup>68</sup> Definición del diccionario de la *Real Academia de la Lengua Española* (RAE), <http://lema.rae.es/drae/?val=ritmo> Consultado en febrero de 2014.

contrarios le sigue una consecuencia. La “cesura”, una de las nociones más complejas en Hölderlin, trata de la suspensión arrítmica. En los griegos se entendía como “[la] sílaba con que termina una palabra, después de haber formado un pie, y sirve para empezar otro”,<sup>69</sup> mientras que en la poesía moderna es “[un] corte o pausa que se hace en el verso después de cada uno de los acentos métricos reguladores de su armonía”;<sup>70</sup> el estatus trágico en la obra hölderliana radica en la combinación equilibrada entre el ritmo y la cesura que forman la armonía, pero no se está limitando al hablar sólo de forma en este desdoblamiento del juego de los contrarios. La cesura para Hölderlin, como la define Uscatescu, es “[...] el paso decidido y rápido hacia la muerte”,<sup>71</sup> es el esfuerzo que el hombre trágico debe superar para evitar la caída, que es la muerte segura y el desapego de sí mismo. De ahí que: “En el espíritu de su obra, en la alta soberanía de su equilibrio, no sabemos de quién es más triste el destino, si de Antígona, condenada a morir por su piedad, o de Creonte, condenado a la tiranía por su respecto a las leyes humanas.[...] Hölderlin sigue con lucidez suma este singular proceso de toma de conciencia trágica”.<sup>72</sup>

Esta conciencia trágica se expresa mediante la palabra poética pero no cualquiera tiene esta característica; es el medio privilegiado que le permite al hombre trágico mirarse a sí mismo y la condición desgarrada en la que se encuentra, así como la desventura de la orfandad. La poesía, como este *logos* por excelencia, es encargado de llevar la representación de lo humano y de lo que está en constante lucha por la unificación hasta el otro para entablar un diálogo entre ambos. De modo que otra de las características de la

---

<sup>69</sup> Real Academia de la Lengua Española (RAE), <http://lema.rae.es/drae/?val=cesura>. Consultado en febrero de 2014.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

<sup>71</sup> Uscatescu, Jorge. “Hölderlin y la esencia de lo trágico” en *InterClassica, Investigación y difusión del Mundo Griego y Romano Antiguo*, Universidad de Murcia, p. 50. <http://interclassica.um.es> Consultado en febrero de 2014.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 51.

tragedia moderna, desde la perspectiva de Hölderlin, se da cuando el hombre asume su condición escindida y puede representar su mundo a través de la poética de la separación y del deseo de reunión. Mientras estas condiciones no existan, la orfandad está condenada a permanecer tanto como la cesura, porque es la “la pura palabra, la interrupción contrarrítmica”<sup>73</sup>, la interrupción de este logos poético.

Cristalizando lo anterior en sus ensayos en torno a su concepto de tragedia, Hölderlin advierte que la tragedia moderna, para lograr el equilibrio que los “antiguos” habrían alcanzado, debe seguir leyes que la eleven no sólo hacia su forma sino hacia el fondo de la poética moderna. También debemos asumir que aplica a la novela moderna- al nivel de los griegos,<sup>74</sup> recordemos el paralelismo que Hölderlin hace con la figura de la μηχανή (*mechané*), que debe elevar a los actores a la parte superior del escenario y tal debe suceder con esa mirada moderna que busca la armonización de los contrarios. Antes de explicar las leyes, habría que señalar que, para Hölderlin, las tragedias de *Edipo* y *Antígona* son por una parte el pináculo de la obra sofocleana pero también son las primeras tragedias modernas.

*Edipo Rey* es la tragedia que cumple la primer ley a la que hace referencia Hölderlin. El objetivo es demostrar que el equilibrio, como conciliación de contrarios considerando la totalidad de los personajes como una unidad que se ha separado de la divinidad, se encuentra en la primera o segunda parte de la tragedia completa. Esto no

---

<sup>73</sup> Hölderlin. “Notas sobre Edipo” en *Ensayos*, ed. cit., p. 147.

<sup>74</sup> Está demás aclarar que la novela como género literario es producto de la modernidad, de modo que es un sin sentido hablar de “novela moderna”. Véase de Gyorgy Lukács *Teoría de la Novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Ed. Godot, Argentina, 2010. Sin embargo, esta aclaración sirve para explicar que la propuesta de Hölderlin aplica a la novela tanto como a la poesía moderna porque está apelando al ritmo y secuencia de la representación trágica, no de los géneros poéticos y novelístico.

quiere decir que Hölderlin haya pasado por alto la estructura trágica sofoclena, sino que la separa siguiendo la tradición del siglo XIX respecto al orden para la dramática en tanto que inicio, clímax y desenlace. La búsqueda de este equilibrio es simbolizado tanto por las acciones conjuntas de los personajes como el sentido de cada una de las escenas, esto es lo que Hölderlin determina como “representaciones”. Éstas van sucediéndose unas a otras con un sentido del ritmo que le es propio a la tragedia, pero en algún punto aparece un contrarritmo (la cesura) que anuncia la muerte (no de Layo sino de la relación primigenia) y, por tanto, la inminente separación del hombre y el cielo y la consecuente conciencia desgarrada que, dicho sea de paso, no aparece en boca de los personajes sino del oráculo o bien del coro.

Lo que el poeta suabo supone respecto a *Edipo* es que la cesura aparece desde el principio y que esto provoca que el resto de la tragedia sea un desenvolvimiento de la muerte latente. De ahí que Hölderlin señale que la estructura de la tragedia en Sófocles sea la antesala de la tragedia moderna, en tanto que anuncia uno de los modos en los que son representados en el arte los intentos por encontrar la armonización de los contrarios. Dicho de otro modo: Desde el inicio de *Edipo Rey* está dicho todo lo que va a suceder, la conciencia desgarrada no es únicamente de Edipo sino de Layo y de Yocasta; los eventos trágicos que se van dando son la realización de la cesura y, en consecuencia, del desdoblamiento de la conciencia herida.<sup>75</sup> En la tragedia moderna, una de las formas en que se concibe la estructura del relato es mediante el narrador que, en un principio, nos dice

---

<sup>75</sup> En este punto podríamos señalar, a manera de mero apunte, que la noción “desdoblamiento” no es propiamente usada por Hölderlin; sin embargo, fue empleada en esta investigación para tratar de explicar este proceso en que la conciencia se reconoce a sí misma, apelando a que Hegel maneja la categoría muy cercana a lo que el poeta suabo lo hizo. Habría que recordar que resulta difícil separar en sus primeros años a Schelling, Hegel y Hölderlin; mientras que los dos primeros superaron la explicación de la aparición de la conciencia, Hölderlin mantuvo una idea muy similar al *Primer Programa del Idealismo Alemán*.

cuál es la situación y hacia dónde va a desarrollarse, de modo que nosotros somos meros testigos de lo anunciado por el oráculo. El equilibrio de la lucha entre los contrarios se alcanza cuando son capaces de asumir esta conciencia desgarrada la totalidad de los personajes; Layo es quien comienza este proceso, lo sigue Yocasta y lo culmina Edipo, que es quien considera que en sí mismo lleva la opción de armonizar el legado de su padre, el de su madre-esposa y el propio como hijo-esposo-rey (gobernante). De este modo, se entiende cuando Hölderlin señala que las primeras representaciones son llevadas por las segundas.<sup>76</sup> La aparición de Tiresias pone el elemento de interrupción: “Él ingresa en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arranca al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir, para llevarlo a otro mundo y lo arrastra a la esfera excéntrica de los muertos”.<sup>77</sup> La traducción-interpretación de Hölderlin de la tragedia de *Edipo* muestra que el “fallo” no es sólo de Edipo sino de Layo también:

El que, de entre vosotros, del hijo de Lábdaco,  
Layo, sepa por obra de quién ha perecido,  
a ése le digo que me lo revele todo [...] <sup>78</sup>  
Ese hombre,  
maldigo, quienquiera que él sea, en este país,  
del cual llevo el poder y el trono,  
que nadie le invite ni le hable;  
ni en las plegarías ni en lo sacrificios  
lo haga partícipe [...] <sup>79</sup>

---

<sup>76</sup> Una aportación interesante aplicada a la psicología que retoma tanto el uso de figuras como Edipo así como de la estructura de la tragedia moderna la tiene Héctor Javier Pérez Monter en “La estructura omisa del drama”, en que señala cómo el psicoanálisis trabaja sosteniendo que el elemento de irrupción en trauma por ejemplo, tiene un inicio y un desarrollo de la vida del niño hacia delante. Podríamos concluir que apoyados en las ideas de Hölderlin, la cesura aparece en la infancia y lo que encontramos es una serie de representaciones resultado de este contrarritmo que busca un equilibrio. El trabajo señalado de Pérez Monter aparece en la *Revista Autónoma de Comunicación*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

<http://investigacion.politicas.unam.mx/racomunicacion/la-estructura-omisa-del-drama/>

<sup>77</sup> Hölderlin, “Notas sobre Edipo”, ed. cit., p. 148.

<sup>78</sup> Sófocles, *Edipo Rey*, traducción del griego al alemán de Friedrich Hölderlin, al español del alemán de Felipe Martínez Marzoa. La notación de los versos que aparecerán es la que tiene el escrito original del Hölderlin. VV. 224-226.

<sup>79</sup> VV. 236-240.

Esto me muestra  
El oráculo del dios pítico, claramente [...]”.<sup>80</sup>

Lo funesto aparece secretamente en la mente de Yocasta, quien comienza a darse cuenta y a relacionar los eventos a partir de la confesión por parte de Edipo de su origen. Mientras, ella en su carácter femenino, eterno y secreto calla, pero Tiresias no:

El hombre que desde hace tiempo  
buscas, amenazado y pregonando el asesinato  
de Layo, ése está aquí; como extranjero, según se dice,  
vive con nosotros, pero, pronto, nacido aquí,  
se mostrará tebano y no  
se alegrará del suceso  
....  
Se mostrará que, viviendo junto a sus hijos,  
es hermano a la vez que padre, y de la mujer, que lo  
ha parido, hijo y esposo, en un mismo lecho con  
el padre y, a la vez, asesino de él.<sup>81</sup>

A partir de ahora, en la segunda mitad de la obra todo se precipita con la misma velocidad con que el propio Edipo se ha perdido a sí mismo, ya no es dueño de su conciencia. Es entonces cuando razón y destino se disocian completamente en el momento en que el “mensajero” clarifica el pasado pero termina de oscurecer más la razón de Edipo, Hölderlin entiende que este es el mismo destino que corre la razón en la modernidad cuando se disocia de sí misma, es la lucha desesperada por re-poseerse en vano y con todo el dolor de perderse aún más:

Edipo:  
Lo que haya de ser, rompa. Mi linaje quiero,  
aunque sea pequeño, quiero, con todo, conocerlo.  
Con razón ella está, pues las mujeres piensan grande,  
avergonzada de mi bajo nacimiento.  
Pero yo quiero, teniéndome por hijo de la fortuna,  
de la bien dotada, no ser deshonorado.  
Pues tal es mi madre. Y pequeño y grande  
me han rodeado las lunas de mi mismo nacimiento.

---

<sup>80</sup> vv. 242-243.

<sup>81</sup> vv. 449-254, 457-460.

Y, así engendrado, no quiero salir tal  
que no haya averiguado hasta el fin lo que soy.<sup>82</sup>

Lo trágico para Hölderlin aparece aquí porque “[...] este buscarlo todo, en este interpretarlo todo, consiste también el que su espíritu, al final, sucumba al rudo y simple lenguaje de sus servidores”.<sup>83</sup> El conflicto se hace patente en el *logos* poético lo constreñido de la conciencia que no se posee. Las partes en conflicto se suprimen en los distintos discursos: los personajes frente a los personajes, éstos frente al coro que se presenta como último recurso que hace frente al arrebató y la sin razón:

[...] quiere desgarrar el alma de estos oyentes precisamente; en las escenas, las formas espantosamente solemnes, el drama como de un proceso de herejía, en cuanto lenguaje para un mundo en el que, entre la peste y la confusión del sentido y el espíritu de adivinación universalmente excitado, en un tiempo ocioso, el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga laguna y la *memoria de los celestes no se pierda, se comunican en la forma, que todo lo olvida, de la infidelidad*, pues la infidelidad divina es lo que mejor hay que guardar.<sup>84</sup>

Hölderlin nos recuerda que en ese doloroso apareamiento entre lo divino y lo humano, entre la naturaleza aórgica y lo íntimo orgánico, la unidad se produce con resentimiento, es un parto doloroso para la conciencia trágica: “se concibe [así] por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante ilimitada escisión”<sup>85</sup>; el momento del olvido es un recordar que, para seguir existiendo, se pierden en el tiempo; lo divino y lo humano se excluyen mutuamente, se separan para volver a amarse, a rimar.

En cambio, la tragedia de *Antígona* guarda la estructura contraria, la segunda ley, apareciendo la conciencia desgarrada en la segunda parte de la trama y hacia el final, dado que la cesura aparece en el punto de mayor tensión entre Antígona y Creonte. Para

---

<sup>82</sup> VV. 1076-1085.

<sup>83</sup> Hölderlin, “Notas de Edipo” en *Ensayos*, ed. cit., p. 154.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, pp. 154-155.

Hölderlin, habría en la representación de esta otra tragedia una lógica poética que permite que se constituyan una unidad y se alcance la interconexión de las partes en conflicto en relación a: la ruptura entre la divinidad y el hombre trágico, la figura del Estado y los ciudadanos o, la consciencia dividida y la reconstitución del intelecto, preocupaciones que ya habían aparecido en *Hiperion* y *Emilia en vísperas de su boda* pero cuyo antecedente se encuentra en la trama de la mayor de las hijas de Edipo. En el caso de Antígona y Creonte, la cesura comienza a darse cuando éste le pregunta: “¿Por qué has osado quebrantar tal ley?”.<sup>86</sup> Este es el punto donde comienza la interrupción, aparece la hostilidad entre los contrarios, lo que ocasiona el enfrentamiento: la inminente renuncia a la ley trascendente a favor de la ley estatal y la vida limitada. El conflicto aparece porque las aspiraciones de los hombres (modernos) difieren de las de la divinidad; el hombre, desde una trinchera opuesta, se enajena con sus propias creaciones (ley, ciencia, Estado); en esta lucha el carácter del hombre se profundiza, sacando de ello la fuerza para oponerse y enfrentarse a la ley finita. En cambio, la ley infinita se extiende a aquellas esferas a las cuales la ley finita no alcanza a llegar, revelando un poder aún mayor: “En este momento tiene el hombre que *sostenerse con la mayor firmeza*; por eso es también entonces cuando más abiertamente se yergue en su carácter”.<sup>87</sup> Cuando Antígona habla de nuevo vuelve a cambiar el ritmo de la escena trágica haciendo patente en esta batalla de discursos que la ley infinita puede desconocer a la finita; le responde a Creonte: “Porque mi Zeus me la hizo saber, ni aquí, en mi casa, el derecho de los dioses es la muerte [...]”,<sup>88</sup> aquí está la cesura que Hölderlin había modestamente encontrado en la segunda parte de la tragedia de *Edipo*, por la cual la

---

<sup>86</sup> VV. 449. Este es un pasaje discutido porque algunos traductores opinan que cuando Creonte habla de ley, se refiere no a la ley de la ciudad escrita por acuerdo de una Asamblea sino a su propia ley en carácter de dictador.

<sup>87</sup> Hölderlin. “Notas a Antígona” en *Ensayos*, ed. cit., p.159.

<sup>88</sup> Vv. 450-451.

cercanía a la conciencia desagarrada una vez que aparece tiende a buscar la reconciliación de los contrarios como un cometido que inmanentemente debe alcanzar .

Frente a la apropiación de Antígona del *logos* poético de la divinidad mediante el cual se asume aún como hija del cielo, Creonte hace de la “ley” del Estado la razón de su existencia anteponiéndola radicalmente a lo divino. Esto es lo que constituye la desmesura del hombre: herido en su orgullo propio por aquellos quienes aún pueden mantener una relación con la divinidad, se separa del hálito luminoso mostrando una ferocidad hacia ellos y oponiéndoseles, y en ocasiones castigándolos; para Hölderlin a través de su heroína, advierte que estos “hombres” son los que realmente viven en el mundo de los muertos, no son espíritus vivificantes. Hölderlin anticipa, como lo hace en su *Empédocles*, que hay un sin sentido en la discusión entre Creonte y Antígona porque los humanos están negados a buscar este diálogo armonizador que liga nuevamente a los contrarios.

La confrontación entre la vida bella y la vida en el estado se radicaliza a medida que crece la tensión entre Creonte y Antígona, máxime cuando se enfrentan a la interpretación de la ley divina. Antígona se encuentra en el lado estético de la vida: no deja que el cuerpo de Polinices sea desintegrado por los agentes de la tierra, sin honor y en el exilio sino que le devuelve su belleza al enterrarlo conforme dictaron los dioses, esta obediencia del *logos* divino restituye el diálogo entre las partes; Creonte por el contrario, se sitúa en el lado ético moderno en la interpretación de Hölderlin, señalando que esta ley debe diferenciar a los buenos y a los malos ciudadanos, el castigo del premio, es así que el acto de “enterrar” a los muertos no constituye ya en el estado la recuperación del vínculo con la naturaleza, como un acto bello, sino que se trata de un acto civil que debe ser regulado. El discurso de Antígona muestra que para Hölderlin la segunda ley representa el carácter trascendente del

logos poético que trata de una reconciliación divina, planteada desde una estética de lo relacional: lo luminoso, lo que es agradable como ofrenda. El acto de amor como aquello que ilumina la vida, en lo terrenal es lo que acarrea la desgracia de Antígona: el entierro de su hermano. La empresa a la que apela Hölderlin, en donde parece, creemos, encontrar la armonía, es en la recuperación del *logos* divino que en manos de los poetas se traduce en el *logos* poético.

Hölderlin parece llevar el conflicto de Creonte con los dioses hasta su límite cuando en su traducción de las palabras de Hemón dice: “No eres fiel, tú no mantienes sagrado el nombre de dios”.<sup>89</sup> En otras traducciones, esta misma línea dice: “pisas la honra de los dioses”. El nombre del dios ya entraña una relación: conocerlo es poseerlo a su vez él posee a su criatura, ya que se dan mutuamente en esta posibilidad de ser nombrados. La fidelidad se sitúa así en Hölderlin antes del recordar, se trata de saber de una presencia, en este caso divina, que tiene una ley que está por sobre las cosas terrenales. La figura bíblica de Abraham también se opone a Creonte: “[...] por cuanto oyó Abraham mi voz, y guardó mi precepto, mis mandamientos, mis estatutos y mis leyes”;<sup>90</sup> en el primero no hay conflicto ni oposición porque guarda una ley que emana desde lo trascendente, pero el segundo se constriñe justamente porque ha opuesto su conciencia al espíritu infinito.

Si la preocupación de Creonte es de orden moral, parece no saber que incluso su propia ley puede ser en otro sentido amoral: “Sobre la tierra, entre los hombres, el sol, así como llega a ser relativo físicamente, puede también efectivamente llegar a ser relativo en

---

<sup>89</sup> VV. 744-745.

<sup>90</sup> *Biblia*, Génesis 26:5, Versión Reina-Valera, Casiodoro de Reina (1569) y Cipriano de Valera (1602), 1960.

lo moral”,<sup>91</sup> esto es lo que le ha dicho ya Antígona, luego Hemón y nuevamente Tiresias. A la necedad y soberbia de Creonte, Hölderlin opone la divina locura y la fidelidad de Antígona. Ésta ha cometido la falta más excelsa: ha blasfemado contra lo que violenta la relación primigenia y sagrada, que se transforma en locura o desenfreno por aprehender la relación con el dios. Sólo en el abandono en ella –el vínculo primigenio- el hombre se eleva al nivel del espíritu infinito sobrepasando incluso el propio *logos poético*, ya no hay necesidad de manifestación. Se trata de una actitud bella en que “reposa también en lo superlativo del espíritu humano y de la virtuosidad heroica”.<sup>92</sup> Ante el devenir que fluye Antígona permanece firme, este es el carácter heroico de la más alta conciencia desgarrada que el coro manifiesta en sus representaciones del carácter universal del espíritu. Lo trágico en Antígona es una separación de lo sagrado que vuelve a reunirse en la más alta conciencia de sí.

De lo expuesto en este capítulo se puede concluir que, en la *Notas* tanto de *Edipo* como de *Antígona* se desprende irremediabilmente que lo trágico moderno en Hölderlin conlleva la idea de una relación rota con lo divino (aórgica) en la que el hombre que se separa de los dioses; la tragedia es más propiamente la disociación del hombre trágico entre su conciencia trágica y el logos poético privilegiado: “[...] la conciencia que suprime la conciencia”.<sup>93</sup> Sin embargo, la tragedia moderna para Hölderlin debe considerarse antes que nada como diferente y no subordinada al modo griego porque no sólo no es posible restablecer la Edad de Oro, sino que da cuenta clara de que el arte como el hombre han sufrido cambios históricos radicales, uno de los cuales es la separación de sí mismo como

---

<sup>91</sup> Hölderlin, “Notas a Antígona” en *Ensayos*, ed. cit., 160.

<sup>92</sup> *Ibíd.*

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p.163.

ser divino pero recalca especialmente la división de las facultades intelectuales que antaño le permitían asumirse como ser divino tanto como terrenal. Para Hölderlin los griegos no son mera “contemplación” sino una forma de representación del mundo: La forma artística es aquella que apela más bien a lo que mortifica fatídicamente, que a lo que se presenta mortal.<sup>94</sup>

En última instancia, el poeta suabo nos lleva a la discusión sobre la separación entre razón y arte, entre filosofía y poesía. Observa que el mundo moderno se compone de pedazos o secciones de lo antes solía ser una unidad, la división del propio hombre es lo que devela su condición trágica, por eso hablamos del hombre escindido y de la herida originaria. La poesía trágica para Hölderlin “ha de ser patria, de modo que sus materiales hayan sido elegidos según nuestra visión del mundo y sus representaciones sean patrias”, es decir, que apela plenamente al momento histórico en que vive; no supone retomar nada del pasado más que elevar el discurso poético (artístico) al grado de perfección griego y, especialmente, en una unidad que llama a la unidad ilimitada. La posibilidad de regresar al paraíso perdido no se encuentra ni en un volver a los griegos ni en imitar *à la grecque*, ni en superarlos, ni en una adecuación, sino en la consideración de ellos como base cultural y política, esto es lo hespérico; si algo podemos retomar de los griegos en la modernidad es su forma de ver y representar el mundo.<sup>95</sup>

El hecho de que esta investigación trate en esta primer parte de desentrañar algunos de los *Ensayos* nos dice mucho de porqué Hölderlin seleccionó la poesía y no el discurso propiamente filosófico para explicar la separación entre el cielo y la tierra, así como la

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 164.

<sup>95</sup> Que Hölderlin retomara en su poesía tantos simbolismos propios de Alemania como algunos contextuales, nos habla de la importancia de lo hespérico como de la contextualización cultural.

conciencia desgarrada del héroe. No se trata de poesía, sino de la elección del *logos* poético como “medio” de transmisión. Más allá de las diferentes lecturas de la obra de Hölderlin, la constante es un llamamiento hacia la conciliación y la armonización, su propuesta se centra en la reconciliación de poesía y filosofía y en ello también se centra su crítica.

Para Hölderlin, lo trágico en su representación se revela a través de la palabra no-poética y de una totalidad vacía que denota la separación y el desgarramiento:

[...] diálogos y coros que dan la dirección o la fuerza al conflicto infinito, como *órganos sufrientes* del cuerpo que lucha el combate divino, los cuales no pueden faltar, porque, incluso en [la] figura trágicamente infinita, el dios no puede comunicarse al cuerpo de modo absolutamente inmediato, sino que tiene que ser captado inteligiblemente o apropiado de manera viviente.<sup>96</sup>

La conciencia desgarrada no es poesía, es vivencia que se ve reflejada en el *logos* doloroso que constantemente canta esta ruptura tanto como anima a terminar con la escisión de los contrarios. La cesura, más allá de ser una categoría literaria que trata de la pausa en la estructura de un verso, para Hölderlin apela al contrarritmo que enmarca la carrera contra la muerte en vida que persigue al hombre trágico en su lucha por terminar con un estado de permanente ruptura e insatisfacción, la escisión; El héroe como el poeta de Hölderlin se encuentran en una lucha permanente; batallas que parecen no acabar pero que saben que esa es la condición para restablecer el diálogo con la divinidad, de ahí que en su traducción-interpretación de las tragedias griegas diga:

El agrupamiento de tales personajes, tal como tiene lugar en *Antígona*, puede compararse con un certamen de corredores, donde el que primero [que] respira difícilmente y se arrima al adversaria ha perdido, mientras

---

<sup>96</sup> Hölderlin, “Notas a Antígona” en *Ensayos*, ed. cit., p. 164.

que la lucha de *Edipo* puede compararse al pugilato, y la de *Ajax* con una partida de esgrima.<sup>97</sup>

En el caso de la tragedia de *Antígona*, el punto trágico es la insurrección contra las leyes del hombre y del Estado en relación al restablecimiento de las leyes divinas (estéticas). La herida que se ha hecho a sí mismo el hombre, diseccionándose sin poder unificarse de nuevo, es la condición trágica del hombre moderno.

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 166.

## 2. Hiperión o la escisión originaria

*Sufres en silencio y nadie de comprende  
-¡Sagrado Ser!- Te marchitas y callas  
porque vano es, en medio de los bárbaros,  
que busques a tus semejantes a la luz del sol:  
las almas tiernas y grandes no existen ya.*

*Diótima*

*Hölderlin*

El *Hiperión* de Hölderlin es conocida por tratarse de la primer novela que escribió después de casi ocho años de diversos proyectos y versiones previas. Su tratamiento ha sido principalmente de tipo literario, pero a lo largo de este capítulo argumentaremos porque dado que los contenidos tienen un carácter principalmente filosóficos y no se conforma como una novela propiamente, podría ser considerada como un texto poético-filosófico en el que Hölderlin mostraría su objetivo de reunir poesía y filosofía. En este apartado se busca retomar su lectura filosófica sin olvidar un aspecto medular en la propuesta hölderliana: reequilibrar la relación entre los contrarios; poesía y filosofía son unos de estos casos.

Por ello la interpretación que se hará de este texto obedece al supuesto de que *Hiperión* en realidad representa uno de los tres momentos del proyecto conjunto de Hölderlin, a los que seguirá *Emilia en vísperas de su boda* y finalmente *La muerte de Empédocles*; si bien los diversos temas que se encuentran en la obra han tenido diversas interpretaciones, la que proponemos para este primer momento se centra en los siguientes aspectos: Una de las principales críticas en *Hiperión* se encuentra en la argumentación en contra de la idea del kantismo que al buscar poner límites a la razón, lo objetiviza, de modo

que la unidad de sí mismo no es posible más que vía la síntesis yo, lo que constituye para Hölderlin una escisión del hombre. Pero advierte que tal disección apareció de manera previa al kantismo, aunque ésta lo lleva al límite y que no se trata de una cuestión de división de las facultades o un problema que vía la estética se pudiera resolver sino que se trata un problema previo de tipo ontológico: somos seres escindidos.

De modo que, la crítica de Hölderlin hacia la modernidad se centra en develar que el trono de la razón y el culto al yo son parte de la herida trágica, que no es otra cosa que la enajenación cultura que niega la relación de las partes en un todo; por ello hemos generado la noción de razón poética como una forma de oposición que permite entender el lenguaje que nos comprender como sociedades modernas encontrar los puentes que nos conecten con aquello que hemos perdido, nuestro ser poético.

## **2.1 El origen de la crítica a la modernidad en *Hiperión***

Hölderlin comenzó a delinear *Hiperión o el Eremita en Grecia* hacia 1792 cuando se encontraba en Tubinga pero no fue sino hasta 1799 cuando apareció la versión definitiva. Son muchos los años que pasaron entre los primeros esbozos y la edición finalizada. Si bien el estilo en que está desarrollada es aún controversial porque supone por una parte una exposición filosófica poco ortodoxa del pensamiento hölderliano, por otro lado tampoco se trata de una obra que podríamos categorizar como de trabajo plenamente literario, en este caso novelístico. Es probable que sea esta ambivalencia lo que ha generado desde su aparición hasta nuestros días el problema del análisis de esta obra como también de *Emilia* o de *Empédocles*.

De *Hiperión* lo que nos ocupará para esta sección es comprender primordialmente dos aspectos filosóficos (no literarios): 1) El sentido de la razón poética como un primer rasgo del héroe hölderliano y, 2) El origen de su crítica hacia la modernidad, siendo *Hiperión* el punto inicial; esto es importante porque nos advierte cuál fue el camino por el que siguieron los dos siguientes textos: *Emilia* y *Empédocles*. Sin embargo, antes de iniciar sería correcto comenzar por aclarar algunos puntos en torno a la obra que estaremos analizando para descartar aspectos principalmente de la crítica literaria hacia *Hiperión* pero también algunas de las limitaciones que ha experimentado su análisis filosófico.

Si tuviéramos que conceder que *Hiperión* es una novela habría que considerar entonces que el desarrollo del género en la modernidad apenas comienza a dar sus primeros pasos en este período y el estilo que habremos de conocer como hoy en día se da no existía aún, salvo contados casos en que se ya se había dado una evolución. En *Carta sobre la novela* F. Schlegel señala: "Apenas puedo imaginarme una novela, si no es como una mezcla de narraciones, cantos y otras formas".<sup>98</sup> Hemos considerado estas líneas no porque supongamos que las ideas de Schlegel y de Hölderlin respecto a la novela sean las mismas, sino porque esta postura era parte de una discusión en torno a este género que en estos años aún se daba en Europa. De modo que, probablemente sea la indefinición del formato del texto lo que nos permite situarla como una obra que por sí misma testimonia lo que su creador buscaba hacer: encontrar un punto de reunión entre las artes como medio para la conciliación, en este caso entre poesía y filosofía.

---

<sup>98</sup> F. Schlegel. "Carta a la novela" en *Conversaciones sobre la poesía* (original de 1800), Ed. Biblos, Argentina, 2005.

En buena medida *Hiperión* como proyecto había sido una respuesta del aún joven Hölderlin a la *Crítica a la Razón Pura* de Kant. Michael Franz en su prólogo a la versión castellana de *Hiperión, Versiones previas* de 1989, apunta especialmente a un párrafo de la *Crítica* que dice "El ideal no es realizable en un ejemplo, es decir, en la esfera del fenómeno; no se puede, por ejemplo, representar al sabio en una novela".<sup>99</sup> En principio, tal como lo muestra en su trabajo Hölderlin, el sabio es la encarnación de la vida filosófica de modo que la propuesta de *Hiperión* no significa una representación de la filosofía sino de la existencia sabia; en este sentido su proyecto no buscó recrear un modelo basado en diálogos como había sucedido en la antigüedad con los problemas filosóficos que reflexionan de viva voz los interlocutores, aunque tampoco se trata de novelizar la filosofía dado que si se revisa con profundidad no hay una narrativa.

Hölderlin buscó recuperar el sentido de la noción de sabio, probablemente cercana a la de monje, en el sentido de quien en la ermita reflexiona en soledad y que posteriormente comunica sus palabras al pueblo como lo hacen los profetas del Antiguo Testamento y como lo hará Nietzsche en su *Zarathustra*; el *Hiperión* de Hölderlin retoma el arquetipo de "sabio" griego en alusión a la visión de quien enseña creando puentes entre aspectos diversos, es decir del "maestro". De Solón a Sócrates, Hölderlin distingue diferentes aspectos de quien tiene a su cargo la palabra que reconcilia, pero retomó el amor de pareja como uno de los medios para allegarse al conocimiento, en tanto que mediante dos personas que se aman se alcanza el conocimiento, de ahí que el autor haya elegido el diálogo epistolar entre *Hiperión* y *Belarmino*, *Alabanda* o *Diótima* como el medio de reflexión sobre los diferentes temas que trata el texto.

---

<sup>99</sup> Immanuel Kant. *Crítica a la razón pura*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, B598, citado en el Prólogo a *Hiperión, Versiones previas*, Ed. Hiperión, 1989, p. 7.

No es el objetivo de este análisis recorrer los distintos estadios del desarrollo del trabajo en cuestión pero si nos parece pertinente apuntar que la versión definitiva es la evolución no sólo de una maduración del propio proyecto a través de los años, de la vida del propio Hölderlin pero especialmente de la reflexión sobre las condiciones de la modernidad; también se trata de un ir y venir entre estilos de escritura que finalmente se definieron como una serie de reflexiones epistolares entre dos de los personajes de todo el cuadro. Esta inusual forma de escritura dentro de la filosofía en general ha dado pie a que los trabajos de Hölderlin sean más visto como literatura que como filosofía en el sentido estricto del término, acusándolo de falta de rigor y sistematización, pese a que *Hiperión*, *Empédocles* y en menor grado *Emilia*, fueron textos trabajados por años que contaron con varias revisiones y cuyos contenidos distan mucho de ser en un sentido real "novelas" sino reflexiones filosóficas. Es evidente además que el hecho de que sus contemporáneos Hegel y Schelling, si hayan desarrollado una forma de escritura más tradicional, no haya permitido que las ideas de Hölderlin realmente "parezcan" filosóficas. A lo anterior habría que añadirle que el género de la novela en los años que el suabo escribe no estaba plenamente consagrado pese a que ya existían "novelas". Si pensamos entre los cambios de estilo de uno de los mayores personajes alemanes como lo es Goethe, entre *Las cuitas del joven Wether* y su *Fausto*, podemos observar cómo varios trabajos de escritores en términos del formato están más cerca del estilo de *Hiperión* que los que encontramos en las novelas de mitad del siglo XIX. Mucha de la novela de ese período se limita a las epístolas.

En los años en que [Hölderlin] escribe *Hiperión*, la novela todavía no goza de un reconocimiento completo como género específicamente moderno; en los postrimerías del siglo XVIII, y pese al nivel artístico que el género ha alcanzado con las creaciones de Richardson, Fielding, Rousseau, Diderot,

Sterne, Wieland y el joven Goethe, aún quedan muchos derroteros por explorar: la novela todavía es un género experimental.<sup>100</sup>

Es así que no debe obviarse el hecho de que *Hiperión* no es un texto clásico ni en su estructura ni en su contenido pero tampoco podemos pensar que es vanguardista en su momento, sino es parte de los trabajos que someterán a cuestionamiento las reglas literarias; en este sentido el veinteañero Hölderlin escribió probablemente *Hiperión* pensando que la ruptura de las reglas también era una forma de crítica no sólo en relación al pasado inmediato sino a los diversos movimientos estéticos germanos que intentan definir las nuevas reglas y estructuras, pero en buena medida se trata de un ir contra corriente. No es casualidad que dentro de sus ensayos uno que hasta el día de hoy parece particularmente complejo sea justamente sobre los géneros del drama. Remo Bodei señala:

La doctrina del clasicismo francés se centraba en una rígida teoría de los géneros literarios. La primacía de los géneros reconocidos por la poética antigua, la épica, la tragedia y la comedia era un firme bastión de la teoría; los géneros mixtos de las literaturas modernas o eran rechazados o aceptados tan sólo como fenómenos marginales, sólo los géneros mayores resistían la sumisión a un criterio riguroso de pureza que rechaza cualquier contaminación entre tragedia y comedia. [...] La ruptura drástica con la teoría clásica se anuncia en la poética romántica, de un modo especialmente perentorio, precisamente por el hecho de que romanticismo de Jena construye la teoría misma de la literatura como reflexión sobre un género que es el más alejado del sistema de valores del clasicismo, el menos reconocido, el más sospechoso, el que desempeña el papel ínfimo en la jerarquía tradicional: la novela.<sup>101</sup>

Por otra parte, probablemente salvo el llamado *Fragmento Thalia*, la publicación definitiva de *Hiperión* por los aspectos antes mencionados, pudo haberse confundido con literatura y no una obra filosófica que más allá del círculo cercano al propio Hölderlin, hayan podido leer otros colegas dentro y fuera de Alemania, en especial porque la profesión del autor no

---

<sup>100</sup> Ferrer, Anacleto. *Hölderlin*, Ed. Síntesis, Madrid, 2004, p. 68.

<sup>101</sup> Bodei, Remo. *La estética del romanticismo*, Ed. Visor, España, 1999, p. 181.

fue propiamente ni la de escritor ni la de profesor de filosofía que en la mayor parte de los casos se evidenciaba en la impartición de clases en la universidades, nunca fue algo que pudiera alcanzar Hölderlin. Así pues, para cuando aparece este trabajo (y durante mucho tiempo más), no pasaba de ser una suerte de remembranza de la Edad de Oro poetizada.<sup>102</sup>

La necesidad del romanticismo alemán por establecer una nueva mitología se traduce como un reinventar las reglas no sólo para que la razón proceda adecuadamente como había sucedido con la Ilustración; para los románticos alemanes esta empresa parece insuficiente, se necesitan principios que no se limiten a las operaciones racionales, se requiere dar respuestas a las nuevas estructuras bajo las cuales se mueve el mundo moderno. El establecimiento de esta nueva mitología se dirige a pensar lo limitado y lo limitado, a encontrar puntos de encuentro para esa idea que ha pasado de rondar las reflexiones a convertirse en un punto central: el fin de los contrarios en tanto que armonización. Es así que, desde la estética hay una primer respuesta para este tema: una nueva mitología para las artes, especialmente para la poesía y no por ello menos, para la naciente novela moderna. Schlegel señala en *Alocución sobre la mitología* cuál es el proyecto al que se dirige el arte romántico y al cual contribuirá Hölderlin encontrando los puentes que la conectan con la filosofía de lo ilimitado:

Me adelanto sin más demora al objetivo. Le falta a nuestra poesía, a la que me parece, un punto medio, como lo fue la mitología para los antiguos, y todo lo esencial en lo que el arte poético moderno es inferior al antiguo se deja resumir en las palabras: no tenemos mitología. Pero añado que estamos a punto de obtenerla o, mejor, que es el momento de que

---

<sup>102</sup> Ferrer retomando la explicación de Mahoney nos señala que hacia 1800 en la feria del libro de Leipzig en el catálogo aparecían sólo 300 novelas, el 11.68% de las publicaciones de ese año, frente al 13.55% de obras teológicas, mientras que el resto se trataba de textos diversos como biografías o libros de viajes entre otros materiales. Un año antes, 1797 cuando aparece la entrega de *Hiperión*, la novela y el drama aparecen como géneros independientes en virtud del rápido crecimiento del interés por éstos acompañados por un mayor número de personas que podían leer (25% de la población total alemana entre 1770 y 1800) al tiempo que las librerías aumentaron un 25% entre 1793 y 1803. Ferrer, op.cit.

contribuyamos a articular una. [...] La nueva mitología, por el contrario, ha de surgir de las profundidades más hondas del espíritu; debe ser la más artificiosa de las obras de arte, pues debe contenerlas todas, ser un lecho nuevo y un recipiente para el manantial antiguo y eterno de la poesía, ser incluso el poema infinito que guarda las semillas de todos los poemas. [...] De uno y otro modo, debe salir de sí el Idealismo en todas sus formas para poder regresar a sí mismo y permanecer tal cual es. Por eso tiene que alzarse y se alzarán en su seno un Realismo nuevo e igualmente ilimitado, y el Idealismo se convertirá entonces no sólo meramente en su modo de derivación en un ejemplo para la nueva mitología, sino también, incluso, de manera indirecta, en fuente de ésta. [...] Se me trasluce que quien entendiérase la época -esto es, ese gran proceso de rejuvenecimiento universal-, los principios de la revolución infinita, habría de contar con la posibilidad de percibir los polos de la humanidad, de reconocer y asegurarse el obrar del primer hombre, así como el carácter de la Edad de Oro que aún ha de llegar. Entonces se terminaría el parloteo y el hombre sería por dentro lo que es, y comprendería la tierra y comprendería el sol. Eso es lo que entiendo por nueva mitología.<sup>103</sup>

Estamos en el punto central del proyecto estético que en buena medida requiere un eje rector bajo el cuál se establezcan las diferentes propuestas; sin embargo, este ejercicio también implica un posicionamiento que se eleva sobre la estética, si bien hay uso de categorías y conceptos propios que irán componiendo una visión “moderna” de lo bello por poner un ejemplo, en el caso específico de Hölderlin, como veremos más adelante, implica el establecimiento de una modernidad que renegando a veces de sí misma, genera la estructura que heredará para el siguiente siglo:

Con Kant debemos hablar de una uniformidad del pensamiento. Un mismo pensamiento pensado en lo uno y lo otro, dentro y fuera del idealismo especulativo, compartían la misma idea, dividido en su mismidad - entre el siglo el XVIII y el XIX, entre el final de la Ilustración y la aparición de una modernidad que no se reconoce a sí misma como la ‘modernidad’, pero a medida que se da como *La noche fría de los hombres*, a los que Hiperión se vuelve otra vez, y no se detiene, tal vez lo hace para dar la vuelta.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Friedrich Schlegel. "Alocución sobre la mitología" en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, pp.109-204.

<sup>104</sup> Nancy, Jean-Luc. "La joie d'Hypérion" en *Les Études philosophiques. Romantisme Allemand II*, N°2, abril-junio, 1983, p.178. Traducción propia.

Es probable que Hölderlin no establezca una anarquía en la estética previa al romanticismo, pero si sospecha de una falsa pretensión respecto a la meta unificadora y hasta teleología de las distintas representaciones artísticas; no obstante, el centro de su discusión irremediabilmente lo lleva desde Kant hasta Scheller, Fichte y Schiller. Como señala Adriana Yáñez:

Kant nos revela que lo bello no obedece a reglas establecidas, que el sentimiento de lo sublime es una mezcla de dolor y de placer. Aunque lo más seguro es que el profesor de Königsberg nunca sospechó los extremos a que los románticos llevaran sus rigurosas proposiciones. Sin embargo, si queremos entender los antecedentes teóricos del romanticismo, la referencia a Kant es indispensable.<sup>105</sup>

El intuición hölderliana de que la unificación (que es diferente de la unidad) sólo podría ser descrita por la poesía que, sin imitar a la griega, diera cuenta de que establecer una nueva mitología puede o bien despertar a los hombres de su letargo triunfantes, es decir alcanzar lo inmortal, lo ilimitado, o bien, hundirlos aún más. En los primeros poemas Hölderlin ya maneja la intuición de que alcanzar la unidad de todas la cosas (recordemos que aún está bajo la influencia de las ideas de Fichte) implica una lucha que resulta ser permanente, de ahí que diga:

¡No, no me resignaré! Avanzar siempre  
como un niño, como un prisionero,  
a pequeños pasos medidos por anticipado, día tras día.  
¡No, nunca me resignaré!  
¿Tal es el destino del hombre? ¿Mi destino? ¡No!  
Al laurel aspiro. No me tienta el reposo,  
mas el peligro suscita las fuerzas del hombre  
y el dolor hincha el pecho de los jóvenes.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Yáñez, Adriana. *Los románticos nuestros contemporáneos*, Ed. Patria, México, 1993, p. 58.

<sup>106</sup> Hölderlin. "Al Laurel" en *Poesía completa* (edición bilingüe), ediciones 29, Barcelona, 1995, p. 27.

Este peligro lo ve en la alienación hacia el pensamiento kantiano, en una visión limitada de lo ilimitado, en poner la mayor carga en el razonamiento humano y no en lo que no es contingente. Así pues, la poesía como lenguaje que es capaz de retratar lo ilimitado tiene diversas carencias que si bien no copian lo “griego”, si tienen en éste un ejemplo a partir del cual establecer para la modernidad su propia unidad pero en lugar de ello existe la amenaza de su falta, de ahí que las críticas literarias del período, y la obra de Hölderlin no escapara a ello, no tengan una brújula a la cual acudir para determinar los principios que guían el trabajo del poeta:

Lo característico de la poesía moderna era su falta de carácter, la confusión, la falta de reglas y el consiguiente escepticismo. [...] Por el contrario, en la literatura antigua, cada poema se enlazaba con otro en una unidad de sentido, constituyéndose una sola obra, indivisible y perfecta. El arte griego no se diluía en las individualidades de cada artista sino que tenía un desarrollo orgánico y natural. A diferencia de esta unidad orgánica de la cultura antigua, la unidad de la cultura moderna no es natural sino artificial, una mezcla de elementos contrapuesto entre sí.<sup>107</sup>

No obstante, al punto al que buscamos llamar la atención es que el trabajo que desarrollará Hölderlin a partir de los primeros poemas (1789-1794) y que coincide con el bosquejo y las primeras versiones de *Hiperión* hasta 1798-1800 -período conocido como de “madurez” en que ya es publicada- muestra un cambio absolutamente sustancial en sus textos que nos indica una traslación de una poesía que si bien no particularmente “canónica” en su estructura es en buena medida contraria tanto a los principios del clasicismo y de las primeras expresiones poéticas del romanticismo alemán. Sthal señala: “Él ha llegado a ese período de la madurez cuando su conocimiento y visión, alimentado y sostenido en sus años de formación, se han convertido en su poder intrínseco, absorbido en

---

<sup>107</sup> Carugati, Laura y Giron Sandra. Prólogo a *Conversaciones sobre poesía*, op. cit. p.20.

su propio ser.”<sup>108</sup> El trabajo hölderliano a partir de este momento difícilmente puede ser tratado como poesía solamente, tampoco es filosofía en el sentido estricto, el valor que reconocemos yace en hacer patente la posibilidad de unificar a estos dos. Lenguaje, poesía y filosofía comprenden una unidad, lo que más adelante determinaremos como la razón poética:

Si examinamos los poemas que escribió en este período, podemos verlo adquirir rápidamente el dominio sobre su medio. En poco tiempo logra dominio del ritmo, los matices, la apelación directa e indirecta, de reflexión y expresión emocional. Hölderlin es ahora igual un maestro de simples declaraciones así como complicadas, e intrincados períodos, de la palabra notables como de sugerentes combinaciones de palabras, de acentos sutiles y acentos ásperos. Por encima de todo lo que nosotros un maestro consumado de las elaboraciones pensamientos poéticos.<sup>109</sup>

Antes de continuar, sería conveniente establecer muy brevemente el marco histórico y referencial en el que se inscribe el *Hiperion* de Hölderlin, dado que el poeta no estaba visualizando una apología sobre el mundo antiguo, ni la idealización de los valores helénicos al modo de traerlos de vuelta desde el pasado. El escenario seleccionado por el poeta para la realización de su novela es justamente la Grecia revolucionaria de la modernidad, no la de la Edad de Oro. El *plan de Hiperión* o la versión de Tübinga de 1792 contiene el esbozo *A Calias* que es la única sección que se conserva de este período.<sup>110</sup> De 1794 se tienen recuperados dos documentos; El primero, de mitad de año, conocido como la versión de Waltershausen o *Fragmento Rätzer*,<sup>111</sup> se considera una versión previa al llamado *Fragmento de Hiperión* o *Fragmento Thalía* que Hölderlin envió a Schiller, quien era su editor, a finales del verano y que apareció en la revista dirigida por aquel *Neue*

---

<sup>108</sup> E.L. Sthal. “Symbolism in Hölderlin’s Poetry 1800-1804” en *The Modern Language Review*, Vol.39, N°. 2, abril, 1944, p. 152. Traducción propia.

<sup>109</sup> *Ibíd.*

<sup>110</sup> Hölderlin. *Hiperión. Versiones previas (prólogo)*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989, p. 17.

<sup>111</sup> *Ibíd.* p. 27.

*Thalia* en noviembre de 1794.<sup>112</sup> Si bien en su momento pasó prácticamente inadvertido, los críticos de Hölderlin lo consideran pieza clave en la construcción del *Hiperión* definitivo en virtud de que la cinco cartas que lo componen guardan en sí una unidad, un estilo y especialmente se delinea muy claramente la estructura de la obra que irá desarrollándose posteriormente. En esta versión se puede observar un ímpetu de Hölderlin por comenzar a exponer algunos de los temas que desarrolló en las siguientes versiones. Lo que debe llamarnos la atención para los fines de esta investigación es que Hölderlin en el *Fragmento Thalia* identifica quién será Hiperión de manera más o menos clara en relación a Grecia pero no de la época de la Hélade (o mejor dicho previa a ésta): originalmente Hölderlin determina que el lugar de donde procede es *Esmirna* en las costas de Asia Menor, pero que en la versión definitiva proviene de *Tina* una isla en la parte septentrional del archipiélago de las Cícladas. De igual manera habría que anotar que en las versiones previas al fragmento *Thalia* las alusiones hacia *La Iliada* son muchas en comparación a las claves que nos presenta en esta versión en donde se conjuga más bien con detalles de dos obras de finales del siglo XVIII: *Travels in Asia Minor and Greece; or An Account of a Tour, Made at the Expense of the Society of Dilettanti* de Richard Chandler de 1775-1776 (publicada al alemán en 1777) y *Voyage pittoresque de la Grèce* de Choiseul-Gouffier de 1782 (traducida ese mismo año al alemán).<sup>113</sup> De modo que Hiperión y los otros personajes no pertenecen a la Edad de Oro sino a la modernidad. A lo anterior habría que añadir los sucesos revolucionarios en la Grecia de 1770 frente el Imperio Otomano, que es donde se

---

<sup>112</sup> *Ibíd.* p. 33

<sup>113</sup> Ferrer, *op.cit.*, p.84.

ubicará la segunda parte de Hiperión en las siguientes versiones sin olvidar los saltos geográficos que da hacia la Francia y Alemania contemporáneas a él.<sup>114</sup>

Al respecto habría que hacer notar que es bastante significativo que haya seleccionado a la nación griega como escenario de su *Hiperión*, más allá de todo posible homenaje, por el sentido de evolución de la cultura germana desde la helénica como queriendo señalar que la revolución también debería comenzar desde esta región hacia el Occidente (después seguiría Francia y en algún intento menor Alemania aún no unificada), es así que observamos un sentido histórico que no se separa en lo general de sus contemporáneos germanos. Igualmente es importante mostrar que este mismo año, 1770, es justamente la fecha de su nacimiento.

Si bien podemos coincidir con Anacleto Ferrer en que "Gracias a la credibilidad de esas fuentes [consultadas], Hölderlin no sólo consigue dar consistencia histórica a la trama narrativa, sino también verosimilitud a las descripciones de paisajes y lugares"<sup>115</sup> también debiéramos considerar que estos datos nos da una pauta aún mayor para demostrar que cuando escribe juega con la historia y por tanto con la temporalidad, al ir y venir entre diferentes períodos así como lugares estableciendo que no hay separaciones espacio-temporales rígidas y que la historia es un *continuum* de eras. Si bien habría que admitir que hay aspectos que claramente retoma de la Hélade, de igual manera no puede atribuírsele un estancamiento en el pasado. Lo anterior nos permite observar un trabajo que está pensando desde la modernidad y dirigido hacia ella, dado que como bien lo indica en el prefacio a la versión definitiva de Hiperión "Me gustaría que este libro estuviese abocado a conseguir el

---

<sup>114</sup> *Ibíd.*, p.62

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p.84.

amor de mis compatriotas"<sup>116</sup>, no es un himno destinado exaltar a los antiguos griegos, y viendo su contenido se evidencia que no sucede esto, menos aún cuando el personaje de Hiperión viaja desde la Grecia moderna a la Alemania revolucionaria. Hiperión es un texto de crítica a la modernidad pero no sólo eso sino que planea un futuro en que no existan disociaciones, no por la pura reflexión sino por la actuación. Al respecto debemos considerar la investigación de Pierre Bertaux *Hölderlin y la revolución Francesa*, en el sentido activo de Hölderlin no sólo en Suabia sino en su trabajo intelectual, como advierte también en el prefacio "La resolución de las disonancias [...] no es tarea ni de la pura reflexión ni del simple deseo"<sup>117</sup>, es decir que el *Hiperión* en modo alguno se limita a la contemplación del pasado sino que apela a la acción del presente para sembrar el futuro, en este caso de Alemania.

Lo anterior queda claro cuando en la *versión Métrica o versión Jena-Weimar* de 1794-1795, cambia radicalmente de estilo dejando la forma epistolar en favor del trabajo con versos jámbricos en la que Hiperión es un anciano y relata su vida a un joven, con un lenguaje que revela la influencia de las clases que toma en esos período con Fichte en Jena:

El espíritu puro y libre de pasiones no se ocupa  
de la materia, pero tampoco es consciente  
ni de un solo asunto, siquiera de los suyos.  
Para él no hay mundo, pues no hay nada fuera  
de él. No obstante, hablo sólo de ideas.  
Es cierto que los límites de nuestro ser sentimos  
y la fuerza inhibida se resiste impaciente  
a su encadenamiento, y el espíritu siente  
el ansia de volver al Éter límpido.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Hölderlin. *Hiperión o el Eremita en Grecia*, Ed. Hiperión, 2002, p. 21.

<sup>117</sup> *Ibíd.*

<sup>118</sup> Hölderlin. "Hiperión. Versión métrica" en *Versiones Previas de Hiperión*, (vv.130-135), ed. cit., p. 79.

Si bien el lenguaje guarda expresiones fichteanas, esta versión tiene la característica de establecer además de una crítica a Kant que ya adelantábamos, una a Fichte que se hará particularmente patente en sus ensayos, principalmente en *Ser y Juicio* así como en sus cartas a Hegel:

25 de enero de 1795

[...] Los apuntes especulativos de Fichte -'Fundamentos generales de la doctrina de la Ciencia'- así como sus 'Clases sobre la condición del sabio' (ya impresos), te interesarán mucho. En un comienzo sospeché mucho que era un dogmático. Si se me permite una conjetura, parece haber estado realmente al borde de ello o estarlo aún; su aspiración es ir en la teoría más allá del hecho de la conciencia. Así lo muestran muchísimas de sus expresiones, y esto es trascendente tan cierta e incluso más llamativamente que la aspiración de los metafísicos tradicionales a ir más allá de la existencia del mundo. Su Yo absoluto (= Sustancia de Spinoza) encierra toda la realidad. Es todo y fuera de él no hay nada. Por tanto, este Yo absoluto no tiene objeto; de otro modo, no encerraría toda la realidad. Pero una conciencia sin objeto es impensable; incluso; incluso si yo mismo soy ese objeto, en cuanto tal me hallo necesariamente limitado, aunque sea en el tiempo; por tanto, no soy absoluto. De modo que una conciencia es impensable en el Yo absoluto, como Yo absoluto no tengo conciencia y en tanto en cuanto no tengo conciencia, soy nada (para mí) y por lo tanto el Yo absoluto no es nada (para sí).<sup>119</sup>

Es probable que debido a que la argumentación de Fichte en favor del Yo (absoluto) no terminara de satisfacer a Hölderlin, dado que no encontró en él un principio que identificara objeto y sujeto, y que por ella sea una de las razones por las que en prácticamente toda su obra, no se adhiera al uso si quiera del término pese a que sus reflexiones filosóficas de fondo discute con la noción, lo que puede permitirnos corroborar lo que ya hacíamos notar en el primer apartado respecto a que Hölderlin no habló del Yo (como tampoco del sujeto) en términos de adherirse a éste y no había como sostener que tenía una opinión al respecto positiva. Como afirma Ferrer, lo que encuentra Hölderlin en Fichte en relación a sus

---

<sup>119</sup> Hölderlin. "Carta de Hölderlin a Hegel del 26 de enero de 1795" en *Correspondencia completa*, Ed. Hiperión, Madrid, 1990, p. 232-233.

propias ideas, es que éste afirma más bien un principio de escisión que si bien está presente en la obra hölderliana, parece ser superado pero no por ser un principio sino un estado previo, frente al de unidad:

De ahí que las versiones intermedias de Hiperión busque en el amor y en la belleza un metaprincipio que articule la unificación de los contrarios, y no lo haga en aras de la fundamentación de un sistema propio no basado en el principio de la subjetividad, sino de la refutación teórica del principio mismo de la dominación característico de las pretensiones de unicidad de los grandes sistemas filosóficos.<sup>120</sup>

Hiperión en este sentido desde las versiones previas hasta la definitiva muestra una evolución que no deja de tener tropiezos para sostener que pensamiento y acción constituyen una unidad que es posible materializar mediante la belleza y el amor, aspecto que solo la divinidad detenta de un modo completo. Sin embargo, de Fichte retomará la idea de la "autoconciencia" como "la conciencia de algo determinado [que] sólo es posible si se piensa juntamente con su contrario [...] La determinación recíproca estará en la base de muchas de las imágenes que pueblan la poesía y el pensamiento de Hölderlin, como la de la oscuridad de la noche (representación metafórica del presente menesteroso) que remite necesariamente al devenir de la aurora".<sup>121</sup> En última instancia el fin de las disonancias no es posible más que por un arreglo de convivencia de los contrarios, la unidad no es sino unificación de las partes.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Ferrer, op.cit., p. 92.

<sup>121</sup> *Ibíd.*

<sup>122</sup> Quisiéramos anotar que probablemente en la *Versión Métrica* así como en la *Versión Weimar*, sea las últimas ocasiones en que Hölderlin considera las nociones de unificación y reconciliación que en las versiones siguientes así como en sus otras dos novelas, cambiará por armonización, no como consideramos como sinónimos sino como un genuino cambio conceptual respecto al modo en cómo pueden terminar las disonancias, que no necesariamente expresa una idea de su superación o síntesis sino como re-encuentro, como un volver a caminar pero juntos no de manera separada ni siendo una misma cosa. Este punto es desarrollado más adelante.

Aunque Fichte es un contemporáneo de Hölderlin, no le lanzará sus críticas sino hasta después de que asista a sus clases de manera independiente puesto que sus estudios universitarios ya habían concluido. La fascinación que nos refieren sus distintos biógrafos en torno a las clases de Fichte se enmarcan justamente en el nacimiento del idealismo alemán y el modo en que las reflexiones fichteanas permiten evidenciar las limitantes de varios conceptos y categorías. En el caso específico de Hölderlin crítica el principio de subjetividad principalmente basado en una idea de una dominación del sujeto sobre el objeto que represente la unidad del Ser; de manera clara para Hölderlin, quien en este período considera que la unificación es posible, si siguiéramos el sistema reflexivo fichteano no podría hacer valer entonces al amor y la belleza como principios de la unificación de los contrarios, de modo que dos aspectos fundamentales en la Versión Métrica así como en la de Weimar, el amor como medio para alcanzar la vida sabia y el proyecto de una nación basada en la igualdad, se habrían venido abajo.

El mayor problema que encuentra Hölderlin es que si el objeto (Naturaleza) queda subsumido ante el sujeto, entonces éste no es interlocutor sino sólo un medio para que el Yo se desenvuelva, con lo que se cierra toda posibilidad de diálogo y por tanto la poesía como la palabra significante de la relación entre el cielo y la tierra queda cancelada. De modo que el héroe se limita a hacer suyo (poseer) todo cuanto lo rodea porque la naturaleza es antagónica con lo que se cancela la razón poética (diálogo privilegiado libre). Hölderlin observa no sólo en Kant y la Ilustración sino también en Fichte que mientras hombre y naturaleza permanezcan separados por una razón que somete para sí a la segunda, se mantendrá una herida; al antagonismo ilustrado Hölderlin prefiere una suerte de dualismo que busca reconciliación. Por eso a partir de esta versión los temas de escisión y

desgarramiento serán sustanciales para explicar porqué las partes en disputa siempre aspiran, como si esa fuera su condición natural, reunirse. "El Amor unifica sin negar los rasgos de sus progenitores".<sup>123</sup> Así pues, en la versión definitiva Hölderlin comienza a dar forma a lo que hemos determinado en esta investigación como la "razón poética" que se opone a la razón ilustrada, no sólo para verter su crítica en contra de las limitaciones de ésta sino, particularmente para identificar elementos filosóficos que subyacen como un primer nivel de crítica a la modernidad.

## **2.2 La razón poética de Hölderlin**

Hemos señalado que la lectura que en esta investigación se propone es entender la obra poética, ensayista y novelada de Hölderlin en su aspecto filosófico como una tríada de elementos que podrían constituir lo que a nuestro entendimiento es una primer crítica a la modernidad. *Hiperión* en este sentido es el primer momento de este proceso crítico. Para ello, sugerimos emplear la noción "razón poética" como hilo conductor de la lectura filosófica del primer escrito del que ya hemos hecho una semblanza de su producción y de los elementos que en él permean la antesala de sus análisis. No es la primera vez que aparece el razón poética, por el contrario, varios de los estudiosos de la obra hölderliana lo han empleado. Sin embargo, su uso generalmente está asociado como ya señalábamos a una revisión de tipo literario y en algunos casos aparece como una categoría pseudo-filosófica dentro de su propia obra y en relación a sus contemporáneos.

La propuesta para abordar *Hiperión* a partir de la "razón poética" se centra en los siguientes aspectos: En principio nos parece que de manera clara Hölderlin buscó hacer

---

<sup>123</sup> Ferrer, op. cit., p.75.

coincidir, o por lo menos hacer dialogar a la poesía con el pensamiento racional de su tiempo, en virtud de que parecían estar dissociadas; Yáñez señala que la herencia del juicio estético kantiano se resume como “La voz de la poesía no es la voz de la razón”.<sup>124</sup> Ya hemos advertido que a partir de las últimas versiones de su *Hiperión*, el autor intentará argumentar en contra de la razón ilustrada y del clasicismo alemán.<sup>125</sup> Poesía y razón podrían parecer oponerse entre ellas, pero en la obra hölderliana son más bien un complemento una de la otra. Así que la lectura del *Hiperión* refleja la escisión entre ambas en la modernidad. Un relato que no puede en este primer momento escapar de constituirse como “mito” sobre la separación del cielo y la tierra, y que no sorprende en particular considerando que varios de los contemporáneos realizan el mismo trabajo. No obstante, Hölderlin emplea el diálogo no entre los contrarios, sino entre los escindidos (los hombres) para dar razón de esta separación que se constituye como el primer acto de la crítica a la modernidad de Hölderlin: Hemos perdido el lenguaje primigenio, sólo podemos pensar la poesía como producto de una intuición que se separa de la razón para producir, en todo caso, un acto estético que nos recuerda lo que nuestra razón ya no puede hacer pensar bellamente. Tal acto como habrá que recordar lo anterior se refiere a la máxima de la razón que es explicar el mundo bellamente, sólo que como indica Adorno citado por Félix de Azúa, Hölderlin se separa de esta propuesta dado que no está de acuerdo con la definición

---

<sup>124</sup> Yáñez, op.cit., 58.

<sup>125</sup> Se ha sostenido existen diversas influencias en la obra de Hölderlin, a nuestra consideración a veces son demasiadas como para lograr identificar un eje de pensamiento claro. Si consideramos que la mayor parte de la obra de suabo fue realizada entre sus años veinte y treinta, habría que conceder que la cantidad de lecturas de diversas fuentes fue enorme. Proponemos que en lugar de intentar indagar de dónde procede cada una de sus ideas lo veamos como hace una síntesis de los distintos pensamientos de su época, pero preferimos centrarnos en la crítica que establece, por esta razón hemos limitado en este estudio enunciar todas las fuentes de influencia que pudieron haberse dado.

de belleza propia del romanticismo, como la de Schiller.<sup>126</sup> A propósito de la recuperación que hace Heidegger sobre la importancia del lenguaje en Hölderlin Adriana Yáñez reflexiona:

La Filosofía y la Poesía, por caminos separados, distintos, a veces radicalmente opuestos, entre los que parecería impensable la comunicación, coinciden sin embargo en lo más importante: el nivel de las preguntas, la profundidad de los planeamientos, la búsqueda de las verdades esenciales.<sup>127</sup>

Esta escisión de los diferentes amantes originarios es la que busca reconciliar Hölderlin. Para determinar el relato de la primer escisión, retomaremos los siguientes aspectos de *Hiperión*: El primero es la separación entre dioses y hombres, en este punto retomamos el tema de la tragedia pero desde la concepción de Hölderlin; posteriormente, un tema que hasta el día de hoy parece ser uno de los más polémicos en la obra del alemán, la “disolución de los contrarios”; nos parece apropiado señalar que en principio no coincidimos con la lectura de que Hölderlin creía en esta posibilidad porque evidentemente es contraria a nuestra hipótesis para este capítulo, poesía y razón no pueden diluirse, no como una lectura de síntesis ni como reunión o redención para alcanzar la unidad. *Hiperión* es reflejo de las contradicciones del hombre en la modernidad.

Así, Hiperión a lo largo del recuento de sus travesías cae en advierte que no tiene salida alguna a su condición escindida, cuya identidad se asume como un ser compuesto por los opuestos; el texto es ejemplo de las correspondencia usadas a simbólicamente donde el primer punto es hacer dialogar (amar de nuevo) poesía y filosofía, que los amantes se encuentren aunque esa ligadura sea dolorosa de encontrar. La paulatina toma de

---

<sup>126</sup> Adorno citado por Félix de Azúa, “A propósito de banderas. El intérprete de Hölderlin como traductor” en *lecuras compulsivas. Una invitación*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1998, p.160.

<sup>127</sup> Yáñez, op.cit., pp.56-57.

consciencia de Hiperión se desdobla a lo largo de la obra, la “des-gracia” se patentiza no solamente por la ruptura con la divinidad, sino porque la razón ilustrada es puesta en cuestión: El sueño de lo ilimitado desde lo limitado no es otra cosa sino el encuentro con un destino que parece recordar que lo único existente es la condición escindida, es la batalla permanente, la caída que nunca acaba: es el “horror” de la desnudez de la vida (moderna).

Paz en *Los hijos del limo* señala:

Su otro nombre es desdicha, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte. En un mundo en que ha desaparecido la identidad —o sea: la eternidad cristiana—, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía —la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único— y la analogía —la estética de las correspondencias.<sup>128</sup>

Y continua:

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. La analogía convierte a la ironía en una variación más del abanico de las semejanzas, pero la ironía desgarrar el abanico. La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto. La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico. La palabra poética termina en aullido o silencio: la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no—comunicación. El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Octavio Paz. *Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia)*, versión electrónica: <https://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo1.pdf>  
Consultada en diciembre de 2014.

<sup>129</sup> *Ibíd.*

*Hiperión* es una obra del siglo XIX, incluso si se quiere, es un texto que inicia la post-modernidad. No hay razón por la cual no creer que la visión de Hölderlin del hombre no sólo responde a su período sino a una perspectiva de lo que estaba por acontecer. Se trata de un documento que tardó diez años en ser construido (que pasó del siglo XVIII al XIX), de modo que cada palabra ha sido puesta conscientemente de su significado pero también de las implicaciones que tiene. El período de tiempo de concepción del proyecto *Hiperión* también implica que las ideas acerca del hombre se movían constantemente. Si observamos las *metanarrativas* de los siguientes años hasta nuestros días, así como *Hiperión* determina un silencio profundo en su constitución, éstas también sostendrán que existe como condición ontológica un vacío en la identidad. Ya sea para el psicoanálisis, el marxismo o el nihilismo, hay algo roto. *Hiperión* como crítica no es más temprana que la voz de Hegel, pero sí determina que la situación de escisión difícilmente puede resolverse por medio de la razón, esta es una diferencia sustancial entre ambos.

Ese momento de profundo dolor cuando *Hiperión* cobra consciencia por primera vez de que la orfandad existe, remite al héroe a su propia travesía; el viaje es una forma de escape que nada resuelve: esta es la tragedia que carga a sus espaldas. Tal como acontece en el teatro clásico, la escena trágica tiene sus propias leyes, en cada caso la escena parece repetirse una, otra y otra vez, mientras el coro le dice al personaje “de ti mismo no puedes escapar”; pero en *Hiperión* ni siquiera los interlocutores epistolares pueden ocupar esta posición: la consciencia moderna ha nacido. *Hiperión* es capaz de darse cuenta de su situación por sí mismo paulatinamente, mientras Alabanda, Diótima y Belarmino cantan el desgarramiento del género humano, lo infructuosa de la batalla por recuperar esa comunión perdida, remarcando lo que Hölderlin señala “Ya no es tiempo de héroes”. Los tres amigos

de Hiperión son en sí mismos “ausencias” mediadas por cartas pero no por un diálogo directo, evidenciando que la orfandad no sólo se remite a los dioses sino entre los propios hombres. Uno de los triunfos de las revoluciones modernas, que desdeñan la relación con lo divino, fue romper el lazo que hermanaba a los hombres, colocando a cada uno en la soledad de su ciudadanía, de su individualidad, rompiendo el ejercicio comunitario. Si somos héroes, lo somos en solitario, nunca más unidos. Hölderlin nos anuncia desde temprano una cultura de la soledad. Los derechos y obligaciones son para los individuos, no para las comunidades. Un sentido de pertenencia que haya el día de hoy no logramos recuperar. “Hölderlin no desdeñó la contradicción sino que asumió como ámbito propio el de la fisura o abismo. Caminó ‘donde hay peligro’, es ese límite en el que el ser constituye como unión de los contrarios”,<sup>130</sup> en última instancia antes de que se anuncie al superhombre, Hölderlin opta por el riesgo del desgarre de la vida, es la pasión por la existencia lo que de *Hiperión*, pasando por *Emilia* y llegando a *Empédocles* nos muestra, para ir en pos de la relación silenciada.

El hombre moderno se reconoce como héroe trágico cuando toma consciencia de su situación escindida; ese vacío que comienza a reconocer es la falta de diálogo con la divinidad. En este punto hay dos opciones: recrear su propia alineación estableciendo nuevas deidades o discursos que satisfagan el silencio de los dioses, incluyendo colocar a la razón en el lugar de Dios y subsumirlo a una necesidad conceptual; o bien intentar recuperar el diálogo común. “En la geografía de lo trágico, Hölderlin se ha acercado demasiado y con excesivo ímpetu al territorio de los hombres, al territorio de la cultura. El

---

<sup>130</sup> Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1997, p. 142.

desvanecimiento progresivo de la posibilidad y de la esperanza restituye la vigencia de lo trágico, la permanente realidad de la fisura”.<sup>131</sup>

El héroe hölderliano al quien sólo le queda la entrega por la pasión de la vida, se ve hundido entre los contrastes de lo que era su condición de criatura divina: él mismo reencarna la tragedia porque en él se dan las discordancias, y él mismo es incapaz de darle solución en el primer acto de este drama que es la vida cotidiana. Ahora bien ¿toda representación de conflicto es trágico? Habría para ello que señalar que existe una diferencia entre desenlace y solución (o resolución del conflicto); en el primer caso estamos ante una suerte de acuerdo entre las partes, una de las cuales decae o cae ante la fuerza de otro: uno se asume como vencido y el otro como vencedor; sin embargo, no se trata no un final unificador ni armonioso, porque de tal “desenlace” ya está naciendo de nuevo otra batalla de disonancias. Tampoco se trata de la expiación del fallo humano y el retorno a la gracia divina; por el contrario, la resolución del conflicto (el equilibrio) no implica el final de la tragedia sino justamente el punto de la más alta tensión entre las partes: es cuando al límite de la fuerza y la pasión, sin poder dar mayor batalla o por el contrario, entregándose a ella con todo, reconocen que para permanecer tienen que unirse antes de que llegue la muerte o la locura.

A menudo se ha remarcado que Hölderlin no parte de un principio de la subjetividad absoluta que estaría en su poesía: el hecho de que lo intente, por su parte, para hacer una realización del Absoluto a partir de una perspectiva oblicua - no por analogía en su obra, sino más bien por medio de su trabajo en el mundo real - aumenta la magnitud de la demanda de su acercamiento poético. Además de ‘La muerte de Empédocles’ falla, en última instancia, porque esta comprensión conduce a la nada. Las sucesivas versiones de la novela ‘Hiperión’ y ‘La muerte de Empédocles’

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 143.

operan cada vez más sobre una rememoración reflexiva de una secuencia de experiencias para llegar a una visión totalizante.<sup>132</sup>

La falta de solución, no de desenlace, es característico de la tragedia moderna, por eso nos es imposible mirar a ésta desde la Hélade o ver a ésta desde la modernidad. Esta es la razón por la que Hölderlin coloca al héroe de la modernidad en su propia tragedia, es un diálogo interno que se dice: soy terrible, mi humanidad es terrible y ya no puedo volver a los dioses. La diferencia radica en que el poeta suabo dota a su héroe-poeta un mirar griego. No puede ser una mirada contemporánea porque Hölderlin como muchos de sus compañeros sabe que en realidad hay una ceguera, que si bien la Ilustración nos prometió la luz de nuestro propio conocimiento, nos encontramos en penumbras. De ahí que Hölderlin crea que al héroe moderno sólo le quede su arrojo, la memoria viva y su mirar. Los hombres no se acuerdan que son criaturas antes que creadores.

Más tarde, Hölderlin condena específicamente este abandono heroico del mundo por el poeta trágico, y lo ve como un acto que va en contra de las necesidades del hombre moderno. Los himnos a los ríos de la patria responden a otra tarea: hacer que el material receptivo al pulso trágico. Aquí el poeta no se sustrae ya más al mundo, se solidariza con él.<sup>133</sup>

¿Qué es lo que mira trágicamente el héroe hölderliano? Se mira a sí mismo antes que nada, mira su condición. Se encuentra absurdo y contingente. Lo que le revela la mirada trágica al héroe es al hombre sin cobijo y su complejidad: la razón poética tiene sentido desde la observación del conflicto del hombre desgarrado.

Al descomponerlo en sus elementos de orfandad y oscuridad, el hombre se enfrenta a sí mismo y ello le permite por primera vez reflexionar sobre sí mismo, la primer lucha es

---

<sup>132</sup> Ursula Froese. "Hölderlin, Le calcul poétique" en *Le Cahier*, revista del Collège International de Philosophie, No. 7, abril, 1989, pp. 172-173. Traducción propia.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.173.

contra ese perfil heroico que parece estar fuera de lugar porque ya no está lo divino. Al saberse escindido, separado, huérfano, reconsidera su actuar y su responsabilidad, por eso también es lucha moral ¿cuál es pues su función en la tierra? ¿si ya no tiene una causa divina –por más caprichosa que ésta fuera- entonces qué ha de hacer de sí? El héroe se caracteriza por servir en batalla a algo o a alguien, en este sentido la batalla en esta primer etapa es aún más terrible porque junto con su perfil heroico (mitad divino, mitad humano), el mirar trágico lo lleva a cuestionar la función primigenia de su vida. De ahí se desprende otro punto en el que Hölderlin retoma la tragedia griega: los héroes no pueden actuar bien ni mal, sino correcta e incorrectamente. Toda esta situación, sin embargo, como toma de consciencia es un desarrollo de un conocimiento mediado por la herida de quienes no pueden ver que las promesas ilustradas han alienado el corazón de los hombres. Si hay un sueño en el héroe, es sueño herido: porque intentará explicar una y otra vez la escisión originaria sin éxito; en las primeras versiones de *Hiperión* Hölderlin vislumbra que la respuesta reflexionada no se encuentra en la estética, tampoco en la filosofía del espíritu ni tampoco (o en todo caso en menor grado) por las ciencias; para aclarar la situación de la separación de la unidad originaria, Hölderlin debe bajar a los infiernos de la estructura humana en la modernidad, su respuesta está en otro orden (a este punto llegaremos en el siguiente apartado).

La modernidad se define a sí misma como el progresivo e inevitable sometimiento de lo irracional a las exigencias de la razón, de tal forma que los ámbitos y criterios que antaño estuvieran supeditados al arbitrio de las formas teórico-prácticas de irracionalidad (dioses, dogmas, credos) son asumidos y reestructurados bajo coordenadas racionales.<sup>134</sup>

Sin embargo, la propuesta hölderliana no se centra, desde nuestro punto de vista, en la escisión y la herida. La particularidad se da en que la escisión es recurso, artificio, pretexto

---

<sup>134</sup> Lanceros, op.cit., p.92.

si queremos para que la reunión se retome por las partes en conflicto; se trata de un paso necesario: conocerse a sí mismo en el para reunirse de nueva cuenta con el cielo del que se pensaba era huérfano. Para Hölderlin lo trágico caracteriza al mundo moderno, el héroe mira ubicado desde éste pero su empresa es atravesarlo.

Tenemos que reconocer por otro lado que esta idea de “reunión de los contrarios” fue teniendo varias modificaciones a lo largo de la producción de Hölderlin. Habría que atender en un primer momento, que esta unificación, fue vista por el suabo y sus compañeros (Hegel y Schelling), de manera patente, en la Revolución francesa, se tornó una suerte de esperanza que como su nombre lo indica revolucionaría y traspasaría al hombre en todos los aspectos de su vida, sólo que Hölderlin dando visos de lo que sería el sistema trascendental, se ubicaban más en una revolución de tipo intelectual: en un despertar del hombre a su condición escindida. La revolución cobró a sí un carácter que permitiría el desarrollo de aquellas facultades heroico-divinas en los hombres que habían perdido desde la escisión originaria.

Desde este último sentido de “revolución” lo que suponemos nosotros, es que Hölderlin marca una diferencia sustancial en el romanticismo alemán al suponer que si bien la Revolución francesa no llevo a cabo aquel cometido de reestructuración en el hombre (o más bien regresarle su estructura primera), si se le permite creer que no obstante su situación, existe la esperanza de que un cambio llevará a los hombres de su propia ceguera a la Edad de Oro.

Hölderlin sigue a Aristóteles y su concepción de la tragedia en un sentido purificador pero también seguirá al cristianismo protestante en un sentido consolador y

esperanzador. El dolor de la herida y de la escisión terminan siendo tan sólo un momento del caminar del héroe en su búsqueda por reunir conciencia y naturaleza: los contrarios no pueden estar infinitamente separados sino que su situación más allá de ser irremediable – como sostiene la mayoría de los autores románticos- está destinada a la unión. En el fondo del abismo, para Hölderlin, lo divino dejó una pequeña puerta abierta, es difícil abrirla pero está ahí, como bien lo señala “lo divino” todavía puede ser captado.

De lo anterior muy bien podríamos suponer que Hölderlin está apuntando sus ideas centrales sobre lo trágico en el “devenir” pero éste no es propiamente consuelo como podríamos interpretarlo en la tragedia griega, sino redención como en el cristianismo. En torno a la tragedia griega encontramos una suerte de unidad temporal, las escenas se siguen unas a las otras de manera encadenada, lo divino y lo humano por más tiempo que haya pasado se sitúan en un diálogo constante; por el contrario el cristianismo más específico –y aquí debemos ubicarnos en la formación protestante-purista de Hölderlin-, el propio silencio y el esperar de lo divino es castigo, la unidad se pierde “únicamente” de la vista del hombre. La unidad del tiempo se rompe no por cuestiones cronológicas sino por falta de diálogo. Hölderlin está convencido de que nuestro mal radica es sabernos terribles porque no somos ya criaturas divinas, y lo divino propiamente no se refleja del todo en la figura griega sino en la redentora cristiana, se trata de la parusía.

La posición espiritual de Hölderlin sólo puede ser retenida hoy día. De hecho debemos, a falta de tiempo, examinar de qué manera y de acuerdo con qué proceso simultáneamente filosófico y humano, intuitivo, podemos referirnos a lo orgánico, de lo que está formado la religión pagana de Hölderlin. Será útil, por otra parte, las observaciones análogas de la involución de su infancia bajo el cristianismo pietista en la casa pastoral, el adolescente del seminario hasta los grandes poemas cristianos, inquietantes y nobles [...] A fin de orientarnos con mayor seguridad en

esta investigación, debemos escuchar el testimonio del ‘niño’ que declara que ‘el es grande entre los brazos de los dioses’.<sup>135</sup>

La unión de la relación entre cielo y tierra se plantea desde esta falta de tiempo purificador no a través de ofrendas terrenas sino del espíritu. La armonía que ve el suabo no es ni arreglo, ni pacto, ni quiere decir que los contrarios se disuelven uno en el otro, sino que manteniendo su especificidad superan su estado herido. En un cierto sentido, la tragedia moderna no es desesperación, ni búsqueda con frenesí sino que, curiosamente, se mantiene en los márgenes de la ataraxia más profunda.

Cronológicamente, Hölderlin sabe que no se puede recuperar el tiempo y espacio de la Edad de Oro, lo que ansía en todo caso para los hombres es regresar al estado de cosas, en un sentido de espíritu, consciencia o actitud mejor dicho, donde las facultades humanas no se encontraban separadas o escindidas. Por eso como acabamos de señalar, hay en la tragedia que propone Hölderlin un cierto espíritu de imperturbabilidad que se patentará en la propia condición escindida que sale de la épica y que va en búsqueda de la purificación; no se trata del purificar del mundo sino de la formación de uno nuevo, sólo que tal realización se da en un sentido de disgregación, no es el mundo unificado y en armonía. Casi al final de su vida, en términos de producción, Hölderlin reconoce que esta suerte de sentimiento de imperturbabilidad puede llegar a ser más fuerte que el de la purificación. Del mismo modo, el devenir no es cuestionado en lo absoluto: la reconciliación de opuestos es un momento que llega irremediabilmente.

---

<sup>135</sup> Brion, Marcel. “Hölderlin et ses dieux” en *Les Études philosophiques. Romantisme Allemand*, No. 1, enero-marzo, 1983, p. 2. Traducción propia.

Lo trágico en la obra de Hölderlin parece operar en dos modos: en el primero, el mundo se le muestra al hombre como terrible, es donde el héroe habita: los objetos de la existencia (de la conciencia) se muestran claramente como polos opuestos y su posible disolución no se puede explicar. En el segundo, sólo queda la lucha como medio para terminar no sólo con la oposición, sino que en el proceso hay una suerte de purificación. Esto acontece en las distintas versiones de Hiperión, se mantiene como una constante dado que no se puede encontrar otra forma de retorno; revolucionar la historia como apela el griego, implica que se establezca un nuevo orden, bajo el supuesto de un escenario previo a la crisis en la que se dio la separación. En este sentido Hölderlin parece ser coherente con el período en que la revolución Suaba se da y a la que en algún sentido alude en las primeras versiones de Hiperión. La idea de revolución cruzará no solamente esta obra sino se mantendrá incluso en *Emila*, probablemente el escrito menos comprendido y atendido de Hölderlin. En la versión definitiva Hiperión apela a una revolución de tipo "espiritual", léase estética, de los germanos para poder aventurarse por recuperar la relación con el Todo como forma de superar el vacío de una relación que denota un diálogo muerto entre hombres y dioses. Cabría aclarar en este punto que si bien Hölderlin parece que no puede escapar a la tradición estética de la época que ve en la educación de este tipo un modo por el que el hombre se relaciona con lo divino, no queda claro que Hiperión converja en la necesidad de un mundo ideal en tanto que creación artística o como forma de ataraxia (como serenidad) para alcanzar la comunión. Por el contrario, con base en varios de los poemas que compone simultáneamente, Hölderlin entiende que toda educación es estética, y al serlo se constituye como lenguaje primigenio, y en ello se alcanza la comunidad.

De este modo se puede reafirmar que el sentido artístico para Hölderlin no es recreación o copia de un mundo "unificado", el recuerdo es la base de cual parte todo porvenir, es en un buen sentido una fundamentación pero no cómo aquello bajo lo que se define la lucha por el fin de los contrarios, sino lo que lo guía como situación que existió, es la razón del poema *An-Denken* como recordación no como recuerdo. Podríamos señalar que este es un rasgo claro en la obra hölderliana: el pasado unificado del que habla Hiperión no es un deseo o un sueño inalcanzable, sino ejemplo de que esa diálogo puede ser alcanzado de nueva cuenta. Lo que probablemente no se alcanza a comprender de las palabras de Hölderlin es la importancia de que el recuerdo no muera, que se actualice y en ese sentido la palabra se mantenga viva.<sup>136</sup>

La razón poética, en consecuencia, apela a lo viviente no a lo muerto resguardado en el pasado. Lo divino existe, está latente; la razón ilustrada desapareció a los dioses, lo ha hecho acallando el lenguaje primigenio y dando a ésta un lugar en el trono de la vida de los hombres. Por eso Hölderlin señala en "Lejano está el dios y difícil escucharlo". El poeta juega con las imágenes que sin anticipar necesariamente el pensamiento nietzscheano, nos coloca en un punto donde la relación con la divinidad (nuestra con ella) es un signo de la modernidad, nosotros somos quienes nos alejamos, nuestra escucha es la que ha cesado. Dios es omnipresente y omnisapiente, entonces efectivamente nuestra vida ilustrada no sólo ha reducido a la divinidad a un concepto sino que ha cortado sus atribuciones y por tanto la comunión; la siguiente generación lo dirá de modo más tajante: "Hemos matado a Dios", "Dios está muerto". La razón ilustrada se impuso a la razón poética.

---

<sup>136</sup> Probablemente aquí nos sirva recordar el uso del verbo *Andenken* (*denken an*) que titula uno de sus poemas como "pensar en" que trae a la memoria los eventos, la esencia de estos, en contraposición a la traducción al español (recuerdo) o *souvenir* del francés que tienen un significado de pensar sobre el pasado.

El hombre que da cuenta de este estado de cosas cumple una doble función: héroe y poeta. Sin embargo, para Hölderlin no se trata de ni todos los héroes ni de todos los poetas que habitan el mundo. Él va a la búsqueda de una suerte de modelo de personaje cuyo trabajo revolucionario no se dé bajo las armas en la destrucción del *estatus quo*, sino se trata de una revolución interior, como básicamente la mayor parte de los proyectos románticos alemanes coinciden, pero pone atención en particular sobre aquel hombre que puede dar cuenta de su propia alienación y tratar de romper con ella para ir en busca de lo ilimitado siendo claro de su limitación, este es el héroe orgánico.

### **2.3 El poeta orgánico y el recuerdo de la unidad**

Entre las versiones preliminares y la definitiva de *Hiperión*, Hölderlin no sólo discute sobre los infortunios de la razón al someterse completamente a la subjetividad sino que en este primer período de producción guarda hasta cierto punto un paralelismo con límites con las reflexiones de Hegel y Schelling. El suabo no obstante, en la última versión de su escrito toma una postura diferente de la de aquellos dos respecto a los tres temas que guían su trabajo: reconciliación, unidad y totalidad. Este trabajo le implicará a los expositores del idealismo alemán, como se había mencionado, expresarlo mediante la constitución de una mitología que *re-funde* del pensamiento, como si este fuese un ser que nace de las entrañas de aquello que lo sostiene. Esta labor nace de, como dirá Hegel en sus *Lecciones de Estética*, la necesidad que se presenta cuando la idea de unificación ya no existe de la vida de los hombres, y en su lugar aparece el ejercicio del pensamiento sobre sí mismo de separarse: “[...] entonces el presupuesto absoluto capaz de ‘restaurar la totalidad’ y lograr

efectivo la ansiada reconciliación, es justamente la presuposición (*Voraussetzung*) del absoluto mismo en el comienzo de la filosofía”.<sup>137</sup> De modo que, bajo la figura del “absoluto” es como la reconciliación puede operar; este supuesto que en Schiller busca revertir la maquinaria kantiana encuentra dificultades que Hegel observa como la necesidad de que el absoluto mismo exista de manera previa, probablemente no sólo como supuesto, de manera indeterminada, ilimitada e infinita para que la razón pueda acceder a él, también se refiere “a la propia atomización de la totalidad única e indiferenciada, a la cesura entre lo finito e infinito, entre ser y pensar”.<sup>138</sup>

Visto así, toda posible reconciliación, aún no hablaremos de unificación ni armonización, proviene de una fragmentación del absoluto previo, siendo en el proceso de la escisión como se dan las determinaciones (orgánico), dado que “[...] lo máximamente aórgico (indeterminado y carente de límites) es la raíz originaria de todo lo definido orgánicamente articulado. La auténtica reconciliación consiste, pues, propiamente, en el acto de unificación de ambos presupuestos, lo cual supone ‘poner la escisión en lo absoluto’, reintroduciéndola dialécticamente en éste”.<sup>139</sup> Las ideas que Hölderlin considera de Schiller hasta este punto no varían particularmente, hay una identificación en la labor de la filosofía respecto a la reconciliación así como el valor del carácter estético que el primero identifica con la poesía para que el bien y la verdad se unifiquen, e incluso podría decirse que en el plano moral, vía la educación estética, es cómo la comunidad “política” se libera de las ataduras de la dictadura que es una de los temas centrales de su *Hiperión*. Sin

---

<sup>137</sup> Llorente Cardo, Jaime. “Entre lo orgánico y lo aórgico: figuras de la reconciliación en las teorías estéticas de Schiller y Hölderlin” en *Contrastes*, Vol. XVII, Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, España, 2012, p. 180. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4108789>

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p.181.

<sup>139</sup> *Ibíd.*

embargo, en sus textos teóricos como en éste último podemos apreciar un giro fundamental respecto a Schelling y la necesidad de la reconciliación, que en Hölderlin, más cerca a Ficthe, opera como “armonía”.

En la relación primigenia del cielo y la tierra, pensamiento y sensibilidad, el Todo y el Uno, no se distinguen, mantienen una relación en la que la “diferencia” no existe, aquí es importante hacer notar que la noción de comunidad implica realmente para Hölderlin el acto de comunión pero también de comunicación (lenguaje y sentido no se diferencian). Es en la “partición originaria” cuando la razón separa (o habría que decir “crea”) intelectualmente las partes para convertirlas en contrarios, a diferencia de Schiller, tienen de manera originaria la pulsión del re-encuentro (reconciliación) que es el camino o lucha del héroe para pasar de lo finito (orgánico) y hacerse uno con la naturaleza (aórgico finito). Habría que señalar que en esta parte de la investigación queda abierta la discusión para comprobar si Hölderlin pudiera haber seguido a Schiller en la creencia de que a lo infinito e indeterminado (como lo absoluto) que es lo aórgico holístico, se añadiera lo aórgico finito que sería la naturaleza para Hölderlin, mientras que lo orgánicamente finito se mantuviera en la intuición.

Esta separación de origen es un acto que el propio hombre hizo consigo mismo y en ese tránsito se desprendió del seno divino, haciéndose sujeto y objeto de sí: “Juicio es en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto unidos del modo más íntimo en la intuición intelectual, es aquella separación mediante la cual -y sólo mediante ella- se hacen posibles objeto y sujeto [...]”.<sup>140</sup> Parece imposible para Hölderlin,

---

<sup>140</sup> Hölderlin. “*Juicio y Ser*” en *Ensayos*, ed. cit., p.27.

por lo menos en el *Hiperión*, que sujeto y objeto se unifiquen como el resto de los contrarios, pero si hay un momento de encuentro en que el Yo (fichteano) tiene un impulso propio por reunirse:

Hölderlin, desde su primera crítica a Fichte, lo que busca es la solución a un principio identitario como fundamento, y lo hace, por lo ya expuesto, alejándose de una identidad o fin final asintótico, así como de otro 'uno' y de otra trascendencia. Donde lo encuentra es en una exterioridad al sistema: un espacio frente a la interioridad del mero tiempo. Hölderlin busca una grieta sistémica no viciada de 'Uno' ni de tiempo-interioridad. Busca un afuera que libere al sistema y a la vida misma de cerrado en sus abismos y sin posibilidad de alteración donde terminaba Schelling.<sup>141</sup>

Esta solución es la reconciliación, la armonización por su parte tienen un carácter abiertamente teleológico, es el fin de la historia (o del mito puesto en marcha) del pensamiento para consigo mismo. El carácter humano apuesta permanentemente por el fin de la separación, intentando copiar a la naturaleza finita en su ciclo permanente de vida (aórgico finito): "Todo envejece y luego vuelve a rejuvenecer. ¿Por qué estamos excluidos nosotros del hermoso ciclo de la naturaleza? ¿O es válido también para nosotros? Quisiera creerlo, pero hay en nosotros algo, la ambición irresistible a ser todo, que, como el Titán del Etna, brota enojada desde las profundidades de nuestro ser"<sup>142</sup> dice Hiperión a Belarmino.

En su exposición Hölderlin concede especial importancia a la memoria del espíritu que se sabía parte de Todo en algún período, y es gracias a que ésta no se queda como una impresión en el intelecto sino que se piensa que la experiencia de la reconciliación es parte intrínseca de su ser. De ahí que, el constante tono nostálgico denote tristeza y necesidad al

---

<sup>141</sup> Amanda Núñez García. "La grieta del sistema: Hölderlin entre Schelling y Deleuze" en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 45, Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 155-156. <http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM>

<sup>142</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., p. 36.

mismo tiempo. Lo que viene a la memoria no es sólo recuerdo, es empresa. En el poema *Al Éter* Hölderlin nos recuerda esta doble situación:

¡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.  
¡Divino! ¿No te busca con sus ojos la plata?  
¿No te tiende sus tímidos brazos la maleza?  
Para unirse, la semilla cautiva rompe su vaina  
[...]  
Nosotros, insensatos, damos vueltas en vano  
por la tierra. Y como la vid, cuando se ha roto  
la estaca que al cielo guiaba sus sarmientos,  
también nosotros vagamos por los caminos.  
con el deseo incesante de entrar en tus jardines.<sup>143</sup>

Reconciliación, armonización tanto como escisión tienen un carácter ontológico para Hölderlin que le permitirá a Hiperión no sólo emanciparse de la razón ilustrada sino de las falacias del Estado; emprender la lucha por la recuperación de la comunión, del diálogo, de la ausencia, del fin de las sombras en las que constantemente anuncia a Belarmino: “Nada viviría si no tuviera esperanzas. Mi corazón guardaba entonces sus tesoros, pero sólo para conservarlos para tiempos mejores, para ese alguien único, sagrado, fiel, que conseguida, en algún período de mi existencia, acabaría encontrando mi alma sedienta”.<sup>144</sup> En este sentido coincidimos con Llorente Cardo cuando señala:

---

<sup>143</sup> Hölderlin. “Al Éter” en *Poesía completa*, ed. cit. pp. 41-43.

<sup>144</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit. p.43.

De nuevo, pues, la infinita indeterminación (o, en este caso, tendencia a la indeterminación y lo incondicionado) del espíritu, ha de habérselas con la serie de las condiciones, es decir, con la multiplicidad finita de lo orgánico; y nuevamente, también del volumen del éxito logrado en la empresa de armonizar esas instancias depende la posibilidad de la reconciliación. Ésta, no obstante, adquiere en Hölderlin un sesgo ‘ontologizante’ ausente en la estética schilleriana. [...] Para Hölderlin, es justamente esta noche de lo aórgico inmediatamente conciliado consigo mismo (la misma que Hegel trataba de armonizar con la luz de la forma limitada ligada a la reflexión y el *Verstand*) la que aparece, inversamente, como la genuina patria perdida: como *Heimat* hacia la cual el hombre vuelve la mirada contaminada por el fulgor de la reflexión con infinita nostalgia.<sup>145</sup>

La construcción ontológica que Hölderlin da en *Hiperión* como en el ensayo *Juicio y Ser* (*Urteil und Sein*) se centra entonces en una unidad previa donde la cesura no es un mero recurso discursivo ni poético; es por sí mismo el punto donde el “yo” no aparece como fundamento de la identidad y del entendimiento, que simulan estar unificados, pero que para Hölderlin denotan fragmentación. La crítica señala:

Quando digo ‘Yo soy yo’, entonces el sujeto (Yo) y el objeto (Yo) no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario, el yo solo es posible mediante esta separación del yo frente al yo. ¿Cómo puedo decir ‘¡Yo!’ sin consciencia de mí mismo?, pero ¿cómo es posible la consciencia de mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo. Pero ¿en qué medida como lo mismo? Puedo, tengo que preguntar así; porque, en otro respecto, se ha puesto enfrente de sí. Por lo tanto, la identidad no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por lo tanto, la identidad no es = el ser absoluto.<sup>146</sup>

En este punto Hölderlin parece no sólo separarse del Idealismo alemán sino que en su crítica, además de la propia a Kant y Fichte, se enfrenta a una visión en el que la necesidad de tener un supuesto fijo e inamovible impiden terminan haciendo del Ser absoluto un

---

<sup>145</sup> Llorente Cardo, op.cit., 192. Las itálicas son del autor.

<sup>146</sup> Hölderlin. “Juicio y Ser” en *Ensayos*, ed. cit., p.28.

argumento que, al igual que lo trágico, está construido en la Modernidad y que paradójicamente, va en contra de sí mismo. En otro sentido, la queja de Hölderlin que encontramos en *Hiperión* como en *Empédocles*, se centra en la conceptualización de Dios, es decir de la limitación de lo ilimitado para que la “razón” pueda aprehenderlo. “En este sentido, es justo decir que la culminación del kantismo no se encuentra en Fichte o en Hegel sino sólo en Hölderlin, quien descubre el vacío del tiempo puro y, en ese vacío, a la vez, la desviación continuada de lo divino, la fisura prolongada del Yo(*Je*) y la pasión constitutiva del Yo (*moi*).”<sup>147</sup>

Dicho de otro modo, el primer argumento que maneja Hölderlin en *Hiperión* que va en contra de los predecesores al Idealismo alemán (también de sus contemporáneos) es que de origen nuestra identidad en términos ontológicos está fragmentada, estamos originariamente desgarrados y heridos; así, su crítica a la modernidad no es sólo es de tipo estético también es una reflexión sobre las ideas acerca de la identidad del ser. Nuestra historia, si así se nos permite usar la expresión, no puede ser ni la construcción de una mitología de la razón como se anunciaba en *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*, ni del Yo, y menos de un paraíso donde reinaba la unidad del Uno y el Todo. En este sentido, Hölderlin en la versión definitiva de *Hiperión*, parecería que se retracta de parte del texto colectivo o no, de 1796-1797. De este documento se quedará con dos temas que se verán reflejados en el trabajo poético como en la prosa: 1) El acto supremo de la razón, es un acto estético; y 2) en la belleza se encuentran hermanados la verdad y el bien, que sigue en algún sentido la propuesta de Schiller de una filosofía del

---

<sup>147</sup> Deleuze. *Différence et répétition*, p. 220. Citado por Núñez García. *op.cit.*, p. 157.

espíritu como filosofía estética que asumido como lo orgánico busca a lo aórgico como parte de una identidad rota que busca la infinitud pero:

La voluntad de reconciliación asume en Hölderlin la forma de pulsión hacia la armonía entre la universal infinitud a la que aspira el espíritu humano y la resistencia o *Widerstand* que, en cuanto *Schränke* ('límite', 'obstáculo'), opone a tal pretensión la insoslayable presencia de lo orgánicamente finito.<sup>148</sup>

Por eso Hiperión le dice a Berlarmino: "En nosotros algo, la ambición irresistible a ser todo, que como el Titán del Etna, brota enojada desde las profundidades de nuestro ser".<sup>149</sup>

Así como de origen el hombre se encuentra roto también reconoce que la sed de infinitud que le demanda su infinita indeterminación, su condición contingente (multiplicidad finita de lo orgánico), es lo que lo impulsa a buscar la reconciliación con lo infinito. De modo que, ésta última supera su carácter estético, la alienación es ontológica. *Hiperión* no es un hombre pasivo que en un estado de reflexión se separa del mundo para lograr contemplarlo y entonces tener "consciencia" de dos identidades que potencialmente pueden unirse, que es la alienación estética de Schiller. En *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán* Hölderlin y sus compañeros señalan:

Por último, la idea que reúne a todas las demás, la idea de la belleza, tomando el término en el sentido platónico más elevado. Estoy convencido, por cierto, de que el acto más alto de la razón, en el cual ella abarca todas las ideas, es un acto estético y también de que verdad y bien están sólo hermanados en la belleza. Por eso el filósofo tiene que tener tanta fuerza estética como el poeta. Los hombres sin sentido estético son nuestros filósofos dogmáticos. La filosofía del espíritu es una filosofía estética. Sin sentido estético no se puede estar en nada espiritual, ni se puede reflexionar con agudeza sobre la historia. Aquí se debe poner de manifiesto qué les falta en realidad a los hombres que no comprenden las ideas e insisten cándidamente que todo les resulta oscuro en cuanto se va más allá de las tablas y registros. Por eso la poesía adquiere una mayor dignidad, vuelve a ser al final lo que era al comienzo: maestra de la

---

<sup>148</sup> Llorente, op.cit., p.192.

<sup>149</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., p.36.

humanidad, puesto que ya no hay ni filosofía ni historia, solamente el arte poético sobrevivirá a todas las ciencias y artes.<sup>150</sup>

La reconciliación para Hölderlin no opera como un acto sensible que busca superar la condición contingente por medio de la reflexión. Si el sentido de las palabras de Hölderlin a través de *Hiperión* es cuestionar la facultad reflexiva como la luz del hombre y por tanto poner al yo en el puesto de lo divino, lo hace porque le parece un contrasentido que lo orgánico defina lo aórgico, dado que lo limitado no puede definir lo ilimitado sin caer en la necesidad de algo que sea permanente y que desde esa luz de la razón no puede conseguirse porque ella en sí misma es limitada. Habría que reconocer que si bien Hölderlin no es plenamente claro en *Hiperión* acerca de el papel del "Yo" y su adhesión o no, nos parece que se puede establecer una sospecha, fundada no sólo en que en su trabajo no hace referencia sino que en los ensayos lo cuestiona, lo que nos hace pensar que ve en éste la raíz de la ruptura.

El rastro que Hölderlin le dejará a Nietzsche es el de una humanidad rota, de un pensamiento alienado que piensa que separándose del mundo (sin asumirse como parte de él) es como puede alcanzar la luz, asumiendo que la escisión de las cosas es lo que permite reconciliar al hombre con el mundo perdido. El dolor del héroe es darse cuenta de que la batalla es contra la alienación no de su época sino de la historia del hombre a partir que decidió separarse de lo aórgico, de la noche sagrada que nos recuerda en *Brot und Wein*:

Pero una música nos llega de lejanos jardines  
Quizá sea un enamorado o un solitario

---

<sup>150</sup> El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán, traducción de Laura S. Carugati para el Programa Internacional de Docencia e Investigación en el área de Filosofía del Idealismo, Universidad nacional de San Martín, Argentina, documento electrónico consultado en septiembre de 2014. No se ha colocado el autor porque como es sabido no se le ha logrado atribuir a Schelling, Hegel o a Hölderlin su autoría. <http://www.unsam.edu.ar/idealismo/articulos/el-programa-sistematico-mas-antiguo-del-idealismo-aleman1/>

que sueña con distantes amigos y tiempos juveniles;  
 y las fuentes, inagotables y frescas murmuran  
 junto a los perfumados arriates.[...]

Y llega la noche inspirada,  
 cubierta de estrellas y ajena sin duda a la inquietud humana;  
 y brillantes y misteriosa -forastera en medio de los hombres-  
 sube triste y espléndida por las colinas.[...]

¡Oh maravillosa gracia de la diosa sublime! Nade sabe  
 cuánto y cuáles son los beneficios que confiere.  
 Aunque mueva el mundo y despierte la esperanza en el alma humana  
 ni los sabios logran sondear sus designios,  
 pues tal es la voluntad del dios supremo que te quiere.  
 Y así, tú como ella, prefieres a la noche la luz del día.  
 A veces, sin embargo, también los ojos claros gustan de las sombras  
 y buscan por placer el suelo antes de hora.  
 También el hombre probo se deleita mirando en la noche. [...]

Una cosa es segura: que sea mediodía  
 o se acerque la noche, siempre rige  
 una medida común para todos. Cada uno  
 persigue esa meta y alcanza hasta donde puede.  
 ¡Ánimo! y que un gozoso delirio se burle de los burladores,  
 cuando en la noche sagrado haga presa de los poetas! [...]

Porque así los dioses  
 se nos aparecen y desde la sombra descende  
 y a su luz conmueve todo el ser de los hombres.[...]

Al principio llegan sin ser percibidos.  
 Sus hijos se rebelan contra ellos: demasiado luminosa  
 y deslumbrante les parece la felicidad.  
 El hombre teme a los dioses; apenas un semidiós sabría  
 los nombres de los que se acercan llenos de regalos.[...]

Crea, se prodiga y piensa conferir a las cosas profanas  
 un valor sagrado, cuando con su mano, necio y generoso, las bendice.  
 Los inmortales toleran esto en lo posible,  
 pero luego aparecen reales a la verdad y los hombres  
 se acostumbran a la felicidad y a la luz, y a mirar  
 al rostro divino, sin velos, de los que hace mucho  
 todos y cada uno eran conocidos por su nombre.[...]

Pero así es el hombre; cuando la dicha está a su alcance  
 y un dios en persona se la trae, no lo reconoce.  
*Pero desde que sufre, entonces sabe expresar lo que quiere,  
 y entonces las palabras justas se abren como flores!*<sup>151</sup>

La primera parte de *Hiperión* cambia radicalmente de las versiones previas, su contenido no  
 es el de la nostalgia que añora el pasado sino el del héroe que se preocupa por el presente y

---

<sup>151</sup> Hölderlin, “Pan y Vino” en *Poesía completa*, ed. cit., pp. 313-319.

reclama a los hombres el uso desmedido de la razón. Advierte de la pulsión de muerte en el extremo uso de la reflexión como pilar de la existencia orgánica: "A menudo alcanzo esa cumbre, Berlarmino. Pero un momento de reflexión basta para despeñarme de ella. Medito y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición mortal"<sup>152</sup> Su voz irrumpe el sentido de la búsqueda de la reconciliación alienada por la era de la razón y la cultura. "Es decir, una palabra, su cesura, la interrupción o aquello que cesa violentamente el ciclo del tiempo-movimiento orgánico y nos enfrenta al afuera, al caos, es lo que nos lanza y nos muestra la grieta que da el sentido."<sup>153</sup> La recuperación del poeta-héroe, Hiperión, no es ya la de hijo de los dioses, es por el contrario, el hijo prodigo. El dolor que revela en sus primeras reflexiones justamente se explica en términos de una herida del intelecto y el silencio de la divinidad:

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo. En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del medio día. ¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo a quien el padre echó de casa, contemplando los miserables céntimos con que la compasión alivió su camino.<sup>154</sup>

Histórica y culturalmente la representación de la razón como la luz del hombre es lo que supone para Hölderlin la herida ontológica que debe ser leída a partir de este momento como la "condición trágica" en el sentido moderno que ha sido señalado en el primer apartado de esta investigación, como la escisión o división que ha hecho de sí mismo la razón y que le impide integrarse a la relación originaria con la divinidad pero tampoco

---

<sup>152</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., p.25.

<sup>153</sup> Núñez García, op.cit., p. 158.

<sup>154</sup> Hölderlin, *Hiperión*, ed..cit., p. 26.

alcanzar la armonía de los contrarios. Es por eso que la reconciliación que Hölderlin propone gira en torno retomar el *hén kai pân* pero en término de restitución de la identidad no del pasado, esto es lo que admira Hölderlin de los griegos en su lectura de ellos y que piensa que hemos extraviado.<sup>155</sup> Cuando hablamos de la lucha del héroe contra los hombres y el Estado, justamente nos acercamos al sentido de enfrentamiento por la emancipación y la libertad a las que volveremos más adelante. Y es que la crítica hölderliana hacia la razón, al igual que sucedió con la noción de lo trágico, repite una inversión de sentidos y de valores en la práctica: “Una intensificación de las atribuciones que la subjetividad moderna se iba arrogando fue suficiente para que la vieja idea de lo infinito mostrase su inadecuación a ese nuevo orden racional de lo real, en el que el Yo aparecía ahora como fundamento”.<sup>156</sup>

Hasta este punto sería claro pensar que entonces Hölderlin en *Hiperión* se estaría oponiendo a la razón y a la reflexión que si bien son diferentes le parecen dos caras de la misma moneda. Sin embargo, éstas tienen una función más bien mediadora para alcanzar la reconciliación.<sup>157</sup> En este aspecto parece ser congruente con el *Programa del Idealismo*

---

<sup>155</sup> Una visión distinta es la de Helena Cortés Gabaudan quien afirma en su obra *Claves para una lectura de Hiperión* que la fórmula *hén kai pân* utilizada por Hölderlin si bien es retomada por buena parte de los románticos alemanes, tiene un sentido particularmente panteísta, en tanto que la noción “*pan-zeos*” como Todo Dios, sería el punto vinculante entre el Todo y el Uno. Nuestra postura es muy diferente, el dios no puede ser vínculo de sí mismo con la parte, éste tiene que ser un “algo” que apela al diálogo que es lo que reúne en tanto que comunica a las partes. Para mayor detalle puede consultarse específicamente la sección b) *El lema ‘Hen kai Pan’ o ‘Uno y Todo’* de la obra señalada, Editorial Hiperión, España, 1996, pp.40-51.

<sup>156</sup> Barrios, Manuel. *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, Ed. Pretextos, Valencia, 2001, pp. 78.

<sup>157</sup> Habría que aclarar que no es completamente claro si en *Hiperión* Hölderlin diferencia armonización y reconciliación pese a que el uso regular en sus escritos es del término *Versöhnung*. A veces se entiende un sentido y otro a lo largo de la obra, lo que ha dado pie a que diferentes análisis se inclinen por uno u otro, tendiendo que ver más con la interpretación personal de sus críticos y su lectura sobre la sonada nostalgia por el pasado de Hölderlin que coincide con armonización, o bien la interpretación estética que se relaciona con la reconciliación. Incluso es difícil sostener si para él la escisión puede disolverse o resolverse, como en Empédocles discutiremos. El sentido que a partir de aquí le damos al resto de las obras que estaremos analizando se relaciona con éste último sentido pero desde una lectura más ontológica.

*Alemán*, en tanto que la reflexión estética es el *órganon* por el que el héroe ahora también poeta, alienta a los hombres mediante la palabra poética a tomar el camino de regreso a casa, a lo ilimitado que es la divinidad. Pasar de la aparente luz de la razón a la "noche sagrada" infinita donde la oscuridad es símbolo de reconciliación. Es probable que lo que cuesta trabajo entender del trabajo hölderliano sea la afirmación de que reconciliar sea la aceptación de la identidad de las partes en una unidad pero no de la disolución para ser un algo único; es difícil sostener un panteísmo en Hölderlin pero si la suposición de hay una presencia de lo divino en la naturaleza por tratarse de una limitación ilimitada que refleja lo aórgico.

Para Hölderlin hay una preeminencia de ontológica, como explica Llorente Cardo, de la unidad-totalidad que es el Ser (puro y simplemente).<sup>158</sup> “En el concepto de la partición [originaria] se encuentra ya el concepto de la recíproca relación del objeto y el sujeto, y la necesaria presuposición de un todo del cual objeto y sujeto son las partes”<sup>159</sup>, la tensión por la búsqueda de la identidad se da en la intuición intelectual pero no constituye su carácter identitario sino el medio para alcanzar lo infinito ilimitado. Tal intuición se revela en el lenguaje poético:

El lenguaje, ¿no es como el conocimiento del que se ha tratado y del que se ha dicho que en él, como unidad, está contenido lo unitario, e inversamente, y que es de triple índole, etc.? ¿No tiene que residir para lo uno como para lo otro el más bello momento allí donde reside la auténtica *expresión*, el lenguaje más espiritual, la más viviente conciencia, allí donde reside en tránsito de una infinidad determinada a una más universal?<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Llorente, op.cit., p.194.

<sup>159</sup> Hölderlin, “Juicio y Ser” en *Ensayos*, ed. cit., p.27.

<sup>160</sup> Hölderlin, “Del espíritu poético” en *Ensayos*, ed. cit., pp. 80-8.

En el lenguaje poético que se opone a la razón fragmentada, el héroe se vuelve más aórgico aunque no lo llegue a ser plenamente, es más cercano a la naturaleza, lo aórgico finito; de este modo las partes se reequilibran, cesura y medida actúan para mediar en la recuperación del vínculo originario, aunque hay que advertir que para el poeta, la herida trágica aún sigue latente. De modo que ante la mirada de quienes consideran a Hölderlin un pesimista vemos la puerta abierta, por lo menos como posibilidad, de terminar con el proyecto de la modernidad desde el hombre no escindido, en el que la amenaza ya no es lo infinito sino lo finito.

#### **2.4 Devenir en el perecer trágico**

Recuperando las principales ideas hasta este punto de la investigación habría que señalar que: 1) *Hiperión* constituye un trabajo que hasta el día de hoy ha tenido particularmente una lectura literaria, en buena parte debido a que el mismo Hölderlin habla de éste como una "novela" y en apariencia tiene una estructura de este tipo, aunque se trata de varias epístolas, pese a que propiamente en el largo período en que fue elaborada y reelaborada, este género aún se encontraba en formación; no obstante, aunque el mismo autor pensara que su trabajo era un documento novelístico existen suficientes elementos que, acompañados de sus ensayos, nos permiten realizar un análisis de tipo filosófico. 2) Para Hölderlin el lenguaje es absolutamente sustancial para realizar lo que en este trabajo es su primer gran empresa reflexiva: la reconciliación de los contrarios; razón y poesía parecen dos opuestos, especialmente en el marco de su discusión con el kantismo y del idealismo alemán. Sobre el primero la crítica hölderliana reclama haberse puesto como fundamento no sólo de las funciones del hombre sino de su vida política-civil, y del segundo el reclamo

se centra en limitarlo a un plano de función estética de la reflexión; si bien no hay como tal una alusión a la noción de "razón poética" por parte de Hölderlin, hemos querido revelar a través de ésta la propuesta de hacer coincidir poesía y razón, no como una mezcla ni como un intento de armonización sino como verdaderamente un fundamento del medio para que el silencio entre los hombres escindidos y la divinidad se termine dando paso a la comunión. Hiperión en este sentido se constituye como el primer prototipo de tres que habrá del héroe-poeta. 3) Sin embargo, la empresa Hölderlin en boca de este poeta no es sencilla, para poder establecer la relación entre lenguaje y poesía más allá de una función estética y destronar a la razón ilustrada del punto en el que se encuentra, requiere una revisión más profunda que implica un análisis ontológico. 4) Es así que, a la idea de que la escisión de la unidad primigenia que dio paso a la separación de las partes, Hölderlin opone un doble argumento, primero que la escisión originaria no es de tipo estética sino ontológica, estamos constituidos desde el principio como seres heridos, la partición la cometimos nosotros mismos mediante la razón que nos hizo dividir el mundo y nuestras relaciones en partes que en apariencia no pueden unirse más que por una entidad aledaña a nuestro espíritu que es capaz de alcanzar la síntesis; para saciar este vacío que Hölderlin lo traduce como silencio (haciendo alusión a la función del lenguaje vivificante), los hombres con sus propuestas han hecho intentos por unificar a los contrarios situando su empresa en un Yo fragmentado, como si éste pudiera reconciliar en su limitación y contingencia la relación con lo ilimitado; este es el principal lamento de Hiperión en la primer parte de la obra.

Ahora bien, en esta sección quisiéramos rescatar lo que nos parece que es una propuesta de Hölderlin de frente a la modernidad en ciernes mientras escribía su *Hiperión*.

También es el momento de retomar la discusión acerca de si él creía que era posible la reconciliación de los contrarios, la armonización o la disolución de las diferencias, nuestra propuesta se centra en una cuarta opción: el re-equilibrio.<sup>161</sup>

El recuento que hace Hiperión a Berlarmino y a Diótima es el de un mundo dividido en partes y estas a su vez en otras. La naturaleza es usada para ejemplificar la última expresión de lo aórgico limitado, es decir del diálogo entre lo finito y lo infinito; ella siempre parece para volver a aparecer renovada, su limitación es ilimitada; su lenguaje se asienta sobre lo nuevo que deviene recordándonos la unidad primigenia que permite contemplar la relación con la totalidad. No es divina pero se entiende con ella, el hombre es testigo silencioso que no puede tener el mismo favor de aquella:

¡Santa naturaleza! Eres la misma en mí y fuera de mí. No tiene que ser tan difícil unir lo que está fuera de mí con lo divino que hay en mí. ¿No le basta a la abeja con su pequeño reino? Pues ¿por qué no podría yo plantar y cultivar lo que es necesario? [...] ¡Que cambie todo a fondo! ¡Que de las raíces de la humanidad surja el nuevo mundo! ¡Que una nueva deidad reine sobre los hombres, que un nuevo futuro se abra ante ellos! ¡En el taller, en las casas, en las asambleas, en los templos, ¡que cambie todo! Pero todavía tengo que viajar para aprender. Soy un artista, pero no estoy adiestrado. Formo mi espíritu, pero aún no sé conducir mi mano!<sup>162</sup>

Son los héroes-poetas quienes pueden a su vez traducir esta naturaleza que aparece en un primer momento como separada, en lo más cercano, lo más diluido de la relación. Al poder

---

<sup>161</sup> En este punto sería importante hacer una pequeña reflexión en torno al peso que han tenido por una parte biógrafos de Hölderlin como el mismo Wilhelm Waiblinger que lo retrata hacia finales de su existencia con una enfermedad mental que lo separa no sólo en sus ideas sino en su personalidad de quien fuera 30 años antes, o del mismo Stefan Zweig cuyo trabajo *La lucha contra el demonio* fue escrita en un período por demás difícil de su exilio y que no nos dan la mejor de las imágenes del poeta. A ello habría que sumar el análisis de Jean Laplanche en *Hölderlin y el problema del padre* que denota un personaje triste y melancólico que en muchas ocasiones crea un sentimiento de pena más que respeto filosófico. Salvo la lectura bastante temprana de Nietzsche, es prácticamente hasta el período de la Primera Guerra Mundial y Entre Guerras que encontramos que se le retoma; en un contexto en el que toda ilusión o sentimiento de esperanza es prácticamente imposible Mann, Roth, Hesse, Heidegger o el mismo Zweig no advierten el carácter festivo que también podemos encontrar en la obra de Hölderlin.

<sup>162</sup> Hölderlin, *Hiperión*, ed. cit., p.125.

captar la naturaleza en su expresión totalizante y entender la razón de por qué los objetos de la existencia en realidad se funden con lo divino, el poeta se ve así mismo como naturaleza y como sacrificio para entablar el diálogo (*Emilia*), ve en su propio sacrificio la opción de la unificación (*Empédocles*). Lo que intenta es que el tiempo y el silencio no se vuelvan ya castigo, revelando el todo al mismo tiempo tal como lo hace la naturaleza. Esta función que se despierta en el héroe-poeta en tanto que portavoz del último vestigio de la relación cielo-tierra y este querer sacrificarse, no constituye parte de lo trágico moderno. En todo caso es la posibilidad del fracaso, de la frustración de esta batalla emprendida lo que puede llevar al héroe a la muerte o a la locura, solo en este sentido, se vuelve tragedia moderna, porque en la clásica el héroe aunque fracasara regresa al cobijo de la divinidad. La tragedia se ubica en una condición de ceguera sobre la condición herida y escindida, pero Hölderlin asume que de ésta gestaría el devenir, no como eterno retorno, sino como un rompimiento con la historia, el establecimiento de una nueva mitología que propiamente no es “novedosa” sino que retoma los elementos de unión olvidados.

¡Adiós, fiel amigo! Vete a algún lugar donde te parezca que valga la pena entregar tu alma. Seguro que se puede elegir todavía un sitio en el mundo, un altar donde puedas librarte de tu carga. Sería una lástima que todas las buenas fuerzas desaparecieran como una imagen soñada. Aunque también, si decides acabar, volverás a los dioses, volverás a la vida santa, libre y joven de la naturaleza, de la que saliste, y ése es ahora tu único deseo y también el mío.<sup>163</sup>

Lo trágico es condición previa para el devenir que lleva al re-equilibrio. Hölderlin se inclina más por el “equilibrio” como diálogo que permite superar los ritmos y contra ritmos, como desavenencias, de una relación que ha caído en el silencio, a esto es le llama “cálculo o ley”. Para que los amantes (los contrarios) se encuentren el poeta debe emitir su voz de modo que el ritmo los acerque. El sentido trágico es posible desde la totalidad de la

---

<sup>163</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., p.177.

existencia que se limita a sí misma desde la síntesis del pensamiento ilustrado. La tensión está presente en la vida de manera permanente como lo está en la tragedia moderna. Tal como sucede en la música se compone por la unión de ritmos y contra ritmos, Hölderlin en sus poemas como en sus trabajos novelísticos no esconde esta situación, entiende el corazón del hombre, lo ha observado. La tragedia hölderliana muestra una dinámica constante que busca la armonía que busca equilibrar lo que no está en su elementos definitorio que muestre el mecanismo y el sentido de lo viviente. Por eso las palabras del poeta no son en su mayoría para los dioses sino para los hombres, para con quienes convive. En este punto el devenir es equiparable al amor, no sólo reúne, sino que vivifica; Hiperión se aferra a la vida del modo más trágico y más superior que pueda haber, si llora el poeta es porque vive: “‘Aún serás feliz’, exclamó Alabanda; ‘todavía te queda la época más hermosa de la vida. El joven es un héroe, pero el hombre un dios cuando le es dado llegar a vivirlo’”.<sup>164</sup>

Lo más importante que habría que salvar de toda posible unificación, es su elemento dinámico y no pasivo, por eso constantemente se le impone a un ritmo su contra ritmo, en esta danza de consonancias se cifra el acto de purificación. “De acuerdo con Hölderlin, la tragedia (más exactamente su movimiento) es una lucha constante entre elementos del mismo peso de tal suerte que en un momento dado tiene que mostrarse en ese movimiento lo esencial y el sentir último de la acción dramática”.<sup>165</sup> El texto de Hiperión plantea por parte de su autor una tragedia que va de tensión en tensión, de progreso a retroceso, de modo que la existencia se exhibe en su plenitud. La vida es trágica no hay otra opción, implica un descanso tanto como un esfuerzo, momentos de dolor como de placer. “¡Alto y

---

<sup>164</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., p. 172.

<sup>165</sup> Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*, Ed. Visor, Madrid, 1999, pp. 29-30.

desdichado espíritu!, te he comprendido demasiado bien. ¡Es tan natural que no quisieras amar nunca más porque tus mayores deseos desmayaban! ¿No vas a rechazar la comida si estás a punto de morir de sed?”.<sup>166</sup> Si hay algo de lo que huir es de la ceguera y el silencio.

La búsqueda de Hölderlin se centra en las coordenadas territoriales indicadas para que los sucesos se reequilibren, de manera que lo específico de la escena nunca se vea oscurecido. Si en la tragedia griega cuando el Coro participaba se daba esta especie de reequilibrio, en Hölderlin el héroe al estar abandonado solo tiene su compromiso y búsqueda para encontrar el momento en que todo puede volver a su cauce. Esta es la razón por la que el suabo nos señala que no puede romperse ese delicado equilibrio que mantiene al cielo y a la tierra separados, es decir que no hay ni inversión ni transposición, no hay coro siquiera: el cielo es el cielo, y los hombres son huérfanos.

Más allá de teorías abstractas, la noción del poeta es más sencilla –no simple en modo alguno- de lo que podemos suponer. Equilibrio es cercanía, es tacto y contacto de lo divino y de lo humano; es un encuentro en el que el deseo por estar con lo que le es primariamente propio es más fuerte que nada; más que lugar común es “descanso” cuando al final los opuestos cansados de luchar, o por lo menos uno de ellos –el héroe- cansado de la batalla y de vagar, es capaz de saberse limitado no sólo en su intención sino en su naturaleza: hay un algo que desea pero que por su parte ya no puede hacer nada más por alcanzarlo; es entonces cuando el proceder heroico busca la purificación, él mismo puede llegar a ser acto purificativo para que las partes se reincorporen, se toquen. Solo en este

---

<sup>166</sup>Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., p. 173.

punto el héroe se reconoce nuevamente como Naturaleza y se asume como unidad. Los amantes se junta y se separan para amarse y darse más, dirá Hiperión. El devenir en el perecer marca ese punto en el que el equilibrio no es felicidad sino escisión y reunión de los contrarios, es el lenguaje de los que se buscan porque se aman; filosofía y poesía son dos de estos amantes, así como objeto y sujeto, como los dioses y los hombres. En carta a su amigo Nethammer del 24 de febrero de 1796 Hölderlin expone su meta:

En las cartas filosóficas quiero encontrar el principio que me explique las escisiones en las que pensamos y existimos pero que también sea capaz de hacer desaparecer el antagonismo entre el sujeto y el objeto, entre nuestro yo y el mundo, esto es, también entre razón y revelación, de modo teórico, en la intuición intelectual, sin tener que recabar ayuda de nuestra razón práctica. Para ello precisamos de sentido estético, y llamaré a mis cartas filosóficas *Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre*. En ellas también pasaré de la filosofía a la poesía y a la religión.<sup>167</sup>

Dado que para Hölderlin el héroe es lo orgánico y la naturaleza lo aórgico finito, la batalla se presenta en el hombre en un nivel sensible diríamos y en uno cognoscible, donde solo le es posible a la sensibilidad aprehender lo aórgico, por el contrario “su cognoscibilidad exige su ‘des-organización’, su aproximación al extremo de lo orgánico en el que originariamente se encuentra el ser humano, el cual por su parte, responde con el movimiento recíproco contrapuesto”<sup>168</sup>. No es que Hölderlin esté despreciando o haciendo menos el intelecto humano, en todo caso está apuntando en contra de esa racionalidad enciclopedista, estatal y mecanicista de la modernidad.

Es desde este ángulo que Hölderlin cifra su idea de hombre como ser estético: lo ve como aquel que tiene el sentido más alto de lo viviente, es un espíritu viviente; así pues, cuando éste logra captar por medio de la sensibilidad la naturaleza lo hace sobre lo

---

<sup>167</sup> Hölderlin, “Carta a Immanuel Niethammer del 24 de febrero de 1796”, *Correspondencia Completa*, ed. cit., p.289.

<sup>168</sup> Mas, op. cit. p. 33.

genuinamente puro; no es repetición de lo aórgico sino que justamente aquí lo artístico cobra un significado noble y original porque el héroe se vuelve a sentir en armonía. La creación artística es este deseo que la sensibilidad deposita en un hacer o crear unidad; en esta creación el hombre va más allá de su infinitud. Es así que el poeta proyecta la naturaleza como rememoración no de un tiempo mejor sino como re-memorización de esa relación silenciada:

El poeta es el que percibe la realidad de un modo excesivo y lo sabe expresar. Hölderlin lo hizo evocando el mundo griego y llenó sus versos de paisajes míticos poblados de ríos, bosques, senderos, mares y ciudades, que son correspondencias con los estados del alma. El poeta es el intérprete de la realidad y, a la vez, el heraldo de los dioses ausente.<sup>169</sup>

Todavía en este punto el poeta alemán se cifra en el perfil escindido del héroe, rescata para su andar lo armónico de la tragedia griega y en ésta fortalece la tesis de que tal armonía se caracteriza por el constante movimiento de escisión y reunión; este movimiento para serlo requiere de alguien que vea qué sucede y en un momento dado intentar terminar con él andándolo. La propia batalla es cruel porque parece nunca terminar y en este punto parece ser una ilusión dar término a ella. Hölderlin resume este proceso de la siguiente manera:

En el medio está la lucha y la muerte singular, aquel momento en que lo orgánico depone 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 si extremo, frente al extremo de lo lógico, tiene que universalizarse activamente cada vez más, tiene que arrancarse cada vez más de su punto medio, y lo lógico, frente al extremo de lo particular, tiene que concentrarse cada vez más y cada vez más, ganar un punto medio y hacerse lo más particular.<sup>170</sup>

De lo anterior se desprende que la batalla es “ilusión” en la medida en que se le tome como sentimiento consternado que nace de simples “encuentros” ocasionales entre los contrarios;

---

<sup>169</sup> Melloni, Javier. “El rincón de la mística Friedrich Hölderlin” en *El Ciervo*, Año 59, No. 706, enero 2010, p.15.

<sup>170</sup> Hölderlin, “Fundamento para Empédocles” en *Ensayos*, ed. cit., pp. 116-117.

Hölderlin va en contra de la propuesta más uniforme del romanticismo alemán de creer que es imposible volver a reunirse con el cielo. La disolución real se hace efectiva y patente en el punto de la más alta hostilidad, es decir que va más allá del encuentro; habría cierta ceguera en creer que el objetivo de la batalla por poner fin a la herida se encuentra en el deseo de querer ser uno con la naturaleza en una especie de fundición con ella, pero es luchando contra ella como se da la reconciliación, es la batalla final, es en el desgarramiento más fuerte donde efectivamente lo orgánico se hace aórgico. El acto de purificación es el punto o herida más terrible, por eso nos parece que es la muerte donde el individuo parecería tornar a la unidad primigenia porque es pura naturaleza y se integra a ella, solo que Hölderlin no opta propiamente por la muerte sino –volvemos a repetir- por el punto más alto de la batalla.

Ahora bien, el punto más alto se constituye por un proceder libre que no es en modo alguno libertad de morir. Tal proceder, debe ser leído como el resultado del héroe por llegar a sí mismo, si lo logra entonces se dirige a la unidad de lo lógico que desde la tragedia es visto como una búsqueda de la verdad, y en el caso del héroe es la esperanza de contemplar la totalidad y cesar en su deseo por estar con lo divino. Todo esto no constituye más que un doloroso camino, por eso Hölderlin siempre apuesta por la idea de que todo es movimiento: “La dimensión trágica es el ser uno y el ser escindido que patentiza los polos de lo humano y lo divino”<sup>171</sup>.

Perecer es transitar de lo orgánico a lo aórgico, es un movimiento de finito a infinito, razón por la cual el devenir y el perecer constituyen los elementos esenciales del

---

<sup>171</sup> Bras Ruiz, Ismene Ithaí. *La noción de héroe en Hölderlin*, tesis de licenciatura en Filosofía, facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005, p. 106.

proceso histórico en sentido individual y colectivo. “Proceso” es la palabra que en cierta manera lo encierra todo, no son los productos finales lo que llaman la atención en la tragedia sino el camino, de ahí que preste tanta atención a los “tránsitos” nacionales e individuales de los hombres. Se presta atención en situaciones extremas como lo son la revolución porque lo importante no es el fin de las cosas sino el cómo del que ellas van entrando en un estado de ocaso para comenzar a construirse en nuevas. Esto constituye el proceso purificador. En la disolución real con todo y que sea la más libre, el punto más real de este proceso purificador, le es imposible al héroe decir algo porque el dolor es extremo:

[En] 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.<sup>172</sup>

En la caracterización de la tragedia griega que hace Aristóteles, la palabra trágica es catarsis para el alma atormentada de los personajes, de ahí la importancia del Coro como un elemento externo e interno a la vez; pero para Hölderlin tal palabra tiene aquel efecto catártico sobre la escena en su conjunto, de modo que el temor, insatisfacción o angustia del héroe no determina el todo, esta es la disolución armónica. Lo primordial para el alemán es evitar la angustia, el camino debe ser libre para poder ser andado.

Aquí principio y fin son más que posibilidad, son los polos opuestos que ya encontrados en batalla se aseguran mutuamente su existencia en nuevo nacimiento; la disolución se logra dar porque las partes no pueden contenerse en su deseo por su unidad: “así ella presenta como lo que propiamente es, como un acto reproductivo”<sup>173</sup>. En otras palabras, la disolución es un “parir” porque en ésta el espíritu viviente recorre todos los

---

<sup>172</sup> Mas, op. cit., p. 36.

<sup>173</sup> Hölderlin, “El devenir en el perecer”, *Ensayos*, ed. cit., p. 99.

puntos de la existencia y para no perderse solo en uno de ellos, no se queda atrapado o estancado, sino que se reproduce constantemente en cada uno de estos.

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<sup>174</sup>.

Situado originalmente en un punto y en un sentimiento de finitud a causa del saberse huérfano, herido y escindido, del vacío que queda de la lucha entre los opuestos –lo orgánico vs. lo aórgico-, el héroe ahora capta un espíritu infinito de vida punto en el que la escena trágica parece encontrar equilibrio. Del recuerdo, del pasado escindido el espíritu parece encontrarse en un mismo espacio con lo divino presente, de modo que el hombre de ese recuerdo se ve como un no-yo en tanto que objeto, ya que se sabe no separado de eso, y de esta relación establecida con lo divino aparece un yo que es pura vida, pura infinitud, posibilidad de reconciliación. Lo anterior constituye un tercer momento en la escena trágica que ahora ya está equilibrada.

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 98.

### 3. Emilia o del Diálogo poético

*“Estoy seguro de que habrás pensado de cuando en cuando en mí desde que nos separamos con el lema ‘reino de Dios’.*

*Creo que gracias a esta contraseña volveríamos a reconocernos después de cualquier metamorfosis. Tengo la certeza de que, te ocurra lo que te ocurra, el tiempo nunca borrará ese rasgo de tu interior. Y pienso que éste sería también mi caso. Pues tal rasgo es ciertamente lo que más amamos el uno del otro. Y de este modo, estamos seguros de lo eterno de nuestra amistad. Por cierto que desearía muy a menudo estar cerca de ti. ¡Fuiste tan a menudo mi genio! Te debo muchas cosas.[...] Escribir cartas no deja de ser un simple sucedáneo, pero con todo, mejor que nada. Por ello no deberíamos abandonarlo del todo. Tenemos que recordarnos de vez en cuando que tenemos grandes derechos el uno sobre el otro”.*

Carta a Hegel  
Hölderlin, 10 de julio de 1794.

*Emilia en vísperas de su boda* es probablemente el trabajo menos analizado de Hölderlin en comparación con la obra poética, los ensayos -con todos sus claroscuros-, las traducciones, o los textos *Hiperión* y *Empédocles*. Cuando se revisa su escrito no se encuentra en el contenido ni en el formato una razón clara que pudiera explicar el por qué un documento elaborado expresamente como novela que si bien no se desconoce parece ser menospreciado profundamente. Incluso si se le compara con los ensayos que propiamente no fueron trabajados para su publicación (de hecho no tenemos noticia de que alguno fuera publicado en revistas en vida de Hölderlin) siendo que contienen buena parte del fundamento teórico del poeta, no se observa en una primer revisión cuál es la razón por la que *Emilia* es considerado un texto menor, asumiendo el contenido, cuando de hecho se trató de un trabajo que si vio la luz en una revista de la época.

Incluso, como nos indica Anacleto Ferrer tanto en su libro *Hölderlin* como en las *Notas a la traducción* de la obra, son muy pocos los análisis que existen de esta obra.<sup>175</sup> Una hipótesis que podemos manejar sobre el por qué no existen estudios sobre este texto es que se trata de un obra que al igual que sucedió con *Hiperión* en términos de formato no es ni propiamente una novela ni un poema, pero a diferencia de éste o de *Empédocles* su carácter filosófico es considerablemente menor; es decir que propiamente no se le puede dar un tratamiento de este tipo por una sencilla razón: fue concebido a propósito como un documento literario para un público receptor específico pero no por ello deja de tener elementos filosóficos que pueden ser entendidos en relación en primer lugar a *Hiperión* como un punto intermedio previo al *Empédocles* de Hölderlin aunque cronológicamente éste último ya tenía un avance considerable. Si como habíamos propuesto, tratar las “novelas” hölderlianas como textos filosóficos, en el caso de *Emilia* si bien proponemos que es un eslabón fundamental para entender la transición entre *Hiperión* y *Empédocles*, en virtud de que no se le puede dar un tratamiento filosófico pero si contiene elementos de este tipo que permiten una interpretación a partir de la estructura y del personaje principal, Emilia es la contraparte de los personajes masculinos de sus otras dos obras, es Diótima; lo más importante es que encontramos sus palabras como complemento a las de aquellos para cerrar el círculo del diálogo.

---

<sup>175</sup> Para este capítulo se realizó una búsqueda de otros documentos relacionados con la obra en cuestión en diversas bibliotecas digitales que cuentan con ensayos en revistas incluso de mediados del siglo pasado y efectivamente, como señala Ferrer, no hay propiamente trabajos que analicen *Emilia* ya sea literaria o filosóficamente. Entre los que destaca están de Emil Lehmann *Hölderlins Idylle, Emilie vor ihrem Brauttag* publicado en 1925; de Ryszard Fryderyk Forys *Hölderlins Idylle, Emilie vor ihrem Brauttag, Zur Gattungsproblematik* de 1968; Wolfgang Binder *Hölderlins Namenssymbolik* (1961-1962) y Christoph Prignitz *Freiheitskrieg oder Reform? Hölderlins Verserzählung Emilie vor ihrem Brauttag* de 1992, al que debemos sumar los notas de Ferrer señaladas

*Emilia* tiene diversos temas entrelazados que ya aparecían en *Hiperión*, en los poemas que escribe Hölderlin en la época y en los primeros esbozos para *Empédocles*, para ser más precisos en el *Fundamento*. No obstante, lo que nos importa de la obra no son las recurrencias temáticas, probable razón entre otras para menospreciar a *Emilia*, sino que nos revela aspectos fundamentales que clarifican la lectura de *Hiperión* ahí donde finalmente parecía no haber una conclusión y nos permiten entender ideas del autor sobre la historia, la unificación, el estado, la política, la belleza y algo que es recurrente negar en Hölderlin como es la alegría y la esperanza. Pero no podemos ignorar que si bien el texto al que hemos estado haciendo referencia fue elaborado por encargo, el hecho de que el personaje principal sea una mujer y dirigido a un público femenino pone en evidencia que hay aristas que hasta el día de hoy poco se han revisado del trabajo del poeta. Es así que, la propuesta para este apartado es hacer un recuento de la creación y estructura de la obra para pasar a lo que propiamente sería el planteamiento hipotético de este capítulo que gira en torno a otra crítica hölderliana a la modernidad que hemos supuesto: El diálogo poético es una noción trascendental en la obra hölderliana porque marca el modo en que las partes que aparentemente estaban en conflicto o separadas tienen la "posibilidad" de encontrarse a través de la palabra que no es cualquiera sino la poética, como ejemplo de comunión de dos deseos que buscan relacionarse que, manteniendo su individualidad, trascienden la herida trágica originaria del pensamiento moderno.

De modo que, el tema de la pareja, de los amantes es absolutamente fundamental en esta sección para comprender la importancia del diálogo. En última instancia podemos converger con Ferrer en que Emilia es la Diótima de Hiperión, o Susette para Hölderlin, que no sólo lo apoyó para que escribiera su primer obra, sino con quien la discutió,

rompiendo el ideal pasivo de la musa; el diálogo poético es de dos, los amantes se hablan y esta acción se tocan, se reúnen. Tradicionalmente se analiza el papel de Diótima-Sussete Gontard en términos contemplativos, atribuyéndole una imagen de musa estática en lugar de ser una interlocutora de Hölderlin.<sup>176</sup> La razón poética, que es la reunión de la poesía y la filosofía como medio para que la razón logre la vinculación de las partes en disputa, es pues activa; es de dos, es movimiento permanente, por eso perdura, haciendo alusión a la última estrofa de *Andenken* cuando habla de los poetas en plural, no de uno solo que son quienes fundan lo que permanece.

Antes de iniciar la exposición de este apartado sería conveniente señalar tres aspectos que el lector debería considerar:

1. Así como Hölderlin fue extremadamente cuidadoso con los nombres que empleaba en sus obras, su significado era fundamental para establecer una asociación entre los personajes y las ideas que expresan, es también importante hacer notar que fue muy meticuloso en el uso del oxímoron del que está prácticamente llena su obra. Paul de Man en el texto *La retórica del romanticismo* apropósito de Hölderlin señala: “En lugar de expresarse por medio de los oxímora que tanto abundan en Hölderlin (y que lejos de significar reposo expresan violencia de los momentos de transición entre dos modos de ser), la omnipresencia se expresa ahora a través de los que cabría denominar el carácter ‘abierto’ del paisaje”.<sup>177</sup> Por su parte, Anacleto Ferrer en la introducción a los *Cánticos* de Hölderlin señala: “Como el mismo presagia, ‘su lenguaje poco convencional’ –‘lleno de oscura luz’, utilizando el oxímoron con

---

<sup>176</sup> Si bien no tenemos las cartas de aquella para dar cuenta de sus propias ideas, nos parece importante en todo caso rescatar en este capítulo la correspondencia entre estos dos amantes del período previo a *Emilia*.

<sup>177</sup> De Man, Paul. "La imagen de Rousseau en la poesía de Hölderlin" en *La Retórica del Romanticismo*, Ed. Akal, España, 2007, p.105.

que Hölderlin metaforiza el vino de Burdeos debió sonar extraño a sus contemporáneos”.<sup>178</sup> En consecuencia, observaremos que el poeta juega con expresiones de significado opuesto para denotar la dinámica de la existencia, tal como lo hace en el ensayo *El devenir en el perecer*.

2. Si en el capítulo anterior habíamos dado cuenta de que la razón poética es una crítica y a la vez propuesta frente a la razón kantiana, lo que hemos denominado diálogo poético obedece a un segundo momento en el que Hölderlin continúa trabajando el tema de la identidad pero desde una visión teológica. No debemos olvidar que buena parte de la tradición de los estudios hölderlianos han tendido a dejar de lado la formación original del poeta, si bien es cierto el hecho de que se negó a trabajar como pastor, ello no implica que sus preocupaciones de tipo teológico no estuvieran presentes, y a decir por su obra, tuvo un enorme valor. En este caso, argumentaremos que Hölderlin tiene como modelo de la armonización a la santa trinidad: mantener la diferencia en la unidad, aquello que equilibra las partes es la convivencia entre las partes. Lo anterior no tiene una implicación religiosa en la sociedad sino que proviene de un proyecto previo a él respecto a la amistad, la hermandad y el amor entre los hombres. La identidad para el poeta se construye conjuntamente con el otro, nos definimos en relación al tipo de vínculo que tenemos con alguien más. En el fondo creemos que este tema tiene que ver en cada momento de la existencia nos enfrentamos a una incógnita sobre podemos ser uno con nosotros mismos sin serlo con los demás. Se trata en otras palabras de una

---

<sup>178</sup> Ferrer, Anacleto. “Un coro somos. A propósito de los Cánticos de Hölderlin” (Estudio introductorio) en *Cánticos de Hölderlin*, Ed. Hiperión, Madrid, 2013, p. 26.

pregunta que nos lleva a la realidad social: ¿cómo mantener unida a una sociedad preservando la diferencia de quienes la componen?

3. Aquel principio del que veníamos hablando desde el primer capítulo que estaba buscando Hölderlin, nos parece que se manifiesta a través de la palabra poética, que es aquello que restituye el vínculo mediante el diálogo con el otro; sólo que hay una advertencia: sólo quienes se aman son los quienes se buscan para establecer este hablar que restaura el vínculo primigenio. La razón para señalar lo anterior la encontramos de nueva cuenta en un aspecto teológico al que Hölderlin recurre: La relación primigenia era la que se estableció entre Dios y su creación: hombres y naturaleza. Sólo la segundo supo mantener la ley divina como su principal motor de relación e identidad, mientras que los hombres crearon sus leyes. Sin embargo, la divinidad en un acto de amor para restituir ese primer vínculo envía a su unigénito, una de las tres personas que componen la santa trinidad. El Cristo en la tradición teológica protestante no sólo es símbolo sino que se valora el hecho de que dio su palabra a la gente de manera directa; los mensajes son en muchos de los sentidos vinculantes entre ellos y respecto a la divinidad. Su muerte si bien tiene importancia en el protestantismo cobra un significado fundacional la resurrección así como el siguiente período en que vuelve a estar entre sus seguidores, donde les vuelve a dar su palabra como último modo de relacionarse con él (la unidad trinitaria) pero deja como una muestra de su amor al Espíritu Santo, quien es no sólo consolador sino que inspira a reflexionar sobre la palabra que reúne al cielo con la tierra nuevamente. A partir de esto, los amantes originarios sirven de modelo para advertir que lo que permita que las partes escindidas se reúnan nuevamente es una interpelación mutua, es por eso que destacamos el diálogo poético.

Finalmente, habría que explicar que para intentar probar que la armonización parte del establecimiento del diálogo poético, nos aproximamos a dos figuras. Por una parte, recuperamos el coloquio amoroso con relación a las figuras femeninas de las obras hölderlianas quienes a través de sus palabras y la expresión de sus ideas, realizan este acto de entregarse mutuamente y generar una identidad común pero diferenciada para cada personaje. Y por otro lado, hemos querido explorar la influencia que tuvo Rousseau sobre Hölderlin; el influjo que el ginebrino tuvo sobre el poeta no sólo se circunscribe a su postura sobre la educación o la visión de una sociedad más justa y hermanada, también hubo una suerte de conexión y admiración al grado de haberle dedicado más de un trabajo; Hölderlin asume un diálogo con Rousseau derivado de una amistad atemporal que se basa en una serie de creencias similares. De este modo, considera que mediante el dialogar aquellos seres que se aman, es decir que han estado relacionados, pueden volver a encontrarse no mediante un acercamiento físico sino por una identidad compartida y por la palabra vinculante que es la poética. Si esto es posible entonces para Hölderlin también lo es en relación a la relación primigenia que es con la divinidad, así es como encuentra aquel principio que buscaba para alcanzar la armonía justo en un periodo, la modernidad, que se caracteriza por engrandecer cada vez más el aislamiento, la soledad, la muerte de lo divino, y el silencio.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Quisiéramos hacer notar que de manera clara no encontramos una diferencia entre palabra y lenguaje en Hölderlin. Si bien la argumentación más importante sobre el lenguaje como tal en el poeta la ha desarrollado Heidegger, y considerando toda las implicaciones que tiene hablar hoy día sobre tal concepto y que no consideramos que haya desarrollado el poeta suabo, aunque use el término preferimos usar la noción de palabra poética para hacer referencia aquello que nombra la identidad y el vínculo entre las partes.

### 3.1 El ser con el otro

Diótima y Emilia como Susette Gontard son perfiles que se acomodan perfectamente al contexto que acabamos de revisar, ellas tienen los rasgos de una mujer del siglo XIX que muestran su capacidad de tener diálogos serios, que no limitan su escritura a las actividades de la cotidianidad, su pensamiento y opinión constituyen para Hölderlin-Hiperión una referencia, un espejo íntimo que escucha y habla, es un diálogo que sobrepasa la pura inspiración para volverse una forma de conocimiento. Susette Gontard muestra este perfil en una carta dirigida a Hölderlin:

¡A menudo te escribo cartas enteras en el pensamiento! Pero lo hago de modo tan desordenado en mi cabeza, que nadie podría encontrar una coherencia si lo viese sobre el papel; muchas veces siento el impulso de dirigirme hacia mi escritorio, pero tengo miedo y tengo que esperar hasta encontrar un momento de fortaleza; por otra parte, mi ser se cierra a menudo de tal modo, que no puedo sacar de mí ningún tono, y por ello no puedo escribir tan a menudo como quisiera, dado que encuentro placer en ello y a continuación me siento mucho más calmada y se me hace todo más llevadero durante días. [...] Me resulta más provechoso incluso aquello a lo que no le concedo la consideración suficiente como para dejar que me conduzca a la reflexión, y por ello, también caigo a veces en la novelas del señor de la Fontaine; cuando no me gusta un pasaje, no siento reparos en tirar el libro a un rincón. Ojea libros buenos y hermosos, en un estado de ánimo inadecuado, y no leerlos con la atención necesaria, me parece una profanación, pues sólo van dirigidas a aquéllos que pueden sentirlos y entenderlos por completo.<sup>180</sup>

Diótima, Emilia y Susette son diferentes caras de una misma figura: son amantes, amigas y confidentes; a la vez, son parte de la búsqueda del destino de Hölderlin y de Hiperión. Este espejo íntimo al que hacíamos referencia le permite que Emilia e Hiperión tengan palabras que parecen las mismas pero que son en realidad complementarias. Lo que enlaza estas formas de “relación”, concepto fundamental para Hölderlin, es la amistad que es el centro de

---

<sup>180</sup> Hölderlin, “Carta de Susette Gontard a Hölderlin del 19 de marzo” en *Correspondencia amorosa*, Ed. Hiperión, Madrid, 1998, pp.82-83. Habría que advertir que las cartas de Susette a Hölderlin sólo contienen el mes y el día en que fueron escritas, no el año; se piensa que debieron ser redactadas entre 1798 y 1800.

la restitución de toda ruptura o separación. Es la manifestación del amor lo que nos liga con la divinidad, la naturaleza o los otros, no es una abstracción o un juicio vacío -de hecho dudamos que se trate incluso de un sentimiento para Hölderlin- sino de un “reconocer”, conspirar (respirar con el otro), ser con el otro, ahí es cuando la amistad toma forma. Requiere del mutuo reconocimiento que sólo se da por medio de la palabra vivificante y que permite tender puentes entre las partes que es la poesía, cuando es dicha por los amantes se forman o re-forman los vínculos. La obra de Hölderlin vista desde ese modo puede ser concebida a partir de entender la importancia de lo relacional en sus escritos.

Emilia y Diótima son participes de la vida de Hiperión como él en las de ellas, por eso sus diálogos son parecidos pero incluso por momentos Emilia parece ser un Hiperión femenino que con enorme fuerza reconoce la complejidad de la vida y le necesidad de reconocer la trascendencia que tienen su amado. Lo relacional para Hölderlin implica ausencias y silencios como presencias y voces; la vida es un continuo estar y no estar pero sabiendo que la amistad no depende de esto sino de que el vínculo por mayor distancia o tiempo que exista entre los amantes, no se termina. Emilia le refiere a su amiga Clara sobre la muerte de su hermano y la aparición de su amado:

Puedo amar a los muertos,  
a los distantes,  
pues el tiempo no me obliga.  
Mío o no, tú eres hermoso; yo no sirvo  
a lo que es vano y sólo a las horas place;  
no pertenezco a lo cotidiano; es otra cosa  
lo que amo; inmortal es lo que tú eres  
y para nada tienes necesidad de mí,  
¡por eso eres grande y bueno, digno  
de mi amor y maravilloso, noble genio!<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> Hölderlin, *Emilia en vísperas de su boda*, op.cit., p.85.

Lo que se empeña en la amistad es la seguridad de que aún en la distancia se posee a la otra parte, la amada; lo que permite que en la ausencia y en el silencio haya una presencia es su palabra, ella se confecciona como el territorio donde los opuestos pueden descansar y reunirse. La deidad nos ha dejado la suya en las escrituras, la naturaleza hace lo propio en sus diversas manifestaciones químicas, físicas o biológicas, y los amantes lo hacen en el habla, ahí es donde los poetas (Diótima e Hiperión) habitan y se poseen, ahí está la belleza del mundo.

A menudo  
me has reprochado que acostumbro  
a estar ausente con mis pensamientos,  
y me has dicho que no sé estar en paz  
entre la gente, que se disipa el alma  
en el aire, que suelo ser poco amorosa  
con los míos, ¿poco amorosa, yo?  
Quizá sea placentero y hermoso morar,  
aquietarse en un deleitoso presente,  
cuando un alma grande, conocida,  
próxima y confidente nos gobierna;  
tanto se ciñe a nosotros, los apátridas,  
que sabemos dónde habitamos.  
Tienes razón,  
buena y fiel amiga. ¿Acaso no eres toda mía?  
[...] Y yo sólo puedo presentir el espíritu  
de ese hombre, me honra con su amor  
y me llama su alegría, ¡sí!, y así suele  
concederme un alma nueva su palabra.<sup>182</sup>

Un alma hermosa es aquella con la que el poeta puede comulgar, la santidad de la relación le permite a los amantes -quienes quiera que sean- elevarse por sobre lo limitado. “El amor es una relación que existe en el mundo que nos rodea, no solamente en espíritu, también los sentidos (no la sensualidad) pertenecen a ella; siento que el amor me es demasiado santo

---

<sup>182</sup> *Ibíd.*, p.64-65.

para engañarte”, le escribe Susette a su amado.<sup>183</sup> Para Hölderlin la presencia o la ausencia, la alegría o el dolor, el silencio o la voz entre los enamorados es parte del mismo proceso de la armonización, nos advierte es que en la co-pertenencia se establece la salvación y aquello que consuela a los amantes en sus avatares. Por eso, los poetas en plural, no son seres únicos y separados del resto de la humanidad, sino que es la experiencia del ser con el otro, lo que se repite en cada pareja que se advierte en la territorialidad de su contraparte. De ahí que señalemos que las palabras de Emilia se puedan corresponder con las de Hiperión porque son seres a la búsqueda de la reunión con sus amados:

¿Por qué lloro pues, bondadosa? ¡Permítemelo!  
Ahora puedo, ahora ya no es una locura;  
y es tan hermoso cuando el dolor de antes de irse  
se reconcilia con su hermana la alegría.  
¡Oh, el reencuentro!, eso aún es más querida,  
que cuando los árboles rebrotan y las fuentes  
murmuran alborozadas de nuevo.  
El corazón en el pecho no puede olvidar  
lo inmortal; ¡mira!, a menudo un genio  
benigno logra reunir a los que se aman,  
y así comienza un nuevo día y las almas  
vuelven a celebrar su mes de mayo.<sup>184</sup>

Hölderlin valora la voz de sus amadas como la propia, lo hace con Diótima y con Emilia, como lo hizo con Susette Gontard o con sus otras amantes. Les concede mediante la palabra escrita la presencia que se constituye del silencio y la espera de la réplica a una carta en la que ellas se entregan. Lo que revela esta notoriedad de las voces femeninas es la necesidad de encontrar, no una amada que en la belleza de su alma estimule el intelecto del poeta; por el contrario, la pareja elegida debe corresponderse en la medida en que es posible la

---

<sup>183</sup> Carta de Susette Gontard a Hölderlin referida por Marshal Montgomery, “Hölderlin and Diotima” en *The Modern Language Review*, Vol.7, Nº 2 (Abril, 1912), p. 203. Consultado en mayo de 2015: <http://www.jstor.org/stable/3713030>. Traducción propia. Este párrafo no aparece en la versión al español que se ha estado usando de la *Correspondencia amorosa* de Hölderlin.

<sup>184</sup> Hölderlin, *Emilia en vísperas de su boda*, op.cit., p. 93.

comunicación mediante el diálogo poético que el es fundamento de la poesía hölderliana. El habla y la escucha -y la escritura- son aspectos esenciales en los personajes hölderlianos, la amistad se construye en los silencios que dejan las palabras más que en los momentos de reunión. La palabra es la manifestación del vínculo en la ausencia de los amantes, su especificidad radica en que es atemporal y queda impreso en la memoria de modo tal que es un aliciente para el espíritu adolorido –tal como el Espíritu Santo es el consolador de los creyentes- de ahí que se observe la razón por la que Hiperión como Emilia recreen los “diálogos” con sus seres amados y tenga el mismo valor como cuando encontramos una carta de Diótima para Hiperión. La palabra recuerda el vínculo primigenio entre los amantes, así como Jesús lo hizo con sus discípulos:

Si me amáis, guardad mis mandamientos. Y yo rogaré al Padre, y os dará otro consolador, para que esté con vosotros para siempre: el Espíritu de verdad, al cual el mundo no puede recibir, porque no le ve, ni le conoce; pero vosotros le conocéis, porque mora con vosotros, y estará en vosotros. No os dejaré huérfanos; vendré a vosotros. Todavía un poco, y el mundo no me verá más; pero vosotros también viviréis. En aquel día vosotros conoceréis que yo estoy en mi Padre, y vosotros en mí, y yo en vosotros. El que tiene mis mandamientos, y los guarda, ése es el que me ama; y el que me ama, será amado por mi Padre, y yo le amaré y me manifestaré en él. Le dijo Judas (no el Iscariote): Señor, ¿cómo es que te manifestarás a nosotros, y no al mundo) Respondió Jesús y le dijo: El que me ama, mi palabra guardará; y mi Padre le amaré, y vendremos a él, y haremos morada con él. El que no me ama, no guarda mis palabras; y la palabra que habéis oído no es mía, sino del Padre que me envió.<sup>185</sup>

Así, *Emilia en vísperas de su boda* nos permite introducirnos en otro aspecto de la obra de Hölderlin: la voz de la amada en su correlación con el amado y la construcción de su destino (es decir, de sí mismo). La correspondencia que recrea en este texto como en *Hiperión* responden a su propia época pero también busca conectarse con las otras almas heroicas que andan en la búsqueda de encontrar el camino hacia la reconciliación, no

---

<sup>185</sup> “Evangelio de San Juan”, capítulo 14, vv.15-24, *La Biblia*, op.cit.

importa la temporalidad porque en el diálogo poético no existe sino un *continuum* del habla. Las cartas de sus protagonistas no se limitan a la comunicación entre dos amantes, quien las encuentra entrará en la misma esfera poética para retomar la palabra íntima y en ese momento asumirse como únicos, tal como hace cada pareja enamorada. Y es que “tal vez en ninguna parte es más imborrable que en las cartas de amor, el intento de dejar por escrito, transmitir la esencia del yo a través de las distancias para enviar el yo como guión.”<sup>186</sup>

El diálogo que se da en las cartas le permite al poeta superar la necesidad de que una presencia se superponga a otra, así como Hölderlin no concuerda con que el sujeto sea preeminente sobre el objeto, cree que son los enamorados quienes forjan de manera conjunta su destino como Hiperión lo establece con Diótima, la voz de la amada es vital para encontrar el camino de regreso al paraíso perdido. “La ausencia insoportable de la amada junto con el deseo de dar al amor una firma personal al convertirse en su único autor, toman forma concreta en el complejo intercambio de correspondencia que se construye. El amor es ‘territorialista’.”<sup>187</sup> Esta tierra que construyen los amantes y los amigos es lo que constituye la patria. Aunque abundan las biografías llenas de destierros, separaciones, emigraciones los poetas nunca viajan solos al exterior, en su deportación llevan consigo a sus amantes y a sus amigos. La palabra que se empeña en la carta constituye el ancla que le permite a quienes se aman ser participes del mismo destierro. Lo que los vincula en la distancia es saber que la ausencia constituye una presencia. “[...] los

---

<sup>186</sup> Ahern August, Therese. “A Nothing, If it could be thought: Shadows of Diotima in Susette Gontard Letters to Friedrich Hölderlin” en *The German Quaterly*, Vol.77, N°.2 (primavera, 2004), p. 145. Consultado en mayo de 2015: <http://www.jstor.org/stable/3252120> Traducción propia.

<sup>187</sup> *Ibíd.*

sentimientos que contienen las cartas no se dan en los momentos de éxtasis, sino en la separación. El [poeta] que escribe cartas de amor le habla a una ausencia”.<sup>188</sup>

Hölderlin entiende que la voz de los amantes es palabra viva y vivificante, no tiene temporalidad, permite el libre diálogo con otras generaciones y así establecer redes más amplias para construir una comunidad de “almas bellas” que comulgan en la misma esfera poética. Esto le da la oportunidad de entenderse con los griegos como con sus contemporáneos o con nosotros hoy en día. Todos los hombres y mujeres que pertenecen a la misma patria, la de la palabra poética, aunque no vivan en ella son sus ciudadanos. La crítica hölderliana se apunta a partir de aquí a rescatar el diálogo atemporal, a mostrar que la ausencia y el silencio son necesarios pero que no implican la cancelación de la posibilidad de la conversación. Los hombres de la modernidad por el contrario, buscando ceñir al intelecto, han terminado por extinguir la palabra viva que es la poesía. Hölderlin se niega a aceptar que no es posible hablar con los griegos sin que la melancolía o el desequilibrio del espíritu hagan presencia. Para él la humanidad ya no es capaz de extraer de la ausencia la palabra viva, todo diálogo que no sea próximo en la temporalidad de quienes habla, se vuelve quimera. La divinidad no está ausente sino muerta porque su palabra ha sido ocultada, su ausencia se ha vuelto una realidad en la medida que la modernidad la trastoca y pierde su carácter vinculante: “Pero a los escribanos y fariseos de nuestro tiempo, que convierten la sagrada y querida Biblia en un parloteo frío que mata al espíritu y el corazón, a esos ciertamente no los quiero por testigos de mi fe íntima y viva”,<sup>189</sup> y así como Nietzsche nos anuncia la muerte de Dios, Hölderlin atestigua que los

---

<sup>188</sup> *Ibíd.*

<sup>189</sup> Hölderlin, “Carta a la madre de enero de 1799” en *Correspondencia Completa*, ed.cit., p. 411.

hombres de la modernidad matan “a Cristo con más ensañamiento que los judíos, ya que convierten su palabra en letras y a él, el Vivo, en un ídolo vacío”

Hölderlin establece amistad con los griegos pero también con otras generaciones a través de la palabra viva que han dejado, pero su verdadera preocupación son los hombres de la modernidad que no pueden dialogar ni siquiera entre ellos. *Emilia en vísperas de su boda* si bien no fue un texto que haya sido planeado por Hölderlin, se trató más bien del encargo de su editor para darse a conocer entre las lectoras germanas e integrarlo al primer número de la revista *Iduna*, le permitió extender su noción de comunidad de almas bellas a alguien más cercano que influyó enormemente su obra, Rousseau. Para el suabo, él es acaso el ejemplo del poeta moderno que entiende la trascendencia del reconocimiento del otro y la pasión por la libertad estética como una forma de educación de las almas bellas. La emancipación en Hölderlin como en Rousseau apunta a un acto conjunto de quienes conversan para definirse a partir de la relación que tienen. El suabo conversa con el ginebrino para mostrarnos no sólo su devoción por él, sino que la amistad se construye y alimenta en la atemporalidad de la palabra poética: “Y por eso tenemos que volver a llevarle su ofrenda de cuando en cuando a la divinidad que se encuentra entre nosotros, esa ofrenda pura y ligera que sólo consiste en hablar de ella el uno con el otro, en festejar eso eterno que nos liga en esas cartas queridas que, si entre nosotros son tan escasas, es sólo porque salen del corazón y no de la pluma como otras”<sup>190</sup>, de este modo es como Hölderlin construye una comunión con Rousseau.

---

<sup>190</sup> *Ibíd.*, “Carta al hermano del 28 de noviembre de 1798”, p.393.

### 3.2 Rousseau: La amistad atemporal

Ha habido poco interés en reconocer en los análisis filosóficos la repercusión que tuvo la obra de Rousseau en diferentes aspectos en los textos de Hölderlin. Uno de ellos es el reconocimiento de una pasión por el otro como parte de la propia exploración de sí mismo en la obra del suizo que le permitió complementar una visión más comunitaria que rescata lo “relacional” como el fundamento de la reconciliación entre las partes. El proyecto hölderliano se vincula en torno a la emancipación del hombre a partir del diálogo entre amantes, que se traduce como una armonización y un reequilibrio. La amistad ahora se constituye como un segundo momento del amor al otro. La libertad como la esperanza se edifican conjuntamente no sobre algo trascendente sino el ejercicio restaurador del equilibrio del sentido de lo humano. Los poetas como los héroes no pueden estar solos, necesitan de los amigos con quienes conspirar, los otros poetas, para depositar en ellos sus cargas y aspiraciones. Hölderlin como Rousseau respiran el mismo aire de esperanza en una sociedad nueva. En este punto al poeta se le revela que la amistad no es algo trascendente sino inmanente que permite la transfiguración al poseerse plenamente con el otro, eso es lo que constituye la libertad. Hiperión le dice Berlamino:

Vivía entonces perfectamente solo, Y el carácter afable de mi juventud desapareció de mi alma casi por completo. Lo incurable del siglo, por las cosas que cuento Y por otras que me callo, se me había hecho evidente, Y hermoso consuelo de Encontrar mi mundo en un alma, de abrazar a mi especial una criatura Amiga, Me faltaban también ¡Querido! ¿qué sería la vida sin esperanza? Una chispa que salta del carbón Y se extingue, o como cuando se escucha en la estación desapacible una ráfaga de viento que silba un instante y luego se calma ¿eso seremos nosotros? [...] Nada viviría sino tuviera esperanzas.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Hiperión, op.cit.,p.43.

En 1799 Hölderlin escribió el poema titulado *Rousseau*,<sup>192</sup> que si bien no fue el único texto en el que se hizo referencia al ginebrino, constituye un testimonio que más allá de la admiración que habría de tener toda su vida por él, crea un puente entre la percepción sobre la humanidad de Rousseau y la de Hölderlin; a la vez, es revelador respecto al diálogo poético, toda vez que tal como sucede en *Emilia*, el poeta asume la palabra restitutiva en la que a través de la poesía encuentra la correspondencia entre la reflexión filosófica y poética. Hölderlin dice en su poema dedicado al suizo:

Es demasiado breve nuestra jornada: nacer,  
abrir los ojos, admirarse y ya la tarde cae.  
Nos adormecemos y pasan como estrellas  
todas las eras de innumerables pueblos.  
Algunos ven más allá de su tiempo;  
un dios les abre lejanas perspectivas. Pero tú  
permaneces nostálgico en la orilla, escándalo  
para los tuyos, como sombra que nunca los querrá.  
¡Y dónde están esos que nombras y anuncias,  
raza nueva cuyo amistoso abrazo te reanimará?  
¡Se la ve llegar? Quizás entonces  
tu predica solitaria sea por fin escuchada  
¡Ni un eco responde a tus clamores, oh desdichado!  
Y como los muertos sin sepultura, yerras  
desorientado en busca de reposo y nadie  
te indica el camino que debes seguir.  
[...]  
¡Regocíjate! Porque el árbol ha nacido

---

<sup>192</sup> Paul de Man sugirió a lo largo de cinco ensayos dedicados exclusivamente a Hölderlin que Hiperión era en realidad Rousseau, una de los argumentos se centran en el papel de educador que tendría el personaje; no obstante, habría que tomar esta aseveración con sumo cuidado, es verdad que pudiera ser una suerte de homenaje al ginebrino como puede ser que retomara la figura de Jesús o del rebelde italiano Paoli, quien estaría más cerca de la novela *Emilia* que estamos analizando. Sin embargo, la correspondencia establecida por de Man coincide poco con el argumento tradicional que retoma el belga de que *Hiperión* sería una suerte de sueño delirante por vivir en el pasado especialmente en la Grecia clásica y Rousseau si bien le antecede estaría más cercano a ser su contemporáneo. Una buena referencia es la nota de los editores a uno de estos textos de Paul de Man “Hölderlin and the Romantic Tradition” de Amalia Herrmann y John Namjun Kim en *Dialectics*, Volumen 40, Número 1, primavera de 2012, pp.101-105 de la Johns Hopkins University Press como parte del Project Muse. Lo anterior es importante señalarlo porque si bien seguiremos algunos de las líneas de explicación de la correspondencia entre Rousseau y Hölderlin que destaca de Man, no coincidimos en la lectura tradicional que relaciona al suabo tan vehementemente con la Hélade. Los ensayos se encuentran repartidos varios trabajos: *Blindness and Insight, Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers and Hölderlin and the Romantic Tradition* además de *La Retórica del Romanticismo traducido al español*.

del suelo patrio. Pero sus jóvenes brazos  
llenos de amor, caen y agachan la cabeza,  
tristemente.

[...]

¡Tú has vivido!... También tú eres de aquellos  
a los que el sol futuro alumbraba la frente,  
y los rayos mensajeros de tiempo más hermosos  
encontraron el camino de tu corazón.

Has esperado y comprendido el lenguaje  
de esa nueva estirpe y supiste leer en su alma.  
Para tu corazón hinchado de deseo un signo  
ha sido suficiente; y es por signos  
que desde siempre los dioses nos han hablado.

[...] <sup>193</sup>

El vínculo entre estos dos pensadores no se limita al tema de la libertad, por el contrario existe una serie de correspondencias y de inspiraciones sustanciales que permiten comprender el pensamiento de Hölderlin. Paul de Man en su obra *La Retórica del Romanticismo*<sup>194</sup> señala que los estudios sobre la influencia de Rousseau en la obra hölderliana son escasos en relación a la serie de paralelismos y lugares comunes que con otros autores; siguiendo a Norbert von Hellingrath, uno de los primeros editores de la obra hölderliana en el siglo XX que logró buena parte de su recuperación, de Man sospecha que el hecho de no contar con un mayor número de investigaciones y en su lugar esquivar el tema nos puede llevar en realidad a un aspecto más oscuro: la fascinación que tuvo Hölderlin por Rousseau estuvo oculta dado que durante el período en que vivió se dieron

---

<sup>193</sup> Hölderlin. "Rousseau" en *Poesía Completa*, ed. cit., pp. 240-243.

<sup>194</sup> Gabriel Norbert señala en su texto *Paul de Man on Hölderlin* que los cinco ensayos en los que trató diversos temas de la obra de Hölderlin, entre 1950 y 1977, coinciden cuando comenzó a trabajar su noción de "deconstrucción" así como su acercamiento a Derrida por lo que en buena medida creemos que la noción "diálogo poético" que hemos comenzado a esgrimir se acerque por momentos a la discusiones que tiene en el período. Resulta importante resaltar que uno de los propósitos de De Man fue revisar la interpretación de Heidegger para exponer algunas correcciones en su apreciación. Norbert, Gabriel, *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*, (Herman et. al. edit.), Ed. Rodopi, Amsterdam, 1989, p.111.

duras críticas en Alemania (a veces una suerte de desconfianza) que se extendieron desde Schiller hasta Nietzsche.<sup>195</sup>

Además, como afirma legítimamente Robert Savage en *Hölderlin after the Catastrophe: Heidegger, Brecht, Adorno* las interpretaciones posteriores a la Primera y Segunda Guerra Mundial, particularmente ésta última, respondieron a la necesidad de dar salida a diversas interrogantes post-bélicas que, si bien fueron sustanciales para dar un viraje en la apreciación del poeta frente al nazismo,<sup>196</sup> encubrió la posibilidad de revisar todas las influencias que hay en su obra, incluyendo a Rousseau, que por muchos años han sobresalido en los estudios hölderlianos principalmente la lectura de Heidegger. El influjo determinante del suizo sobre el alemán respecto al "reconocimiento" de la palabra dialogante que Hölderlin retomará y establecerá en la dinámica de la palabra poética son dos importantes premisas para los dos últimos apartados de este capítulo. A lo que queremos llamar la atención es que la figura roussoniana constituye un apoyo para comprender a Hölderlin: en sus escritos hay una diversidad de temas y simbolismos entrelazados probable razón por la que su pensamiento sea complejo, que buscan explicar el entramado de la existencia humana:

[...] la *oeuvre* de Rousseau está constituida por una red temática tan compleja y tupida [que] esta exégesis tendrá que situar el nombre de Rousseau dentro de un contexto temático más amplio. Existe, por ejemplo, una red completa que enlaza a Rousseau con los temas de la fiesta, el vino y la fruta y Dionisios, pero hay también una red más oculta que conduce a los temas del sueño y la vigilia, el olvido y la memoria, el agua y el viaje, etc. Es fácil apreciar que esta red va gradualmente extendiéndose hasta abarcar toda su obra.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> De Man, Paul, "La imagen de Rousseau en la poesía de Hölderlin", op.cit., p.98.

<sup>196</sup> Savage, Robert. *Hölderlin after the catastrophe: Heidegger, Brecht, Adorno*, Camdem House, 2008. Consultado en línea en <https://books.google.com.mx/> Traducción propia.

<sup>197</sup> De Man, "La imagen de Rousseau en la poesía de Hölderlin", op.cit., p.99.

De Man, siguiendo a Hellingrath, sugiere que ha habido una “resistencia” para relacionar a Hölderlin con Rousseau por diversas razones al igual que se ha eludido buena de la influencia de los presocráticos así como de la discusión teológica alemana del siglo XVIII.

[...] Estamos todavía a la espera del concepto de ‘Romanticismo’ en términos de la relación Hölderlin-Rousseau. Hay Buenas razones para ello, algunas superficiales y otras más profundas. Debido precisamente a la remozada salud que goza nuestro conocimiento de ambas figuras (los estudios sobre Rousseau han experimentado un florecimiento casi comparable al de los estudios sobre Hölderlin), se vuelve cada vez más difícil dominar y coordinar interpretaciones cambiantes y frecuentemente contradictorias. La interpretación de Hölderlin, como la de Rousseau, se ha convertido hoy en una labor tan especializada que nada parece favorecer la elaboración de síntesis comparativas. A esto cabe añadir, muy especialmente en el lado germánico, la existencia de cierta desconfianza crónica hacia Rousseau, cuya historia va desde Schiller a Nietzsche, extendiéndose hasta la actualidad, y que tiñe de un modo sutilmente desfigurador toda discusión sobre su obra. Esta desfiguración no es en absoluto insignificante y constituiría un tema muy valioso para un estudio independiente. Baste aquí señalar que en cierta medida ha impedido a los intérpretes de Hölderlin enfrentarse directamente a las relaciones entre el poeta suabo y el ciudadano de Ginebra. [...] A Hellingrath le sobraba razón al sospechar que este tema es tan fundamental que de hecho alcanza las raíces mismas de nuestra condición histórica -y ésta es sin duda la razón que nos invita a esquivarlo en lugar de enfrentarnos a él.<sup>198</sup>

La postura de De Man y de Hellingrath sugiere que hay dos factores determinantes en el estudio de la relación Rousseau-Hölderlin. En principio si bien le dedica un poema al que titula con su nombre y en otro (*A la Humanidad*), la introducción es un párrafo del *Contrato Social* y existen sospechas de que *Memosyme* así como *Hiperión* también podrían estar relacionados con el suizo, pese a que Hölderlin no lo vuelve a mencionar en otro texto. Sin embargo, el principal argumento se centra en que la opinión que Schiller vertió sobre Rousseau en *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, habría tenido un peso definitivo en la recepción de su obra en Alemania pese a que se le relacionó claramente con la

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p.98.

Revolución francesa, y que esto claramente también habría significado una presión para que Hölderlin no hablara abiertamente de su adhesión al pensamiento roussoniano.

Schiller emite aquí un elogio cualificado de Rousseau porque posee, según el alemán, las virtudes específicas del poeta en el más alto grado: el sentimiento (*Empfindlichkeit*) y el intelecto (*Denkkraft*). Pero las dos facultades de Rousseau se lesionan y destruyen recíprocamente, sin lograr encontrarse en una síntesis final viable, en lugar de estar inculcadas en una relación armoniosa que permitiría el libre juego de la experiencia estética, en el cual las facultades se combinarían sin poder conflicto alguno. De ahí que en su obra se divida en dos partes irreconciliables y que cada una de ellas sufra, aisladamente su propia insuficiencia: el sentimiento conduce al idilio de Julie (que Schiller condena de manera explícita en un pasaje posterior sobre e idilio en general), y el pensamiento a la violencia destructiva de los escritos políticos".<sup>199</sup>

La pregunta que corresponde hacer es por qué si Hölderlin fue lector y alumno de Schiller habría considerado a un autor como Rousseau cuando está más que claro que hay un sentido negativo en la crítica a su obra dentro del marco de lo que se estaba constituyendo como el Idealismo alemán. Dicho de otro modo: ¿cómo es que Hölderlin puede seguir a Schiller y a Rousseau al mismo tiempo si los argumentos que exponen ambos son opuestos? Al respecto Helligrant señala: “[Es] significativo que, en 1791, el joven Hölderlin, un gran admirador de Schiller, pusiese como prefacio a un poema dedicado a la humanidad ('Himno a la Humanidad') un pasaje de *El contrato social* que anticipadamente contradice la crítica a Rousseau incluida en *Sobre la poesía ingenua y sentimental*".<sup>200</sup> Al respecto, nuestra hipótesis es que la inclinación de Hölderlin por Rousseau fue sustancialmente más fuerte y que trató de ocultar su influjo a Schiller porque habría tenido una opinión negativa de su trabajo, pero en la práctica el suabo se opone en buena medida a

---

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p.100.

<sup>200</sup> Citado por Paul de Man, *op.cit.*, p. 101.

la argumentación idealista y se encuentra más cercano al ginebrino.<sup>201</sup> Si observamos con detenimiento el siguiente párrafo escrito por Schiller sobre la obra roussoniana parece hablar de la de Hölderlin:

Uncido unas veces a la pasión, y otras a la abstracción rara vez o nunca logra la libertad estética el poeta debe mantener frente a su materia y comunicarla a su lector. O su impresionabilidad enfermiza es lo que lo domina y exagera sus sentimientos hasta lo desagradable; O bien es un entendimiento de lo que encadena su imaginación y anula con el rigor del concepto la gracia de la pintura. Ambas cualidades, cuya íntima correlación y unidad hacen rigor al poeta, se encuentran en este escrito en grado extraordinario; lo único que falta es que lleguen también a exteriorizarse realmente unidas entre sí, que su actividad reflexiva se mezcle más con su sensibilidad, que su receptividad se mezcle más con su pensamiento. De ahí que también en el ideal de humanidad que él propone, tienda demasiado a sus limitaciones y demasiado poco a sus potencias y en todo momento se trasluce más una lo de paz física que de armonía moral.<sup>202</sup>

La identificación con Rousseau, de hecho, le permitió establecer posteriormente sobre Schiller una dura crítica a su lectura del kantismo, le parecía que volvía a caer en el desacierto de dividir las facultades del hombre y que ello le valía la percepción de un cierto menosprecio por el idilio haciéndolo coincidir con la lamentación o la noción de descanso con la “paz física”, esto supone para Hölderlin la separación de la filosofía y la poesía. Schiller señaló: “Rousseau, como poeta y como filósofo, no tiende a otra cosa que a buscar la naturaleza o a vindicarla en el arte. Y así lo hallamos, según su sentimiento se detenga en lo uno o en lo otro, ya lleno de emoción elegiática, ya inflamado en el espíritu satírico de

---

<sup>201</sup> Existen aún vetas de análisis que no se han identificado en el pensamiento hölderliano; tal es el caso de su relación con los presocráticos, en especial su lectura de Heráclito, Parménides y Empédocles. Otro claroscuro es el caso de Ossian y la influencia en la obra de Hölderlin. El caso que más nos ha llamado la atención es la falta de discusión respecto al peso que pudo haber tenido el Empirismo inglés y la corriente sensualista del siglo XVIII, en virtud de que existe una fuerte correspondencia con acepciones y relaciones que Hölderlin establece en su obra poética relacionadas con la percepción sensorial de la naturaleza y los paisajes, no sólo tienen un sentido metafórico sino gnoseológico. Al respecto de Man no parece estar muy de acuerdo aunque reconoce que la biblioteca personal de Hölderlin se encontró una traducción del *Tratado sobre el Entendimiento Humano* de Hume, “La imagen de Rousseau en la poesía de Hölderlin”, op, cit, p.118.

<sup>202</sup> Schiller, *Sobre la poesía ingenua y sentimental y de la gracia y la dignidad* en el portal de la Biblioteca Virtual Universal. Consultado en mayo de 2015 en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133618.pdf>

Juvenal, ya, como en su Julia, arrebatado al campo del idilio”<sup>203</sup>; más adelante Schelling arremete su juicio separando las operaciones del intelecto y la poesía: “Sus composiciones tienen, indiscutiblemente, contenido poético, pues tratan un ideal; sólo que él no sabe utilizarlo de manera poética. Ciertamente que la seriedad de su carácter nunca lo deja descender hasta la frivolidad, pero tampoco le permite elevarse hasta el juego poético”.<sup>204</sup> Si esto es así ¿no es justamente lo que el joven Hölderlin habría estado buscando? La palabra poética y poesía comprenden una sola entidad, no hay diferencia entre objeto e ideal, entre las diferentes combinaciones que puede haber la que realmente le importa a Hölderlin es aquella que acompaña al hombre en su camino hacia la unidad primigenia que es la travesía idílica. La crítica de Schiller sobre Rousseau en torno a la comprensión del “idilio” como “paz física”, para Hölderlin la naturaleza es “una” interlocutora en la que encontramos un descanso, no del paraíso perdido sino del modo en cómo nos destruimos y construimos frente al frenesí de la modernidad, como un mismo proceso la naturaleza es calma y consoladora: “¡Tuyo, dulce amiga de cada amor!/ ¡Tuyo, compañera fiel, sea mi canto!/ Fiel me has sido en la tormenta y el sol,/ Sígueme fiel cuando todo me abandone”.<sup>205</sup> No obstante, aunque Schiller no establece la posibilidad de un diálogo redentor con la naturaleza salvo el que pueden buscar el “poetas sentimentales”, habría que considerar también el contexto de la apreciación sobre la naturaleza y la libertad:

Que la naturaleza no puede ya servirnos de guía, es una tesis firme [de Schiller]. Pero queda por averiguar si su muerte se debe a su potencia autodestructura o si obedece al choque brutal con el mal social.[...] La pregunta cuestionaba ahora si esta dimensión moral podía

---

<sup>203</sup> *Ibíd.*

<sup>204</sup> *Ibíd.*

<sup>205</sup> Hölderlin. “La calma” en *Poesía Juvenil*, Ed. Hiperión, Madrid, 2012, p.113. Este poema como en *An die Stille* (Al silencio), el “reposo” y el silencio hacen alusión tanto a la calma del pensamiento como a la percepción sensorial en relación a la caída y la herida trágica que podrían ser se apoyo para lo que se señala arriba.

traducirse en algo más que aguda capacidad de matar la naturaleza en nosotros.<sup>206</sup>

La crítica de Schiller sobre los límites que encuentra en los escritos de Rousseau se convierten para Hölderlin en uno de los motores de su crítica a la modernidad. Las limitaciones en el hombre se sitúan en un aspecto ontológico no gnoseológico, no porque no crean no existen de otro tipo sino porque la interpretación que se ha hecho desde Kant hasta Schiller al respecto se ha acotado al aspecto epistémico y axiológico, y al final de cuentas, ninguna ha podido establecer un argumento más sólido que resuelva el tema la escisión.<sup>207</sup> En este punto es importante señalar que consideramos que Hölderlin no minimiza o relativiza los “límites” kantianos a la razón pero no confía en que deban ser considerados como el sustento de la condición humana. Entiende que antes de avanzar sobre el hecho de colocar a la razón como pilar de la existencia de los hombres o discutir sobre “moral” se requiere re-pensar el mundo moderno, por eso apunta: “Los límites de lo posible en asuntos morales son menos estrechos de lo que pensamos. Son nuestras debilidades, nuestros vicios y prejuicios, los que los restringen. Las almas inferiores no creen en los grandes hombres: viles esclavos sonrían con sorna al oír la palabra ‘libertad’”,<sup>208</sup> dirá Hölderlin en defensa de Rousseau. Los límites de la filosofía le parecen que confinan aún más al hombre a la prisión de la soledad, si hay una condición “natural” del hombre no podría ser la de un ser limitado moral o epistémicamente en el que la poesía sólo sea una aspiración que funciona subsumida en la razón sin un lugar propio:

Yo siempre pensé que el hombre necesita, para su saber como para su actuar, un progreso infinito, un tiempo ilimitado, para acercarse al ilimitado ideal; la opinión de que la ciencia pudiese ser acabada, o estuviese acabada, en un

---

<sup>206</sup> Villacañas Berlanga, José L., *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Ed. Visor, Madrid, 1993, pp.224-225.

<sup>208</sup> Citado por Paul de Man, op.cit., p. 102.

tiempo determinado, la llamé quietísimo científico, el cual sería un error en todo caso, tanto si se contenta con un límite individualmente determinado como si niega en general el límite allí donde, sin embargo, lo hay pero no debiera haberlo.<sup>209</sup>

Rousseau por su parte se declara en contra de estos principios y sistemas que le critica a Schiller en *La Nueva Eloisa*, que sirven de sustento al análisis de Hölderlin sobre los límites:

No busquemos, pues, en los libros principios y reglas que seguramente vamos a encontrar dentro de nosotros. Dejemos las vanas disputas de los filósofos sobre la felicidad y la virtud; empleemos en ser buenos y felices el tiempo que ellos pierden buscando cómo serlo y propongámonos imitar buenos ejemplos más que seguir varios sistemas.<sup>210</sup>

En consecuencia, podemos sostener que en Hölderlin hay una crítica a la ontología de lo limitado, el hombre moderno se pone a sí mismo cadenas, incluyendo la posibilidad de soñar con lo ilimitado. Por el contrario, las fronteras que debiéramos superar se encuentran en la capacidad de sobreponernos continuamente a las caídas y contingencias de la vida trágica. La verdadera limitación se halla en la incapacidad de asumirnos como seres que requieren del otro para definirse; el ser en el mundo no puede ser sólo una categoría, debe ser “relacional”, de ahí que para el suabo el diálogo constituya un principio activo. Toda ontología debiera fundarse en el cambio permanente, si bien la expresión por sí misma pertenece a la retórica de lo cual es poco probable que pudiéramos obtener un conocimiento universal, no debemos olvidar que el objetivo de fondo de Hölderlin gira en torno a la razón poética, no propiamente a un conocimiento trascendental. Para Hölderlin el fundamento del ser no se encuentra, de acuerdo a su crítica del yo, en algo no-contingente sino en la seguridad de la incertidumbre, aquello que Heráclito nos recuerda en su sentencia

---

<sup>209</sup> Hölderlin, “Hermócrates a Céfalo” en *Ensayos*, op.cit., p.23.

<sup>210</sup> Jean Jacques, Rousseau. *Julia, o la nueva Eloisa* (carta XII), Ed. Akal, Madrid, 2007, p.70.

“Cambiando, reposa”<sup>211</sup>, de ahí que el “descanso” que se le crítica a Rousseau se vuelva una máxima para Hölderlin, su crítica se vuelve contra la inmediatez de la modernidad. Por eso cobra tanta importancia el poema *La calma*:

Por eso, cuando la tempestad al hombre cerque,  
Cuando la juventud ya no dé fuerza a sus sentidos  
Y negros nubarrones de desdicha lo amenacen,  
La preocupación grabará surcos en su frente;  
Arráncalo entonces del tumulto,  
Envuélvelo en tus sombras, amada, habita el cielo,  
Entre tormentas la paz encuentra un hueco.  
Y cuando un día, tras mil horas aciagas,  
Se incline mi cabeza gris sobre la tierra,  
Y el corazón hastiado ya por mil heridas  
Y el peso de la vida doble la débil cerviz:  
Condúceme entonces con tu cayado-  
Inclinado lo espero yo impaciente,  
Hasta que en la tumba, bienvenida y en paz  
Cese la tempestad y el ruido de los necios.<sup>212</sup>

La queja se centra en la negación de una vida contemplativa como la que habrían disfrutado los griegos, en esa capacidad de observar el mundo y "relacionarse" con él. El vínculo con la naturaleza es fundamental para comprender el proceso de conocimiento de la realidad, conocer es relacionarse, en un sentido de entender o comprender lo otro. La poesía de Hölderlin no parece indicar que exista una preeminencia del sujeto sobre el objeto pero sí parece ser que recae en el poeta que es justamente la tarea de desocultar "a su vista" al mundo. Es decir, que no se encuentra oculto por sí mismo sino que nosotros hemos sido quienes lo hemos ocultado. El vacío, el silencio, la herida trágica son diferentes caras de

---

<sup>211</sup> Héraclito, *Fragmentos* (83) en el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes. Consultado en mayo de 2015 [http://bib.cervantesvirtual.com/extras\\_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion\\_4\\_heraclito.htm](http://bib.cervantesvirtual.com/extras_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion_4_heraclito.htm)

<sup>212</sup> Hölderlin, “La calma”, op.cit., p.119.

\*Creemos que el cayado al que se refiere el poema hace alusión al Salmo 23 en la Biblia cuando dice: “Jehová es mi pastor, nada me faltará. En lugares de delicados pastos me hará descansar, junto a aguas de reposo me pastoreará. Confortará mi alma, me guiará por sendas de justicia por amor a su nombre. Aunque en valle de sombra de muerte, no temeré mal alguno porque tu estarás conmigo. Tu vara y tu cayado infundirán aliento. Aderezas mesa delante de mí en presencia de mis angustiadores. Unges mi cabeza con aceite, mi copa está rebosando. Ciertamente el bien y la misericordia me seguirán todos los días de mi vida y en la casa de Jehová moraré por largos días”, La Biblia, versión Reina-Valera, 1960.

una misma trama: la cosificación de la naturaleza y de los otros; lo que revela la poética hölderliana es que no estamos preparados, no sabemos qué hacer cuando ella nos interpela y lo único que nos queda es mirarla con recelo como un "algo" que debe estar a nuestro servicio.

La naturaleza como la antigua Grecia dejan de ser modelos, simples delirios o destinos quiméricos. Por el contrario, son copartícipes de una lectura de la historia que propone romper con el sentido lineal y el sentido de progreso, pero también con el eterno retorno, porque el pasado nos acompaña permanentemente, no nos liberamos de él por más que lo objetivemos, sólo para finalmente fracturar nuestra relación él. La naturaleza corre con el mismo destino: debiéramos reconocerle la preeminencia por sobre nosotros porque ella es símbolo de ese "permanente cambio" inalterable desde el inicio, mientras que nosotros nos desangramos, negamos su prioridad y en su lugar la coaccionamos para que quede bajo la preeminencia del sujeto moderno. "Situación la soberanía natural por encima del imperio humano, resulta un duro golpe a la egolatría. No es que Hölderlin niegue el carácter constituyente del hombre: La necesidad de transformar la naturaleza, el despliegue de proyectos, el deseo de mejorar y 'multiplicar la vida de la naturaleza, acelerarla, clasificarla, mezclarla, separarla y unirla",<sup>213</sup> sino que reclama que como una sociedad compuesta por individuos cada vez más solitarios, la sometemos como si con eso pudiéramos contener su supremacía. Lo realmente trágico es que hacemos lo mismo con nosotros mismos.

Entonces, la modernidad no se erige sólo sobre la razón y el culto al individuo sino a la negación de la relación con el otro, sea la naturaleza o sea las personas. Rousseau es

---

<sup>213</sup> *Ibíd.*

esencial en este punto y parece seguirlo de cerca en el *Contrato Social*, la preocupación es la misma para ambos: la creciente individualización y soledad de la humanidad, una fuerte crítica a la modernidad que es vista principalmente en términos de "perdida" y no de ganancia como habría supuesto el ejercicio humanístico e ilustrado, de ahí que el ginebrino diga en la *Nouvelle Heloise*: "Tal es la nada de las cosas humanas, que fuera del Ser autosuficiente no hay nada bello más que lo que no es".<sup>214</sup> La naturaleza no requiere de un razón autolimitada para ser.

En el estudio realizado por Luis Cernuda sobre Hölderlin nos refiere una carta de Goethe dirigida a Schiller sobre sus impresiones del joven poeta; en los siguientes párrafos podemos observar sus críticas a la poesía "naturalista del suabo":

En modo alguno me declaro contra las dos poesías que me enviasteis y que aquí os devuelvo, las cuales hallarán sin duda amigos entre el público. A decir verdad, la pintura del desierto africano y del polo norte nada contiene de sustancia para los sentidos o la imaginación; al contrario, una y otra están caracterizadas con rasgos negativos, tanto que, a pesar de la intención del autor, contrastan débilmente con el cuadro idílico a la alemana que les sirve de fondo. En cuanto al segundo poema, antes huele a historia natural que a poesía, recordando esas estampas en las cuales todos los animales rodean a Adán en el paraíso. Una y otra poesía comunican un transporte moderado resuelto en agrado apacible. El poeta abre claramente los ojos ante la naturaleza, pero no parece conocerla sino de oídas. La vivacidad de algunas imágenes produce un efecto original, aunque por mi parte confesaré que suprimiría lo de la 'selva que mana', destinado a contrastar con el desierto. Otros retoques habría que dar a ciertas expresiones y detalles prosódicos.

Mientras no veamos más cosas del autor, de manera que sea posible darse cuenta de si posee otros medios, así como talento para otras formas poéticas, no veo bien qué consejos pueda dársele. Diría de buen agrado que en él hay elementos para hacer un poeta, aunque solos no bastan para hacer un poeta. Lo mejor sería que se dedicase a un trozo idílico muy simple, y que lo realizara, con lo cual veríamos si es capaz de pintar la naturaleza humana, que después de todo es lo único. Me parece que 'Al

---

<sup>214</sup> Rousseau, *Julia, o la nueva Eloisa*, op.cit.

Eter' no iría mal en el *Almanaque* y si se quiere, pudiera darse 'El Viajero'  
a *Las Horas*.<sup>215</sup>

Para Hölderlin Rousseau es un poeta de la vida y de la comunidad, sin dejar de ser un individuo es capaz de vincularse al cielo de los dioses y a la tierra de los hombres, tiene en sus manos el arte del espíritu que es la poesía, es un portavoz de la palabra vinculante. Hölderlin apela a una ontología de la vida poética, lo que no significa que todos seamos poetas, pero sí un modo en que debiéramos ver el mundo y también de proceder:

Una vez que la libre vida poética ideal ha sido así fijada y que, según fue fijada en cada caso, le ha sido dada su significatividad, como universable, como cumplible, como realizable; una vez que, de este modo, ella está ligada, mediante la idea de la vida en general, con su directamente contrapuesto y tomada hiperbólicamente, entonces falta todavía en el modo de proceder del espíritu poético un punto importante, mediante el cual ese espíritu da a su negocio no el temperamento, el tono, tampoco la significación y dirección, pero sí la realidad efectiva.<sup>216</sup>

Lo que cabría pensar entonces es cómo Hölderlin logra establecer un lazo con Rousseau sin sacrificar la relación con Schiller. La decisión se centró por una parte en tomar la idea de escisión o ruptura en relación a la divinidad pero de Rousseau atiende la advertencia de no reconocer "ciertos" fundamentos de la existencia humana como dados e inobjtables, uno de ellos es que naturaleza y hombres se oponen.

La preocupación de Hölderlin por rescatar el sentido de identidad a partir de la comunidad (a la que asiste también la naturaleza), le permite en diferentes niveles integrar una crítica contra el yo pero también advertir que sin los otros la existencia es vacía y silenciosa. El *Contrato Social* e *Hiperión* no difieren particularmente en sus apreciaciones al respecto, una apología a una sociedad cosificada. En consecuencia, de Rousseau rescata

---

<sup>215</sup> Cernuda, Luis, *Poesía y Literatura*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1965, pp.93-94.

<sup>216</sup> Hölderlin, "Del espíritu poético" en *Ensayos*, ed. cit., p.67.

además de la tradición de la escritura en forma epistolar, la influencia de un diálogo continuo que le permitió extrapolar la importancia de la palabra pero especialmente de la poética estable y duradera. Él es uno de los poetas que funda lo que permanece; que acerca a los hombres con ellos mismos y con lo que aman pero también con la naturaleza. Esta es la base para que los contrarios una vez que han aceptado retomar la relación puedan dialogar poéticamente, que no es otra cosa que restablecer el equilibrio y la armonía.

### **3.3 El diálogo poético unificador**

El fundamento de la poesía para Hölderlin se encuentra en el espíritu poético, de éste se deriva toda la reflexión no sólo en torno al quehacer poético y sus productos, sino especialmente a las relaciones entre las partes que buscan reconciliarse. El objetivo que debiera perseguir toda poesía es la reconciliación de los contrarios de modo que se establezca una comunión que guíe la vida armoniosa que es vida poética. Sin embargo, el problema es cómo determinar qué es el espíritu poético sin suponer que sea o una facultad humana o bien una presencia indeterminada, totalizante, abarcante o incluso panteísta. Atraemos la atención sobre el espíritu poético porque es uno de los pilares del complejo pensamiento hölderliano a partir del que se puede establecer una praxis de la poesía que rebasa el lado trascendental, lo que deviene en un segundo momento de la crítica a la modernidad que intentamos establecer aquí a partir de conceder que para Hölderlin toda poesía es palabra vinculante, y que para serlo (para ser considerada como tal) debe darse en relación a un interlocutor y a una comunidad. La poesía así se acerca al campo de la cultura tanto como al de la política; ella no es solamente algo bello, sino que deviene en un movimiento que busca la unificación de las partes. La poesía es, en otras palabras, la

reflexión creativa que es la palabra, como señala en el ensayo *Sobre el modo de proceder del espíritu poético*.<sup>217</sup> La noción hölderliana de “espíritu” es poco clara en términos teóricos porque parece abarcar todo pero sin ser totalizante y sin límites; no obstante esto, tiene un profundo sentido asociado a la realidad o mejor dicho, a lo que se espera de la vida humana, que se ve reflejado en *Emilia* no a través de reflexiones taciturnas sino de diálogos que muestran qué es este espíritu poético sobre el que está pensando Hölderlin.

El proceso poético, el proceso del poetizar, es un proceder y obrar del espíritu. [...] Pero más importante es la realización efectiva del espíritu, del acto poético y del poema [...] A su vez, estas reflexiones trascendentales están atravesadas por reflexiones no trascendentales, ‘empíricas’. A través de ello se fija y establece en el texto cómo a partir de qué presupuestos debe operar el espíritu (poético) para realizarse a sí mismo y a su ‘otro mismo’: el poema y el ‘mundo’. Aquí hay que considerar que para Hölderlin el proceso poético no es un proceso entre otros, sino que el poetizar es un proceso propiamente humano, en el cual el hombre recién puede formarse a sí mismo como individuo y a ‘su mundo’ como ‘su mundo’ y planificar su destino en el mundo.<sup>218</sup>

Más que definir lo que entiende por espíritu, Hölderlin da una serie de características respecto a lo que abarca y lo mueve en cada uno, esto le permite evitar limitarlo a la idea de “espíritu del mundo” o “espíritu del hombre”, dejándolo como una unidad espiritual dividida en sí misma, un supra-espíritu -como señala Hiller-, pero para fines de esta investigación parece que lo más adecuado es definirlo como una condición de existencia. De este modo se aparta del *anima mundi* así como de “espíritu” como categoría sintética del pensamiento para evitar un posible panteísmo, pero no del *Geist* del Idealismo Alemán. La principal razón es que para Hölderlin el espíritu es vivencial y relacional, ahí radica su contenido, por eso en su ensayo *Del espíritu poético* expresa:

---

<sup>217</sup> Hölderlin, “Sobre el modo de proceder del espíritu poético” en *Ensayos*, p. 83.

<sup>218</sup> Hiller, Marion. *Friedrich Hölderlin: “Sobrepasamiento” y “el mundo en el mundo”* en *Teología y Vida*, Vol. L, 2009, p.601.

Entre la expresión (la presentación) y el libre tratamiento ideal reside la fundamentación y significación del poema. Ella es lo que da al poema su seriedad, su firmeza, su verdad, ella asegura el poema frente a la posibilidad de que libre tratamiento ideal se vuelva en vacía manera y la presentación en vanidad. [...] precisamente por esto, por este proceder hiperbólico, según el cual lo ideal, lo armónicamente contrapuesto y ligado, es considerado no meramente como esto, como mi vida bella, sino también como vida en general, por lo tanto también como capaz de otro estado, y precisamente no de otro armónicamente contrapuesto, si no directamente contrapuesto, extremo, de modo que este nuevo estado sólo es comparable con el anterior mediante la idea de la vida en general, - precisamente por esto el poeta da a lo ideal un comienzo, una dirección, una significación.<sup>219</sup>

Por lo anterior, es probable que Hölderlin no se haya centrado en delimitar la forma del espíritu sino el contenido que, como hemos advertido, siempre es relacional. “A partir de la conformación del espíritu resulta, según Hölderlin, que el espíritu no puede subsistir ‘para sí’, que siempre necesita de otro en relación hacia él.”<sup>220</sup> No es menor la discusión sobre qué tanto abarca el espíritu o si implica a la divinidad y es trascendente o si incluye una relación con la naturaleza así como con los hombres, por lo tanto es un *organon* que forma parte de su ser. Tampoco lo es el hecho de pensar si se apela a la unidad o a la multiplicidad. Para resolverlo Hölderlin establece otro argumento que, podemos pensar, se liga o deriva de una estrategia de tipo teológico con el fin de hacer claro que la unidad tiene partes independientes que están una comunión, y ello es lo que les da sentido de identidad y pertenencia están juntos o separados. Es decir, lo que está argumentando Hölderlin es una unidad de partes, tal como la Santa Trinidad y el cuerpo de Cristo en la que cada una tiene marcada su individualidad pero que cada una "es" en la medida que son co-participes de un mismo sentido de existencia que en realidad debería llamársele pertenencia y sentido.<sup>221</sup> Es bastante común entre los críticos de Hölderlin suponer o asignar la etiqueta del panteísmo,

---

<sup>219</sup> Hölderlin, “Del Espíritu Poético” en *Ensayos*, op.cit. pp. 64-65.

<sup>220</sup> Hiller, op.cit.

<sup>221</sup> “Carta a los Efesios”, capítulo 4, *La Biblia*, op.cit.

cuando lo que denota su trabajo es este doble esfuerzo por mostrar que las partes, hombres-dioses, naturaleza-hombres, Hiperión-Diótima, Hiperión-Alabanda, tienen un sentido de identidad en la pertenencia mutua: son los amantes. Sería un error sacar el pensamiento reflexivo poético de Hölderlin no sólo de su contexto sino de su propia formación pietista.

[...] os ruego que andéis como es digno de la vocación con la que fuisteis llamados [...] solícitos en guardar la unidad del Espíritu en el vínculo de la paz; un cuerpo, y un espíritu, como fuiste también llamados en una misma esperanza de vuestra vocación; un Señor, una fe, un bautismo, un Dios y Padre de todos, el cual es sobre todos, y por todos, y en todos. Pero a cada uno de nosotros fue dada la gracia conforme a la medida del donde Cristo.[...] El que descendió, es el mismo que también subió por encima de todos los cielos para llenarlo todo. Y él mismo constituyó a unos, apóstoles; a otros, profetas, a otros, evangelistas; a otros, pastores y maestros, a fin de perfeccionar a los santos para la obra del ministerio, para la edificación del cuerpo de Cristo, hasta que todos lleguemos a la unidad de la fe y del conocimiento del Hijo de Dios, [...] siguiendo la verdad en amor, crezcamos en todo en aquel que es la cabeza, esto es Cristo, de quien todo el cuerpo, bien concertado y unido entre sí por todas las coyunturas que se ayudan mutuamente, según la actividad propia de cada miembro, recibe su crecimiento para ir edificándose en amor.<sup>222</sup>

El espíritu poético no es el Uno sino la Unidad, está asociado a una noción de comunidad en la que las partes conviven y se hablan entre sí. Es una unidad viva. De modo que, habría que establecer que el proyecto de hölderliano tiene un cometido cercano a la interpelación como modo de alcanzar la reconciliación entre las partes. “En el nivel más bajo del proceso poético, ese otro es el material, aquello que ha de ser tratado en el poema, aquello del cual debe tratar el poema. En el proceso ulterior, ese otro se amplía y es denominado ‘circulo efectual’ o ‘elemento’. En el progreso del proceso poético se necesitan otros cada vez más

---

<sup>222</sup> Si bien es cierto que tuvo estudios teológicos y que pudo haber ejercido como pastor, en él como en sus contemporáneos hay un profundo probable desprecio de las instituciones eclesíásticas alemanas protestantes que parecen desviarse de la interpretación más filosófica de las escrituras. El vocabulario que usa Hölderlin como el de Hegel o el de Schelling denota un intento de recuperación y nueva lectura de la divinidad que es parte del proyecto de instalar una nueva mitología.

abarcantes.”<sup>223</sup> La preocupación viene dada porque en la fractura original lo que hemos perdido es la capacidad de interpelar al otro para ser-con-él, por el contrario el yo llevado a su límite coarta la relación con el otro porque sólo se tiene para sí y por sí. Cuando el poeta habla interpela, busca dialogar, permitir que el otro que está oculto pueda expresarse. Por eso hay en la obra poética hölderliana un continuo recordatorio de las relaciones con el mundo, con la naturaleza y con los hombres, en plural no en singular. Hölderlin mismo lo señala en su correspondencia: a lo que ama es a los hombres. El espíritu poético se define en una praxis comunitaria más que en la contemplación y la reflexión privada.

Lo que define a este espíritu poético es pues la interpelación mediante el diálogo entre las partes. Esto implica también que hay un proceso de recuperación del pasado como captar el presente. Las “relaciones” son absolutamente medulares en la construcción del diálogo poético hölderliano, dado que la preocupación o la materia de la palabra poética no se centra ya en los personajes y en la alabanza a sus cualidades como en la tragedia clásica, sino sobre “aquello” que los mantiene unidos o los separa, esto es el contenido poético de la vida en general. En este sentido, debemos pensar que lo “idílico” en Hölderlin (no podemos asegurar que suceda con toda la poesía romántica alemana) tiene un desplazamiento de la noción tradicional que, al igual que sucedió con la tragedia y la aparición de lo trágico, como algo propiamente moderno que ya habíamos analizado en el primer apartado de esta investigación, se mueve hacia una reinterpretación que está interesada en criticar las condiciones de la relación entre las partes y la soledad del yo: “Lo individual está en pugna con lo puro que ello comprende, está en pugna con la forma que hay a continuación, está en

---

<sup>223</sup> Hiller, op.cit.

pugna, como individual, con lo universal del cambio”.<sup>224</sup> Hablamos de lo idílico porque es el eje de la interpretación de la poesía hölderliana, la mayoría de sus críticos se centran en el análisis en los personajes de sus obras separándolos y dejándolos en la individualidad y perdiendo el sentido comunitario y relacional del contenido.

Para Hölderlin, el captar lo otro no consiste en el sometimiento de lo otro respecto al espíritu, ni en su superación en el espíritu, sino que lo otro, al estar captado por el espíritu, deviene otro respecto de sí mismo, algo ‘espiritual’, y por otra parte -y este es el punto decisivo- permanece, sin embargo, otro respecto al espíritu, algo ‘no-ideal’. Al ser captado por el espíritu, lo otro no pierde su alterada y a la vez, no obstante, deviene otro respecto de sí mismo, volviéndose justamente un ‘sí mismo’.<sup>225</sup>

Captar es un recibir y reunir, por eso es diálogo. No es un proceso pasivo sino activo porque las partes son literalmente con-movidas, “se mueven con” el interlocutor. En este proceso los amantes reciben y entregan parte de sí para con el otro, no para sí mismos. El poetizar implica entonces no un intercambio sino un movimiento de individualidades definidas sólo en la medida que “son” cuando se re-unifican, cuando dialogan. Por eso el poeta “poetiza” en principio sobre el amor, esa que es la relación en la unidad, no limitándolo a una fuerza sino a la materialización del movimiento de dos amantes intentando armonizarse.<sup>226</sup>

En este punto parece que la propuesta es que el espíritu como estructura fundamental cumple dos cometidos que son las de analizar y sintetizar, son realizadas no por una función superior donde el yo las lleva a cabo, sino de manera compartida en el diálogo con el otro. De este modo podríamos entender que “conocer” no un proceso que se dé en la soledad de la reflexión del yo, no es de manera solipista sino en conjunto; así,

---

<sup>224</sup> Hölderlin, “Del espíritu poético” en *Ensayos*, op.cit., p.67.

<sup>225</sup> Hiller, op.cit., p.602.

<sup>226</sup> Si se nos permite el ejemplo, es como el acto de bailar en pareja en el que la sincronización de pasos y el movimiento muestran la relación entre ambos bailarines que, sin perder su individualidad son uno sólo.

espíritu poético se expande en la medida en que dialoga más y conoce más a su interlocutor. El límite de lo que conocemos se asienta sobre la base de que hemos o no establecido un dialogar que permite aclarar la identidad o bien las diferencias respecto a mi contraparte. Cuando dialogamos atravesamos a nuestro amante (nuestro interlocutor) en su individualidad e interioridad; no se trata de un rodeo o un paseo, sino un adentrarse en las interioridades del otro, para así rescatar su alteridad (literalmente como un *alter-ego*) como su otredad, esto es lo que permite que se den las correspondencias que sirven de sustento a la relación, que es, a lo que le canta el poeta.

Según Hölderlin, el espíritu no puede conocerse a sí mismo solamente por sí mismo -tampoco a nivel trascendental-preempírico-. Para Hölderlin 'no funciona' el no-yo, el cual según Fichte debe escindirse del yo absoluto, mediante lo cual entonces se reconoce como él mismo, esto, es 'despliega' autoconciencia y se constituye como Yo. Para Hölderlin, el yo requiere un 'realmente' otro -también a nivel trascendental-, no un mero no-yo en el sentido de un autoescindirse del yo. Solamente mediante este realmente 'otro' el espíritu (poético) puede reconocerse como él mismo.<sup>227</sup>

En este sentido la otredad sin que sea una noción que se maneje en la obra hölderliana, se manifiesta a través de las "parejas" simbólicas de sus personajes, sean árboles o amantes, ríos o dioses. Lo anterior implica que en el ser-con-el-otro hay un reconocimiento en la medida que ambas partes se mueven conjuntamente hacia lo indeterminado. Una de estas correspondencias menos entendidas en la obra hölderliana se da respecto a su interpretación de la naturaleza; ella no se constituye como un otro (un algo más) que está en el mundo al que se le ve de manera idílica o simbólica, en un primer momento para Hölderlin la naturaleza no es trascendente -antes bien es un testigo de los hombres y su historia- lo será en la medida en que se corresponda con los hombres, esto es que se dé el diálogo; la idea de "trascendencia" implica una superación de la limitación por la escisión. Por eso la poesía

---

<sup>227</sup> Hiller, op.cit., p. 604.

no debe limitarse a la odas o a la reproducción de la naturaleza y sus leyes, sino a una recuperación del diálogo entre ambas.

La patria en ocaso, la naturaleza y los hombres en tanto que están en una particular acción recíproca, constituyen un particular mundo que se ha hecho ideal, así como un enlace de las cosas, Y en tal medida se disuelven para que de ellos Y de la generación sobreviviente Y de las sobrevivientes fuerzas de la naturaleza, que son el otro principio, el principio real, se forme un nuevo mundo, una acción recíproca nueva pero también particular, tal, que lo caso procedió del mundo puro, pero particular.<sup>228</sup>

Cuando Hölderlin apela a los ríos o los grandes árboles del paisaje germano, la correspondencia simbólica le permite establecer entre los hombres y la naturaleza un sentido de identidad a partir del re-conocimiento. Tenemos consciencia de nosotros por la interpelación del otro que en este proceso se vuelve uno conmigo mismo. En este sentido, la obra de hölderliana se convierte en un diálogo continuo que atraviesa y busca correspondencias entre las partes en disputa; Hiperión y Emilia se unen, separan y reúnen nuevamente con sus amantes, viven sus silencios para estar más cerca de ellos, lo que se traduce en conocerlos más. El héroe trágico hölderliano: “debe reunirse con lo otro para poder conocerlo, y debe separarse de lo otro para poder conocer lo otro como lo otro, como lo que es.”<sup>229</sup> Diótima le hace ver a Hiperión esta situación cuando le dice: “Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse. Las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única, eterna y ardiente vida”.<sup>230</sup>

Frente a la vorágine de la modernidad que piensa al hombre en su individualidad, Hölderlin restituye el sentido de pertenencia que se forma en el diálogo. En medio de la

---

<sup>228</sup> Hölderlin, “El devenir en el perecer” en *Ensayos*, ed. cit., p.105.

<sup>229</sup> Hiller, op.cit.

<sup>230</sup> Hölderlin, *Hiperión*, ed. cit., p.213.

disputa intelectual por hacer lo real racional y lo racional real, nos advierte sobre la pérdida de la batalla por el yo, al grado de caer en lo Gonçalo Mayos llama “locura racional”. Con ello nos está anticipando no únicamente que el proyecto ilustrado visto desde la individualidad y el diálogo interno de las facultades del hombre es fatuo sino que el propio idealismo lo es. “Se siente el impulso a reclamar -contra toda esperanza, quizás- algo más que la razón, que vaya más allá, para hacer frente a la percepción de la sinrazón del mundo”.<sup>231</sup> Lejos de las diversas lecturas pesimistas, nihilistas o sorpresivamente entusiastas, la propuesta de un diálogo poético desde Hölderlin nos permite pensar en aquello que apasiona al poeta que es cantar pensando el mundo como uno cree que es pero especialmente “poder decir ‘no nos gusta’ o ‘me duele que sea así’.”<sup>232</sup> De ahí que Hiperión diga:

El hombre no puede disimular que hubo un tiempo en que fue feliz como los ciervos del bosque, y a pesar de los incontables años transcurridos, se apunta todavía en nosotros la nostalgia por los días de aquel mundo originario en que todos recorriamos la tierra como dioses, antes de no sé qué domesticara a los hombres, cuando todavía le rodeaban por todas partes no muros y maderas muertas, sin el alma del mundo, el aire sagrado.<sup>233</sup>

No podemos asegurar que estemos ante la presencia de un primer nihilismo en Hölderlin como tampoco ante la primer elevación del “lenguaje” como régimen de la filosofía del siglo XX o la que destaca Heidegger. Nos parece que en este nivel el poeta es más esencial. Queremos destacar que en medio de una discusión más compleja de lo que aparenta la obra hölderliana, el alemán está llevando al extremo su preocupación por una modernidad que le parece que debe ser criticada y que lo que menos necesitan los hombres es la llegada de

---

<sup>231</sup> Mayos Solsona, Gonçal. “Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado” en *Convivium, Revista de filosofía*, Núm. 3-01, Universidad de Barcelona, España, 1992, p.54-55.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, p.55.

<sup>233</sup> Hölderlin, *Hiperión*, op.cit., p.153.

ideas que se asienten en cultura que sume como “racional” para conformarse como metanarrativas, que es lo que sucederá un siglo después de su muerte.

El diálogo poético que se observa en la obra poética hölderliana y lo que debemos denominar como novelas filosóficas, tiene un πάθος propio que se mueve entre un entusiasmo desbordante, apasionado e idílico por momentos que después cae desde la desmesura hasta tocar las profundidades de lo terrible. El mundo es absurdo pero no porque carezca de sentido, o sea ridículo, sino porque teniéndolo, pudiéndolo compartir, la limitación supra-racional, lo desaparece. El orden de lo racional extremo es justamente lo opuesto a la razón poética.

Bárbaros desde tiempos remotos, a quienes el trabajo y la ciencia, e incluso la religión, ha vuelto más bárbaros todavía, profundamente incapaces de cualquier sentimiento divino, corrompidos hasta la medula - felizmente para las sagradas Gracias-, ofensivos para cualquier alma bien nacida, tanto por sus excesos como por sus insuficientes, sordos y faltos de armonía, como los restos de un cántaro tirado a la basura... así, Berlarmino, eran quienes debían consolarme.<sup>234</sup>

Por otra parte, si bien no se dio una confrontación directa entre el Hegel y Hölderlin posterior al período de Tübinga, puede servir de testimonio en todo caso las pocas cartas que existen en el período a partir del cual ambos elaborarán sus propuestas más concretas en estilos completamente diferentes. El pensamiento hölderliano calló muy temprano; sin embargo, a la distancia parece ser la primer gran oposición a la modernidad y a la cultura que desentrañó. Ya hemos esgrimido algunas consideraciones de los desacuerdos entre ambos no de manera directa, sino del camino que emprende Hölderlin diferenciado que en algún sentido puede atacar al último período de Hegel. En este punto y para regresar al tema que se viene desarrollando de la razón poética, el proyecto hölderliano en términos

---

<sup>234</sup> *Ibíd.*, p. 204

políticos se basa en un sentido emancipatorio pero no cultural en el sentido hegeliano, sino que retoma el elemento fraternal como forma de liberarse tanto del yugo de los valores anti-revolucionarios o antirrepublicanos, sino de la enajenación de la propia existencia del hombre ante la razón imperante como única facultad de los hombres. Hölderlin es y no un romántico, aunque más bien debiéramos decir es un pensador con un estilo *sui generis* que enlazó periodos. En este sentido coincidimos con la afirmación de Gonçalo Mayos:

El avance indudable que ha representado el romanticismo en el reconocimiento de la subjetividad humana, de la sensación de extrañamiento entre yo y mundo, entre yo y los otros yo, puede ser interpretado de manera negativa; pero no necesariamente ha de conducir sin excepción a la egolatría y al ensimismamiento. Tampoco no conduce a este extremo su reivindicación de aquellas facultades humanas hasta entonces despreciadas por menos racionales, conscientes o diurnas: el sentimiento, la intuición, la fantasía, el apasionamiento, el genio -aquellas facultades más misteriosas, menos racionales y calificables de 'nocturnas'.<sup>235</sup>

Una premisa fundamental para comprender la obra de Hölderlin se encuentra en la importancia que le asigna a la música y por lo tanto al ritmo. Más allá de la formación musical del poeta y la estructura de su obra que se basa en el equilibrio de los elementos, recordemos que una de las versiones preliminares de *Hiperión*, la “versión métrica”, se compone de versos yámbicos cuya armonía se deriva de la composición de una sílaba corta y una larga, que podemos pensar que llamó la atención de Hölderlin por el uso de la música como acompañamiento pero también porque Aristóteles en la *Poética* (1449a 26) sostiene que los poetas “antiguos” eran épicos o “yámbicos”, que es justamente el carácter de *Hiperión* en esa versión, y su uso es preferente para el diálogo.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Gonçalo Mayos, op. cit., p.57.

<sup>236</sup> s/a, “El yambo-La lírica”, Literatura griega, Área de Filología griega, Universidad de Almería, página electrónica. Consultado en Febrero de 2015 [http://www.ual.es/personal/fjgarcia/Lit\\_2\\_3.htm](http://www.ual.es/personal/fjgarcia/Lit_2_3.htm)

En el caso de *Emilia*, cuya estructura se encuentra cercana a la de música, no porque implique literalmente que su composición sea musical o se basa en alguna partitura, a través del desarrollo del pensamiento del personaje Hölderlin intenta mostrar el sentido de lo armónico post-épico, es decir post-escisión que busca en el diálogo con el otro el modo de alcanzar la armonización.<sup>237</sup> Hay una apropiación del proceso de construcción del fin de las disonancias que implica en sí mismo una práctica que se supera en cada paso. El proceso de “síntesis” está truncado en la modernidad, así que la unidad de los opuestos es prácticamente imposible. De ahí que señale en el ensayo *Los géneros poéticos*: “[...] para todas las obras de esta índole, tiene que haber en el fondo una intuición intelectual, que no puede ser otra que aquella unidad con todo lo que vive, la cual, ciertamente, no puede ser sentida por el ánimo limitados [...]”<sup>238</sup> El contenido de *Emilia* no es particularmente distinto en su sentido respecto a la trama de *Hiperión*, lo que subsiste es esta “intuición intelectual” que busca unirse con la unidad ante la incompletud de la escisión originaria. La poesía al igual que la música para Hölderlin buscan siempre un sentido de unificación en contraposición a la fragmentación: “[...] las partes del unitario no pueden permanecer siempre en la misma y más próxima y más lejana relación, para que todo haga frente a todo y para que cada parte resulte su entero derecho, Su entera medida de vida, y cada parte sea, en el proceso, igual al todo en completitud”.<sup>239</sup> En el sonido como en el silencio está la presencia de los amantes, la música como la poesía requieren de ambos. Para Babette Babich Hölderlin rescató de los griegos la armonía que hay entre filosofía y música como pareja así como lo son música-poesía y filosofía-poesía: “Tal como Sócrates confesó en el

---

<sup>237</sup> Véase el capítulo 1. Para Hölderlin la tragedia moderna se caracteriza por haber superado el período épico, nosotros no hemos alcanzado ese punto en que los opuestos son capaces de encontrar el equilibrio como correspondería y que si habrían logrado los habitantes de la Hélade.

<sup>238</sup> Hölderlin, “Los géneros poéticos” en *Ensayos*, ed. .cit., p.88.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.89.

lecho de muerte -y que Platón presupone-, la idea literal de *mousik* es el arte o la práctica técnica de la música que incluye a la filosofía entre la amplia gama de artes guiadas no sólo por la armonía de la lira de Apolo, que dice fue maestro de las de las musas, también la danza salvaje y la embriaguez lo relacionan con Dionisio”.<sup>240</sup> La poesía como la música no se puede entender si no es en un diálogo de quien la compone y quien la escucha. Hölderlin mismo nos interpela desde la relación escritor-lector, hablante-escucha. Al respecto Babich señala:

[...] Sugiero que la practica del escuchar con nuestros ojos en un modo filosófico presupone no sólo el arte discursiva de la atención musical de quien escribe sino también de quien lee. [Tal era] el sueño de Nietzsche sobre un oyente, para quien la escucha era un arte que debía practicarse: el arte del discurso del *Gespräch* de Hölderlin, se relaciona pero no es lo mismo a lo que modestamente Gadamer llama conversación. Este *ethos* musical podría inaugurar una sociedad musical.<sup>241</sup>

Es cierto que lo anterior presupone una suerte de nueva humanidad, lo realmente importante es el hecho de que argumenta en favor de esa “conexión”.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Babich, Babette. *Words in blood, like flowers. Philosophy and poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, 2006, p.97. Consultado en <https://muse.jhu.edu/books/9780791481332> Traducción propia.

<sup>241</sup> *Ibíd.*, p.98. No habría que descartar la lectura de Gadamer sobre la obra de Hölderlin en términos de denominar “conversación” a ese acercamiento entre las partes; sin embargo, consideramos que conversar se encuentra en otro nivel probablemente más “amistoso” que aquel en donde los contrarios se encuentran primero que es el del diálogo; posteriormente, es posible que se torne una conversación, ello nos indicaría que se está en proceso de armonización. Cuando Hölderlin usa la expresión “nos hemos convertido una conversación” lo hace en otro contexto.

<sup>242</sup> El siguiente ejemplo puede permitir entender tanto el sentido musical al que se refiere Hölderlin como la relación parte-unidad-indentidad. El músico italiano-alemán Bruno Maderna en 1964 comenzó la creación su opera *Hiperión* que retoma de la obra de Hölderlin, un año después compuso *Stele per Diotoma* también a partir del texto hölderliano. Al igual que Hölderlin le concedió un papel fundamental a la estructura en relación al contenido y tal parece que también constituye una crítica a la modernidad porque el tema es la lucha entre el poeta y la máquina y las masas. Lo que habría que destacar de la obra es que cada parte puede considerarse parte de un todo es la opera misma pero con la particularidad de que cada escena puede ser tocada de manera individual o intercambiarse con las otras; lo que resalta es la relación *Solo-Tutti*, la soprano y la flauta como una unidad frente a la orquesta. “La obra de un solo movimiento adquiere una especial dinámica a partir de *accelerandi* y de expansiones y presenta una dialéctica entre el solista y la orquesta que no se basa en un contraste sino en la integración, la interacción y la interdependencia de ambos. La suave fusión de ambas dimensiones concede a la globalidad de la obra una cierta unidad.” De Benedictis, Angela Ida. *Bruno Maderna Complete Works for Orchestra. Vol. 2*, Colección Fundación BBVA-Neos. Consultado en mayo de 2015 en: <http://www.neos-music.com>. La noción musical detrás del Hiperión de Maderna guarda un detalle que lo relaciona enormemente con Hölderlin más allá de una lectura del poeta atravesada por el

Lo anterior respalda la visión de Hölderlin de una historia inconclusa en la que pasado y presente dialogan y no hay nada dado ni acabado, no hay reclamo al ayer sino al presente. Es así que Hölderlin dialoga con los griegos e Hiperión con los alemanes del siglo XIX. Añadamos a su estilo para conectar filosofía y poesía con la música el hecho de que las epístolas de Hiperión y de Emilia a sus amantes pueden corresponderse o ajustarse en los distintos personajes: Berlamino hablándole a Emilia o Eduardo a Hiperión. Se puede leer cualquiera de esas cartas de manera independiente pero al final son parte de la misma obra porque hay una conexión, un dialogo vinculante. Se puede dar una lectura política como estética, como amorosa como educativa, ello demuestra que las partes en su identidad se refieren a la unidad.

Las partes constituyentes del *Hiperión* de Maderna operan de una manera similar. En lugar de crear una estructura musical cohesionada, Maderna construye un archivo de material musical relacionada que podrían utilizarse para generar estructuras más grandes. Sin embargo, cada sección también se compone como un trabajo autónomo. Al igual que las cartas de *Hiperión*, los componentes del *Hiperion* de Maderna no son fragmentarias. Cada uno es un compuesto entero, pero la narrativa más grande (o estructura musical) a la cual pertenecen está implícita.<sup>243</sup>

La divinidad más allá de ser estática es movimiento, deja su rastro como la acústica lo hace con el sonido. Es así que el poeta recobra a propósito de lo anterior la visión de un dios (interlocutor) que deja su huella como desvanecimiento de una época que se diluye. El

---

gramscismo: se trata de una *opera in progress* con diversos impulsos, niveles y contrastes. A propósito del trabajo de Maderna y su relación con Hölderlin, Brent Wetter señala: “Tal vez sería más apropiado, de hecho, para ver *Hiperion* [de Maderna] como un ‘proyecto’ incompleto con inicios y finales indefinidos. De hecho, en los términos del Athenaeum [de Schlegel], el *Hiperion* de Maderna se ajusta a la definición de ‘proyecto’ que se describe en el Fragmento 22 como ‘el embrión subjetivo de un objeto en desarrollo’ o “[el fragmento] del futuro”. [...] La versión final del *Hiperion* de Hölderlin no pretende ser completa. De hecho, todo lo contrario, la última carta de Hiperion a Bellarmino concluye con la famosa sentencia ‘Nächstens mehr’ (más para seguir).” Wette, Brent. “Idea and Actualization: Bruno Maderna’s Adaptation of Friedrich Hölderlin’s *Hyperion*” en *19th-Century Music*, Vol. 36, No. 2, Counterpoints: Nineteenth-Century Music and Literature, University of California Press, 2012, pp. 175-176. Traducción propia.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.177.

proyecto hölderliano nos remite en este punto de nueva cuenta a la imagen heraclíteana del arco y la lira en el que las partes se unen para hablar íntimamente de manera armónica, cuya fuerza para conversar no es otra más que la de la necesidad de encontrarse nuevamente para conformarse como unidad en su multiplicidad; la tragedia se sitúa cuando aparece el silencio, ya no como aquella ausencia-presencia sino literalmente mutismo. En

*Dem Sonneggott* (Al dios sol) Hölderlin recrea esta situación:

¿Pero dónde estás? Mi alma enajenada sueña  
confusamente con todos tus encantos,  
pues acabo de ver, harto de carrera,  
al divino joven en toda su gracia,  
bañando sus juveniles rizos en nubes de oro,  
y mis ojos, aunque no quieran siguen buscando.  
¡Ah! Se ha ido muy lejos de aquí,  
a los devotos pueblos que aún lo veneran.  
¡Tierra! ¡Te quiero! Tu participas en mi pena.  
Y nuestro dolor, como la pena de los niños,  
se convierte en sueño. Y así como los vientos  
ondean y murmuran en las cuerdas de la lira  
hasta que el artista le saca su mejor sonido,  
la niebla y los sueños juegan en torno nuestro,  
hasta que el bienmandado regrese  
y encienda en nosotros vida y alma.<sup>244</sup>

La resonancia musical de la presencia, también la ausencia, ocupan un lugar primordial en la obra poética y de prosa hölderniana porque juegan al mismo tiempo con las luces conjugando silencios y sombras, con luz y sonoridad. Este último aspecto tuvo un eco profundo por ejemplo en el joven Nietzsche:

El dorado sonido del ocaso es el sonido de la luz transfigurada, cambiando del crepúsculo de la tarde a la noche, haciendo eco entre el marrón y la oscuridad brillantada. En su lugar y en su tiempo hasta el final del día, la canción de Nietzsche en la ciudad de los puentes [Venecia] retoma la influencia tanto de Hölderlin dando la respuesta a la profunda resonancia

---

<sup>244</sup> Hölderlin, “Al dios sol” en *Poesía completa*, ed. cit., p.137.

de la puesta del sol y la imagen de una voz escuchada en Venecia, replicando, tocando otra vez para encontrar el eco de una melodía.<sup>245</sup>

La relación que tienen Hölderlin con la música se inscribe en una perspectiva dinámica de lo trágico, no como un modelo de actividad artística ni tampoco como un estado de la existencia humana, sino una auto-definición que tiene como eje rector el movimiento; esto es lo que permite que la palabra tenga movimiento y se convierta en diálogo, donde las separaciones que se dan entre los amantes tienen igual peso e importancia que los silencios y los claroscuros. Por eso, llamamos la atención al poema antes citado, el juego que está poniendo el poeta sobre la mesa nos anuncia lo que Babich apunta como las transfiguraciones de la luz como reflejo de la existencia que muestra Hölderlin en su obra.<sup>246</sup>

Lo anterior nos permite entender los cambios de tonos que encontramos en los diálogos de sus personajes tanto como de la poesía. Podemos ver un personaje que se refiere a su contra parte con sentido de entusiasmo, de profunda alegría o éxtasis para caer unas líneas después en la desesperación y el desánimo. Sin embargo, la construcción que Hölderlin sigue obedece a la transfiguración a la que hacíamos referencia anteriormente, en el sentido de que hay un permanente cambio que van más allá de la forma llegando al fondo, modificando la estructura, en este caso del diálogo y del sentido de lo trágico. “Hay que distinguir dos tipos de momentos poéticos entre los que oscila intermitentemente Hölderlin, quien parece moverse dentro de una dialéctica de entusiasmo-aflicción. Ambos momentos son correlativos e igualmente importantes para la comprensión de su obra.”<sup>247</sup>

En última instancia el sentido de lo trágico no es uno ni único en el poeta, sino que da

---

<sup>245</sup> Babich, op.cit. Traducción propia.

<sup>246</sup> *Ibíd.*, p.124.

<sup>247</sup> Mayos, op.cit., p.58.

cuenta de la visión de las oscilaciones estructurales (ontológicas) de la existencia. Lo que establece Hölderlin en este aspecto es una ampliación de las preocupaciones presocráticas pero también post-socráticas: ¿no somos seres definidos?

Hölderlin parte siempre de un punto de vista entusiástico -como primer momento lógico y temporalmente de su dialéctica poética. Usamos el término ‘entusiasmo’ en el sentido clásico que podemos encontrar en el *Ión* y en el *Fedro*. Entusiasmo significa literalmente ‘endiosamiento’, posesión o inspiración divina del alma entusiasta. Significa la inspiración o frenesí que provocan los dioses en los hombres escogidos -el poeta, el filósofo- y que los conduce más allá de sí mismos, de sus límites. De esta manera se realiza lo que Hölderlin llama mil veces como presencia de los dioses en los hombres. Para él entonces los hombres son divinos, son uno con los dioses o en ellos habita un dios.<sup>248</sup>

Hasta aquí encontramos que el diálogo poético en Hölderlin está ligado a dos factores fundamentales: los interlocutores y la palabra poética, muestra de ello son el poeta y la divinidad que dan cuenta de que la relación originaria se encuentra rota dando pie a que, como efecto domino, se den innumerables rupturas del hombre con todo lo que le rodea incluyendo a su propia especie. Lo que ahora corresponde en esta investigación es preguntarnos si es posible la “reintegración” o si sigue siendo válido que las partes para mantenerse en su individualidad sólo pueden aspirar a la armonización. Buena parte de sus críticos insisten en que no, muy probablemente como consecuencia de una lectura de un Hölderlin atado a la Edad de Oro y en otros casos derivado de la búsqueda de un antecedente al nihilismo moderno, específicamente del pensamiento nietzscheano.<sup>249</sup> Lo

---

<sup>248</sup> Mayos, op.cit.

<sup>249</sup> Es importante hacer notar que el primer caso es el que prácticamente priva en la mayor parte de las interpretaciones de la obra de Hölderlin en Hispanoamérica. Si se revisa los años de edición de las principales obras de referencia y análisis en la lengua castellana encontramos que priva en primer lugar un análisis más literario que filosófico aunque tales textos se hayan realizado por filósofos. En buena parte, se relacionan con textos de la Europa continental como Sozondi, Zweig pero también el propio Heidegger. Es posible que la recepción ya tardía de Hölderlin en las esferas anglosajonas haya permitido una lectura diferente aunque tampoco suele moverse mucho de la discusión sobre si lo que subsiste en la argumentación de Hölderlin es la armonización o la unificación. No obstante lo anterior, en esta investigación se ha podido observar que probablemente en los últimos 10 años o menos se ha abierto un sin número de exploraciones más amplias que

que podemos observar es que hay una serie de claroscuros en la obra de Hölderlin pero también existen una necesidad de que toda relación entre los contrarios se restituya (no que se reintegre) como una renovación de votos entre la divinidad y el creyente, como un acto de fe. Esta asociación entre interlocutores mediante la palabra poética no implica sin embargo que, exista una condición trascendental como fundamento, no es ni lo infinito ni lo absoluto de quien depende esta re-conexión, sino que en lo “relacional” se encuentra su cimiento. No obstante, Hölderlin en este punto no parece separarse mucho de Fichte, Hegel o Schelling apelando a lo absoluto como algo inmanente. El silencio, el alejamiento, la oscuridad de lo humano sobre lo divino es una representación que refleja la realidad del hombre en sus condiciones de existencia del aquí y ahora. De este modo, lo absoluto como característica de lo divino no tiene un sentido explicativo ni define al hombre sino únicamente en función de que: “La finitud, la miseria de nuestra situación caída, consiste precisamente en el olvido -la ausencia de percepción o de empatía- de lo divino que permanentemente nos envuelve. La finitud es sencillamente la privación del absoluto vivificador que rodea el débil sujeto humano.”<sup>250</sup>

El carácter heroico moderno no radica ya en un yo o en un Todo trascendente, sino en la plenitud de la comunión con el otro; en la negación de la limitante de un subjetivismo que busca trascender desde la soledad al espíritu humano. Si se lee *Emilia* como correspondencia de *Hiperión* podemos observar una enorme pasión por la vida y por el

---

dan cuenta de lecturas diversas. En el caso de quien escribe, la limitación de fuentes, referencias en español y de acceso a revistas digitales durante la redacción la primer investigación (2004-2005) generaron una descripción apegada al canon que ve en Hölderlin un poeta de la desesperación y del escepticismo como condición humana.

<sup>250</sup> Mayos, op.cit., p. 58.

otro, la preocupación de Hölderlin deja a la Razón Pura y al espíritu trascendental idealista suspendidos porque pone en primer lugar la recuperación de la vida material:

Por eso, también para Hölderlin (como para Giordano Bruno) el entusiasmo es un 'furor heroico' que lleva al hombre a superarse en lo divino y, paradójicamente, a encontrarse a sí y al cosmos único y total en lo divino. El momento del entusiasmo es un momento de reconciliación, de plenitud, de apoteosis y éxtasis, que se da siempre en el punto de partida.<sup>251</sup>

Este "furor heroico" es lo que le permite a Hölderlin equiparar al poeta con el educador, no sólo por la pasión que siente frente a su misión con la humanidad o porque oponga la educación como medio de transformación espiritual y material, sino porque toda enseñanza y aprendizaje implica un diálogo, por eso Hiperión es también un educador. Emilia por su parte como el educado Emilio de Rousseau es la contraparte de este proceso: alumno-aprendiz, de modo que pueda mantener este flujo en que por medio de la palabra poética permanentemente el hombre reflexione sobre sí. Hölderlin encuentra en Rousseau este cimientamiento relacional en la educación y sus implicaciones en la metamorfosis de la sociedad moderna:

Nuestro verdadero estudio es el de la condición humana. Aquel de nosotros que mejor sabe sobrellevar los bienes y los males de esta vida es, a mi parecer, el más educado, de donde se deduce que la verdadera educación consiste menos en preceptos que en ejercicios. Desde que empezamos a vivir, comienza nuestra instrucción; nuestra educación se inicia simultáneamente con nosotros; nuestro primer preceptor es nuestra nodriza. Por eso la palabra educación tenía antiguamente un significado que ya ha desaparecido; quería decir alimento. *Educit obstetrix*, dice Varrón; *educat nutrix*, *Instituit paedagogus*, *docet magister*. Así la educación, la institución y la instrucción son tres cosas tan diferentes en su objeto como institutriz, preceptor y maestro. Pero estas distinciones son mal entendidas, ya que el niño, para ser bien conducido, no debe tener más que un guía.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>252</sup> Rousseau, *Emilio o de la Educación*, Traducción de Ricardo Viñas, El Aleph, 2000, p.16.

Es así que podemos inferir que la palabra poética se vuelve este primer alimento en la vida del hombre. Es a través de la razón poética como el hombre es capaz de establecer la armonía con las otras partes que conforman la unidad. No es que haya una oposición por parte de Hölderlin a las antiguas tradiciones filosóficas sino que le parece que han sido insuficientes para poder ser consideradas como este primer maná para el espíritu, que es lo que permite liberar al hombre de las cadenas de la alineación moderna. Los griegos serían pues los primeros “educadores” que continúan dialogando, pero el mayor peso recae en nosotros los aprendices que no logramos encontrar el reequilibrio. "Hölderlin está convencido de que el mundo arcaico y arcano -Oriente, Grecia- tienen un origen poético, donde el modo de vida, el lenguaje y las imágenes responden a fundamentos poéticos. Su deseo es que Occidente recoja la estafeta"<sup>253</sup> pero no nos pide que volvamos a la Hélade.

En este punto encontramos una diferencia sustancial respecto a Hegel que debiera aclararse antes de continuar solo a manera de acotación. La reconciliación no es el punto de llegada del proceso dialéctico sino el inicial. El fin de las disonancias al que busca llegar Hölderlin se encuentra de modo inmediato: la libertad se alcanza en el diálogo que hace patente el fin de la enajenación, o bien la consciencia de sí no se da en solitario sino de manera conjunta con el otro, de modo que la negatividad no es superada nunca ya que no se niega lo que no se es, sino que se asume conjuntamente. El fracaso como el entusiasmo de Hiperión y Emilia no son etapas sino que juegan repetitivamente, de uno deviene el otro y vuelve a comenzar en el planteamiento, así como a la luz del día le sigue la noche, tenemos períodos en los que se combinan ambos, son los claroscuros permanentes que la vida heroica nos hace asumir. Incluso se podría advertir que, aunque no está dicho de manera

---

<sup>253</sup> Juanes, op. cit., p.17.

directa por Hölderlin, se podría derivar: nunca somos plenamente libres como nunca estamos plenamente esclavos, la entrega constante en la búsqueda por la libertad es lo que nos permite en ese sentido superarnos y poseernos, ser divinos. Pero no es una empresa que busquemos solos, en el fondo buscamos la libertad con el otro, incluso frente al otro.

Es probable que sea por esta doble situación no atendida, asumir negatividad y éxtasis simultáneamente, que se vea en la propuesta de Hölderlin o bien un pesimismo extremo o bien un entusiasmo helénico que no tiene cabida. Hay aliento como desaliento en su obra, el principio que guía sus argumentos es que la emancipación del hombre no está asegurada pero si el intento de hacerlo. No hay superación dialéctica sino un movimiento continuo. La oposición hegeliana en este punto señalaría que Hölderlin habría caído en un infinitud incoherente porque pasaría del día a la noche sin superar ambos estados. No obstante, esto es justamente el elemento trágico de la vida moderna, el esfuerzo por la auto-posesión, es lo que hará que el día y la noche sean distintos cuando llegue cada uno y no una sucesión de claroscuros interminables. “Postrada 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.”<sup>254</sup>

De este modo, la tarea del poeta-héroe se cifra en dar la palabra que deleve el fin de la escisión. La reconciliación no se da de manera separada sino comunitariamente. El verdadero poeta, o en todo caso aquel del que habla Hölderlin no puede quedarse subsumido en sí ni en la soledad de una ermita como un monje contemplativo. El diálogo liberador es con los hombres. Podemos aventurar la idea de que el nombre completo de la obra *Hiperión*, o el eremita, tiene un sentido crítico porque fuerza a que salga de la

---

<sup>254</sup> Hölderlin, “Buena opinión” en *Poesía Completa*, ed. cit., p. 81.

comodidad de su soledad y dé la palabra al pueblo, de ahí que Diótima le señale que su primer cometido es ser educador que es un compromiso comunitario. El proyecto emancipatorio de Hölderlin a diferencia del ilustrado no es nivel personal y sino comunitario.

Hölderlin expone esta dialéctica de la amistad en favor de la cual cada uno descubre en el otro el vector de su propio florecimiento personal: ‘Es por eso que es tan importante hacer causa común, es por eso que hacemos mal a nosotros mismos cuando, por una rivalidad miserable, nos separamos y aislamos nosotros mismos, puesto que la llamada del amigo es indispensable para reconciliarnos con nosotros mismos mismo’.<sup>255</sup>

Así, la amistad se eleva por sobre lo casuístico o bien más allá un rol cultural de asignación de preferencias y gustos compartidos, para posicionarse como un elemento que enlaza los “las almas hermosas” de manera intelectual y constituirse así como un eje ontológico en la visión hölderliana. Este lazo es lo que permite que Hegel y Hölderlin dialoguen aunque tengan puntos encontrados, la singularidad de cada uno es lo que justamente les permite establecer los puentes mediante la palabra. En *Eleusis* escrito por Hegel a Hölderlin encontramos:

[...] El recuerdo se aleja del monótono ruido del día,  
como si hubiera años entre eso y el ahora.  
Ante mí se presenta tu imagen, querido,  
y el placer de los días que han huido; (pero) de ellos  
quedan las dulces esperanzas de volverse a ver –  
Ya se me dibuja la escena del abrazo fogoso,  
largamente anhelado; luego la escena de las preguntas,  
el intercambio de miradas que indagan secretos,  
aquello que con el tiempo ha cambiado, acaso,  
en el porte, la expresión y las maneras del amigo,  
la certeza gozosa de encontrar más firme,  
más madura aún la vieja alianza  
que ningún compromiso vence, la alianza  
de vivir sólo la libre verdad, y nunca, nunca

---

<sup>255</sup> Hartmann, Pierre, “La communauté selon Hölderlin” en *Dix-huitième siècle. La Découverte*, N°41, 2009, p. 45. Traducción propia. Lo que está sub-entrecorillado corresponde a una carta de Hölderlin del 14 de marzo de 1798 en la versión castellana.

en paz con el dogma que rige la opinión y la sensación.  
Ahora negocia con la pesada realidad el deseo  
Que sobre los montes y los ríos me lleva ligero a ti,  
Sí, su litigio anuncia pronto un suspiro, y con él  
Se escapa el sueño de dulces fantasías.[...]<sup>256</sup>

No obstante, esta alianza de los espíritus no implica ni una asociación exclusiva ni una visión fragmentaria de la sociedad pero si de hombres libres que escojan por voluntad propia aliarse. Como indica Hartmann:

Ella [la comunidad amistosa] no sigue la figura de la recesión, sino la de la proyección: la *Bund* [alianza] amistosa quiere una anticipación, una prefiguración de la *Iglesia universal*, es decir la comunidad en general de los hombres. Que haya acuerdo entre un número limitado de individuos selectos, es ‘el ideal de toda la sociedad humana, la Iglesia estética’.<sup>257</sup>

Hölderlin se mantiene firme a los postulados del *Programa Idealista*, en el sentido de que el acto supremo de la razón es un acto estético. Es el espíritu de la comunidad lo que debe prevalecer para Hölderlin, de ahí que el paso entre la alianza educativa y la alianza política sea mínimo sino es que inexistente, se corresponden mutuamente. La admiración que refleja la obra hölderliana por aquellos personajes que destacan por ser “conspiradores” de la libertad humana (conspirar, que significa respirar conjuntamente) apelan a quien mediante su voz, el poeta-héroe, respiran por y para la humanidad “amor”, se comprometen con ella. En *Emilia* el rebelde Paoli será absolutamente fundamental en la trama, aunque de él solo se establezca el recuerdo del compromiso por la libertad de sus coterráneos.

De ahí que todo aparezca enlazado en una cadena que Hölderlin no cesara de mantener firmemente desde su inicio: nada de libertad subjetiva (nada de particularidades específicas en el individuo) sin una auténtica comunidad humana, sobre todo nada de una comunidad política sin una reinserción del hombre civilizado en el Todo de la naturaleza, como aquella que Rousseau mostró como una vectorización de la historia que

---

<sup>256</sup> Hegel, *Eleusis*, agosto de 1796. Traducción de Efrain Lazos.

<sup>257</sup> Hartmann, op.cit., p.46.

ha alienado permanentemente. Esta es la doble articulación indispensable para la noción de comunidad, que vemos en sus obras tanto en la novela *Hiperión* como en la tragedia de *Empédocles*.<sup>258</sup>

De hecho Hiperión es un ser contradictorio en el origen de la trama, no lo será menos al final, pero pone en evidencia que la vida solitaria (léase la experiencia de la razón aislada) no asegura ni la felicidad ni la libertad, ello constituye un momento de la crítica que se sigue de la propuesta de que el paraíso se construye en los “encuentros” que se dan a lo largo de la vida y de las conversaciones que se dan con los otros. No es casualidad que en uno de los proyectos de *Hiperión* Hölderlin hubiera pensado en el que personaje principal fuera un anciano que daba cuenta no se su vida en solitario (en la ermita) sino de las travesía como hombre y como ser trágico que cuenta a los más jóvenes sus experiencias. La procuración del otro es la propia, la entrega al otro es el acto amoroso en el que el Todo se ve manifestado.

Pero aunque tu mismo ya seas tanto para ti mismo, también necesitas precisamente por ello el preciso cuidado para tu corazón y tu espíritu. ¡Deleite de la verdad y la amistad! ¡Ojalá pudiera dártelo tan completa, profunda y puramente como te lo mereces! Pero uno solo no lo es todo, y además soy como una vieja más que ya caído una vez a la calle y Se ha hecho pedazos ya perdió sus brotes y heridos sus raíces y que, aunque ha vuelto hacer plantada con dificultad el nueva tierra y la han salvado a duras penas de marchitar por medio delicados cuidados, con todo ésta y permanece aquí y allá algo mustia y raquítica. Por eso, mientras viva, recurriré ciertamente actor lo que puedas para, hasta donde depende de mí y tú quieres acudir a mi, hacerte la vida agradable de otro modo, esto es, satisfacer las necesidades de tu noble ser.<sup>259</sup>

En este aspecto sería pertinente señalar que cuando Hölderlin habla de comunidad no se refiere como tal a cualquier asociación de personas, es decir no se refiere a una colectividad de hombres sino a una asociación “amistosa”. Es claro que el poeta es consciente del grado

---

<sup>258</sup> *Ibíd.*, p.48.

<sup>259</sup> Hölderlin, “Carta al hermano de junio y 10 de julio de 1796” en *Correspondencia Completa*, ed. cit., p.298.

de degradación y glorificación al que han llegado Alemania y Europa pero le parece que su carácter humano queda en cuestión:

Es duro lo que voy a decir, y sin embargo lo digo por que es la verdad: no puedo figurarme ningún pueblo más desgarrado que los alemanes. Entre ellos encontrarás artesanos, pero no hombres, pensadores pero no hombres, sacerdotes, pero no hombres, señores y criados, jóvenes y adultos, pero ningún hombre....<sup>260</sup>

La amistad cobra un sentido diferente: se dialoga con el amigo, con aquel con quienes crea un vínculo lo más próximo a la naturaleza de uno, se habla con los hombres. En este dialogar es como Hiperión puede acercarse a lo trágico y a la toma de consciencia de un estado de enajenamiento, creando una comunidad de aquellos seres cercanos que bajo su misma situación buscan la libertad y con los que la armonía se experimenta en la palabra poética. Él se puede dar cuenta de sus propias contradicciones y limitaciones en este círculo amistoso. Por eso cuando Hiperión señala:

Él, expulsado por el destino y la barbarie de los hombres de su propia casa, desde su temprana juventud y, sin embargo, en lo profundo de su corazón lleno de amor, lleno de deseo de atravesar su ruda corteza para acceder a un elemento más amigo; yo, tan alejado en mi interior ya de todo, tan extraño y solitario entre los hombres, tan ridículamente acompañado en las más queridas melodías de mi corazón por el sonar de los cascabeles del mundo; yo, antipático para todos los ciegos y paralíticos y, sin embargo demasiado ciego y paralítico para mi mismo, tan sobrecargado en mi mismo corazón de todo lo que, aunque fuera de lejos, me asemejara a los listos ya los razonados, a los bárbaros y a los ingeniosos, y tan lleno esperanza, tan lleno del espera de una vida más hermosa [...].<sup>261</sup>

La vida bella es la que se da en la comunidad de quienes se ama; no es posible pensar al poeta encerrado en sí mismo y dando la palabra sólo para sí:

¡Y eso es, querido! Eso es lo que nos hace pobres en medio de toda riqueza, que no podamos estar solos, que el amor no muera en nosotros, por mucho por mucho que vivamos. Devuélveme a mi Adamas y ven con

---

<sup>260</sup> Hölderlin, *Hiperión*, ed. cit., pp. 204-205

<sup>261</sup> *Ibid.*, p.47.

todos mis semejantes para que el viejo y hermoso mundo se renueve nosotros, para que nos concentremos y una voz en los brazos de nuestra diosa, la naturaleza, y ¡ya ves!, así no sabré nada de la necesidad.<sup>262</sup>

Hölderlin da un revés a la visión individualista de la razón y de la cultura moderna heredado por la Ilustración. El proyecto revolucionario hölderliano se cifra en la comunidad de los hombres, la primer crítica es que si bien la razón puede ser una facultad de manera “personal” sólo puede darse en conjunto con los hombres. La noción de comunión cobra un sentido propio en el pensamiento del poeta: la libertad, la felicidad, la belleza de la vida la alcanzamos cuando estamos entre otros como nosotros, cuando conjuntamente se construye la vida en sociedad, incluyendo al Estado. Hölderlin se pregunta si es que admiramos tanto a los griegos y sus instituciones porque no somos ya capaces como sociedades modernas de retomar su sentido de comunidad. El arte, la filosofía, la política, tienen su razón de ser en el sentido de co-pertenencia de los hombres consigo mismos, con la deidad y con la naturaleza. “La individualización no es más que una ilusión de la razón humana. El resultado de la relación entre el hombre y la naturaleza es que él mismo es una parte de ésta. Podemos disfrutar de la ‘vida feliz’, de la ‘vida celeste’, si nosotros comprendemos que no hay vidas individuales sino una vida única, vida eterna del universo.” Este es el sentido de la existencia que retoma Hölderlin para *Hiperión*, es la crítica que da a la modernidad individualista, y será en *Emilia* que refuerce la noción del diálogo amoroso. Para la protagonista de esta obra la muerte de su hermano tiene otro sentido cuando conoce a quien será su prometido, la sucesión de vidas es lo que nos permite como seres humanos continuar delante de la tribulación. “La muerte en el sentido del fin de las existencias individuales no es posible, puesto que no son más que aspectos pasajeros de la existencia

---

<sup>262</sup> *Ibíd.*, p.35.

universal que no tiene fin. Desde este punto de vista, la muerte de la existencia individual no es más que una transformación perpetua.”<sup>263</sup>

El diálogo para Hölderlin implica una co-habitación con el otro, que ya no es algo o alguien ajeno a mí, sino complemento a mi singularidad que no individualidad. De este modo, para el poeta el tema de la identificación del sujeto con el objeto, o bien de sí mismo como consciencia plena pareciera no eliminarse sino superarse, el verdadero dilema se encuentra en la modernidad misma, en cómo los "sujetos" pueden identificarse con otros "sujetos". Si existe una consciencia de sí y para sí en el sentido del desarrollo de un espíritu absoluto, estaría destinada a la soledad. Nos co-desarrollamos con los otros mientras dialogamos, aquello que se desenvuelve en nosotros no lo es en forma personal sino en el encuentro de dos subjetividades, tal como el arco y la lira no se vuelven uno solo sino que producen de sus individualidades un algo al reunirse, ahí radica su unidad; de modo que es difícil sostener en este punto que Hölderlin pudiera creer que la disolución de los contrarios era posible. Justamente en *Emilia* demuestra que su proyecto en el ámbito trágico-moderno busca encontrar el re-equilibrio de las partes, es decir de los amantes. Consciencia de sí es contrario al deseo de unidad en Hölderlin, la primera es clara manifestación de la cultura moderna, la segunda es el sueño del poeta. “La autoconsciencia es entendida como una caída, un desgarramiento del hombre de la unidad original con la naturaleza”.<sup>264</sup> El diálogo poético tiene la característica que, como proyecto al menos, busca restituir esa unidad de las partes que ya no son contrarios, ni enemigos.

---

<sup>263</sup> Shiqin, She. *Hölderlin: Critique de la raison et habitation poétique de l'homme* (tesis de doctorado), Universidad de Toulouse, Francia, 2012, p.51. Traducción propia.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.45.

En su trabajo poético y en prosa, Hölderlin es muy cuidadoso de no dar pie a la discusión sobre la consciencia, debate sobre ella en sus cartas y ensayos. Hay otros conceptos propios del momento que también evita en sus obras más conocidas. No nos parece que niegue el tema con el kantismo porque en realidad sí lo hace pero desde otro punto; es probable que incluso el manejar el mismo vocabulario tuviera por sí mismo un elemento de aceptación de la consciencia individual y racional. Suponemos que Hölderlin esperaba constituir una nueva explicación del mundo moderno (construir una nueva mitología) que vía la poesía como "la palabra" que le permitiera a los hombres restituir el diálogo que llevaba a la unidad. Por el contrario, nombrar la consciencia hubiera supuesto aceptar la distinción entre el sujeto y el objeto, validar que:

La consciencia siempre es 'consciencia de alguna cosa', el acto de la consciencia es siempre al mismo tiempo un acto de separación del sujeto y el objeto, el sujeto individual se distingue por medio de su consciencia; mientras que en el estado natural, el sujetos y el objeto se unen en un todo que es también la vida del universo, donde ninguna consciencia ni de sí ni de los objetos es posible.<sup>265</sup>

No sólo la divinidad ha sido abandonada y en este sentido está muerta, la naturaleza conjuntamente se encuentra desplazada como interlocutor quedando como sojuzgada bajo la razón instrumental. Es complicado pensar que Hölderlin niegue la posibilidad e importancia de la consciencia, queda claro que dentro de su crítica va sobre aquella "que se centra en sí misma, conduce también al hombre excéntrico a subyugar a la naturaleza, por esto hay una disputa eterna por la reconciliación entre nosotros y el mundo."<sup>266</sup> La vida excéntrica a la que apela Hölderlin se revela cómo un salir del hombre de sí mismo (excéntrico), se opone a la fuerza centrífuga que lo reprime y limita.

---

<sup>265</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>266</sup> *Ibíd.*

Todos recorreremos la 'vía excéntrica' (= ex centrada fuera del centro) porque hemos caído de la unidad del ser, pasamos de la unión con el todo a la consciencia individualizada, que no se refiere a nada más que a sí misma. La consciencia está definida por su excentricidad (diferente a lo que Fichte define como el poder de sí) en relación al juicio. El hecho de que la consciencia se refiera a ella misma se debe a la caída del ser del hombre, en el sentido único de la expresión. La excentricidad presupone una 'unificación infinita', que es el fundamento de la consciencia y que la sobre pasa. esta unificación aparece como lo bello encarnado en la persona de Diótima o en la cultura griega.<sup>267</sup>

En la introducción a la versión *Thalia* de *Hiperión*, Hölderlin nos advierte del peso que los argumentos en favor de una consciencia racional e individual, pero especialmente de la discusión post-Kantiana, han tenido en la civilización moderna: para evitar resolver las disonancias entre esta consciencia y la intuición divina, preferimos seguir una ruta más tortuosa. Hemos velado, y culturalmente lo seguimos reproduciendo, el signo de lo divino como si fuera antirracional, y a lo que nos hemos enfrentado es al mutismo de la comunidad. La modernidad ha cortado toda oportunidad de diálogo con los hombres, la naturaleza y Dios, es evidente que de este modo efectivamente haya muerto. Tendrán que pasar casi doscientos años para que se le presté voz a otras culturas que irrumpen en la occidental y nos hagan ver que toda palabra poética es vinculante del ser, y que se es porque alguien más existe: como el vocablo sudafricano *Ubuntu* puede traducirse como al español como “Soy porque nosotros somos”. El poema *Mnemosyne* es revelador sobre esta herida trágica que cargamos:

Un signo somos, carente de sentido,  
no sentimos dolor y casi hemos  
perdido la lengua en el extranjero\*.  
Porque somos los hombres  
hay en el cielo una querrela y con paso potente  
avanzan los astros, ciega es entonces la lealtad, pero cuando  
se inclina hacia la tierra el mejor, propio se hace entonces  
lo vivo, y encuentra una patria

---

<sup>267</sup> *Ibíd.*, p. 47.

el espíritu.<sup>268</sup>

### **3.4 La palabra poética restauradora**

Existen varios niveles de comprensión de la obra de Hölderlin. La mayor parte de las interpretaciones, ya sea desde los estudios literarios o la investigación filosófica, han tendido a establecer el análisis a partir de las figuras “principales” hölderlianas, sea Hiperión o Empédocles, o bien “el poeta”, como si se tratara de imágenes taciturnas, aisladas del mundo al que vuelven sólo para transmitir sus reflexiones como si las hubieran producido apartados de todo contacto con los hombres, la naturaleza o los dioses, teniendo poca relación no sólo con el contexto de los propios textos sino de la crítica general de Hölderlin. Si bien es cierto que la estructura de las obras, los contenidos y la herencia del idealismo alemán han marcado la lectura de estos textos, a lo que habría que añadir una serie de interpretaciones de períodos postbélicos (Heidegger, Adorno, Berlin, de Man entre otros), han hecho prácticamente imposible encontrar visiones que recuperen otros elementos latentes en la obra de Hölderlin que no se limiten a una revisión del individuo en la modernidad. La mayor parte de estas revisiones están atravesadas por un intento de encontrar en la reflexión hölderliana una suerte de advertencia previa y de respuesta al caos post-modernista y evidentemente al desgarró heredado por dos guerras.

Hemos argumentado en el anterior capítulo que Hölderlin no habría sido partidario de sostener la existencia del yo kantiano, y tampoco creemos que lo haya sido de la noción de sujeto. En este apartado quisiéramos demostrar que una noción central en términos de sustento de la crítica a la modernidad no puede situarse en ninguna de estas dos acepciones

---

<sup>268</sup> Hölderlin, “Mnemosyne” en *Cánticos*, Ed. Hiperión, Madrid, 2013, p.243. \*En otras versiones la palabra *Fremde* se ha traducido como “destierro” que queda mejor aunque no se corresponda a la palabra exacta.

porque el núcleo del reequilibrio de las partes de encuentra en el otro y en todas aquellas manifestaciones que tiene (amigos, familia, amantes, colectividad, pueblo). Lo anterior como preámbulo mostrar que la obra *Emilia* tan poco valorada por la crítica en el fondo supone permitirle al otro (a la amada) entablar un diálogo con, en este caso, Hiperión; y que esta conversación -no en términos de Gadamer- es la palabra poética que se actualiza y permite que el equilibrio se establezca, así como cuando se encuentran como el arco y la lira, en la que ninguna pierde su especificidad pero son capaces de establecer una armonía.

Pareciera estar implícito en el título *Hiperión, o el Eremita en Grecia*, que Hölderlin se interesa sólo por el hombre moderno, acaso el único tipo que hay, y que el contenido de la obra remarca con fuerza la interpretación heideggeriana en la que el poeta-héroe pareciera establecer un proceso interno para encontrar su destino, cuya meditación en el lenguaje se reflejara en una mirada poética del mundo. La propia noción de “eremita” en apariencia nos debería decir mucho de esta soledad de la modernidad que lleva a los hombres a tal grado de angustia y de vacío que produce la nada en la existencia a la que hay que dotar de sentido. Sin embargo, nuestra propuesta se sitúa en buena medida en el extremo opuesto. Prácticamente no existen análisis de la obra de Hölderlin que puedan aceptar que uno de los hilos conductores del pensamiento hölderliano sea situado en torno al otro, no como cuando estoy atento a las necesidades de los demás o pienso en él o ella, sino porque es gracias al diálogo con alguien más como se define la identidad, de modo que evita limitar el conocimiento y referencia de sí al yo; cuando hablamos nos co-construimos, nos definimos pero no en un sentido comunitario sino en la exploración de todas las facetas que tenemos como individuos en las que nunca somos los mismos: somos hijos, padres,

amigos, amantes; somos la misma persona pero nos desdoblamos en cada una de estas facetas que nos componen.

Así como el título completo de *Hiperión* pudiera parecer una ironía de lo que realmente sucede en el texto porque el héroe sale de su soledad para estar en el mundo dejando de ser un ermitaño y convertirse en aquello que sus amados le ayudan a encontrar como su destino (educador, liberador, poeta), también podríamos decir que el título de *Emilia, en vísperas de su boda* tiene este sentido porque habla de un antes y después de un estado en el que está acompañada por alguien (cuando escribe las cartas es una prometida que está en la “inmediación” del día su boda, a partir de la cual se convertirá en la esposa de alguien). Emilia escribe como amiga pero relata su situación como hermana, hija y amante. Hiperión por su parte lo hace como amante, amigo, aprendiz, etc., pero en todos los casos sus reflexiones tienen como primer objetivo entregarlas a otro. Hölderlin tiene un pensamiento sobre el otro como co-participe de la existencia humana.

Antes de seguir avanzando quisiéramos apuntar algunas ideas primarias para encaminar la discusión. Si bien ya hemos analizado que *Hiperión*, *Empédocles* y *Emilia* no tuvieron la estructura de una novela en el sentido moderno porque en el período en que fueron escritas aún no se definían completamente su forma, y que por el contrario era común encontrar “novelas” epistolares, habría que tomar con mayor seriedad la organización de sus textos a partir de cartas dirigidas o recibidas de sus seres más queridos. En principio habría que destacar que las epístolas suponen para Hölderlin no sólo un medio de comunicación sino un entregarse al otro mediante la palabra poética en el que se desvela ese vínculo que se co-construye una identidad que en cada caso es una parte del mismo ser (hijo, amigo, amante). La carta tiene un peso esencial porque a través de ésta se establece

este diálogo con el otro, no se trata de un conversar de manera directa sino mediado y a la distancia, tal como se refleja la relación con la divinidad y la naturaleza. Así, Hölderlin establece la importancia del silencio no de las palabras sino de la presencia, en este alejamiento la voz del otro permite reconfigurar su ubicuidad pese que esa materialidad no se dé. Podemos hablar y mirar aunque no esté el ser amado; es un salto de fe frente a la “desaparición” de la Hélade, de la muerte de Diótima-Sussete, la separación de los amigos. Voz y silencio es lo que nos permite mirar y dialogar con los griegos, con la divinidad pero también con nuestra red de seres queridos.

En cada caso nos definimos en función de la relación que tenemos con los demás; por eso a Hiperión no le satisface ser un ermitaño, la necesidad de la voz de alguien más que le permita establecer su identidad le hace salir y recuperar el mundo, esto es lo que se puede interpretar como constituir el destino del poeta. Emilia por su parte necesita afirmarse en el hablar sobre el dolor que se crea con el deceso de su hermano que es su propia muerte como hermana; pero es a lo largo de las siete cartas a su amiga como nos da cuenta que entiende que en el silencio de la voz de su hermano, no ha perdido su condición relacional; por el contrario, entiende que es posible seguirse definiendo mediante nuevas relaciones: se convierte en amante, prometida y próxima esposa.

A diferencia del *Werther* de Goethe, en *Hiperión* y *Empédocles* el flujo de las cartas entre los personajes es mutuo, no se quedan en un diario que guarda silencio hasta el día en que es encontrado; la palabra en la obra hölderliana se le participa al otro como una necesidad de los protagonistas de sentirse amados, necesitados, cómplices del develar el mundo en su silencio. Hölderlin deja de lado la voz del coro griego para pedirle al otro que sea participe de su discernimiento, sea para encontrar una causa común o bien para llorar

juntos y encontrar el consuelo. La amistad se eleva por sobre lo contingente para convertirse en uno de los cimientos ontológico de nuestra condición humana. Es el amor por los otros lo que le permite al hombre salir de su ermita, de su destierro y convertirse en héroe, poeta, amigo, amante, toda aquella relación que le permita concretar su identidad.<sup>269</sup> Somos en compañía de los demás, en compañía de sus palabras pero también en su silencio porque cada presencia o ausencia es parte de nosotros, tal como lo somos también de los demás; para Hölderlin el mundo se compone de oposiciones y semejanzas, así como de sonidos y silencios:

‘El silencio’ no deja de implicar su opuesto y exigir su presencia. Tal como no puede haber ‘arriba’ sin ‘abajo’, o ‘izquierda’ sin ‘derecha’, así que uno debe reconocer un entorno de sonido o lenguaje que nos rodea a fin de reconocer el silencio. No sólo existe el silencio en un mundo lleno de expresión y otros sonidos, pero cualquier silencio dado toma su identidad de un tramo de tiempo siendo perforado por el sonido.<sup>270</sup>

Es así que esta incipiente y temprana otredad que desentraña Hölderlin mediante el diálogo nos permite pensar en que nos componemos de una serie de redes de diálogos que no se limitan en modo alguno a dos personas, sino que reconstituyen ese espacio en el que estamos acogidos en el mundo y que somos una parte de un todo más amplio. Las figuras más usadas por Hölderlin como el hogar, la patria, el cielo, la tierra, no se limita al simbolismo del lugar físico -aunque si tienen una relevancia importante- sino al entramado de relaciones que nos constituyen. Es sobre la restitución de este andamio a lo que al poeta nos apela, es ahí donde exhorta a que el equilibrio entre las partes en discordia se rehabilite. A lo que llama Hölderlin en conclusión es a no abandonar el diálogo, a mantener los silencios y los sonidos como una unidad necesaria en un tiempo donde el vacío se mezcla

---

<sup>269</sup> Lo anterior no implica que se niegue en la investigación que el héroe-poeta no pase por un proceso de íntimo descubrimiento; en todo caso se trata de una fase previa en la que el protagonista toma conciencia

<sup>270</sup> Sontag, Susan. *La estética del silencio*, 1967. En línea:

[http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag\\_Aesthetics\\_of\\_Silence\\_2006.pdf](http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf) Traducción propia.

con el abandono de la palabra poética y del mismo hombre. Esto es lo que Pierre Hartmann ha llamado el “*pathos* comunitario hölderliano”<sup>271</sup> en el que la amistad toma un objetivo distinto:

En efecto, se descubre en efecto un pensamiento de lo comunitario en el que la doble inscripción histórica y genérica, la hace menos asequible a las operaciones ideológico-hermenéuticas. [...] La amistad se eleva de la restrictiva esfera de los afectos juveniles a la idea de una conexión intelectual y espiritual, incluso un pacto necesario frente a la adversidad.

Los miembros de la comunidad dejan de ser meros accidentes en el paisaje de la obra poética o de la reflexión intelectual para volverse parte de un sólo cuerpo: “ [...] Hölderlin usa lenguaje cifrado cuyo tinte mesiánico obviamente se refiere al período contemporáneo: ‘Los espíritus deben comunicarse entre ellos, para que de esta unión, esta Iglesia invisible y la lucha se dé el nacimiento del Hijo del Tiempo’.<sup>272</sup> Se trata de una recuperación de la imagen de la Iglesia de Cristo como la unión armonizada de los miembros que la conforman, quienes constituyen una comunidad bajo la premisa de que lo que los une es su fe en Jesús como el hijo de Dios pero recordemos además que en las denominaciones protestantes, entre ellas el Pietismo, Jesucristo es quien permite la reconciliación entre el cielo y la tierra. La Iglesia así no es un espacio físico sino la conjunción de varios espíritus que tienen su individualidad pero cuya cabeza, de ese cuerpo, es el Hijo de Dios:

Y él es antes de todas las cosas, Y todas las cosas en él subsisten; Y él es la cabeza del cuerpo que es la iglesia, el que es el principio, el primogénito de entre los muertos, para que en todo tenga la preeminencia, por cuanto agradó al Padre que en él habitase toda plenitud, y por medio de él reconciliar consigo todas las cosas, así las que están en la tierra como las que están en los cielos, haciendo la paz mediante la sangre de su cruz.<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Hartmann, op.cit., p.42.

<sup>272</sup> *Ibíd.*, pp. 44-45.

<sup>273</sup> “Primera Carta a los Colosenses”, *Nuevo Testamento, Biblia*, op. cit.

Rescatar el trabajo epistolar de Hölderlin en su correspondencia personal como en sus trabajos “novelísticos” nos permite entrever la doble trascendencia que tiene el “pensar” en el otro que es hacerlo sobre uno mismo. La biografía de cada uno lo es también de los demás, somos un conjunto de historias entrecruzadas que se puede leer distintos puntos. Los otros son parte de mi historia, como la de ellos son de la de alguien más. “[...] en la correspondencia hölderliana hay un lugar importante para las cartas amistosas, prefigurando de este modo la importancia que se verá de la amistad en Hiperión. Al mismo Neuffer, Hölderlin le expone esta dialéctica de la amistad por la cual cada uno descubre en el otro el vector de su propio florecimiento personal”.<sup>274</sup>

Se trata de una premisa poco tratada en el pensador que no se limita a la tradición de pensar la amistad hölderliana como un vínculo con el otro. Por el contrario, esta relación y cualquier otra permiten la construcción de un cuerpo, en esta caso la Iglesia espiritual, en la que se fundamenta la permanencia de este edificio comunitario, es lo lleva equilibrar la dispersión de sus miembros, y es en este colectivo de miembros diferentes que se unen que se encuentra el sustrato del amor, de la Iglesia estética. En otras palabras: Hölderlin opone a la imagen del yo y la razón kantiana, la conformación de una comunidad de intelectos (las partes) que se determinen en el todo del mismo edificio que construyen; no se trata de cualquier vínculo ni cualquier comunidad, sino aquella que se sitúa por encima de las contradicciones de la modernidad, no porque puedan evadir los vicisitudes sino porque en esta co-construcción entre las partes pueden “ver” y “dialogar” sobre las contradicciones humanas en un mundo donde la supuesta claridad del intelecto y la razón universal han tomado el control de la existencia. Lo que vincula entonces a Hiperión, Diótima, Alabanda

---

<sup>274</sup> Hartmann, op.cit., p.45. Traducción propia.

con Emilia y Eduardo es su capacidad de hablar conjuntamente de aquello que permite la armonización: el amor, la belleza, la educación, la fraternidad. Habría que comprender que “la comunidad amistosa no debe por ninguna razón entenderse como una comunidad ‘exclusiva’, sino una comunidad por sustracción. No se retira como una figura de recesión [la caída], sino la de la proyección”.<sup>275</sup> Lo que quiere constituir Hölderlin como buena parte de sus contemporáneos es una sociedad estética, pero el camino para instituir la pasa por otra configuración.

El punto de partida de la filosofía de Hölderlin es que debe haber una realidad básica incognoscible que precede a la conciencia de sí, en la que sujetos y objetos no están en existencia pero son parte de una ‘unidad de ser bendita’. Él describe esta unidad como, ‘Dónde sujeto y objeto simplemente son, y no sólo parcialmente, sino unidos ... y sólo allí y en ningún otro lado se puede hablar de ser’. Argumenta que la ‘unidad del ser bendita’ (que también refiere como la ‘naturaleza’) es responsable de la venida a la existencia de la humanidad mediante el uso de su poder para iniciar una división de sí mismo en sujetos y objetos. Esta división del ser causa la aparición del juicio. Hölderlin establece que: ‘El Yo soy ‘yo’ es el ejemplo más apropiado de este concepto de juicio ... [en cuanto que] se opone al no-yo, no en oposición a sí mismo’.<sup>276</sup>

Ahora bien, la crítica hölderliana dentro de la trama que se analiza no sólo se constituye por lo que hemos advertido respecto a la incapacidad de ver en la otredad una parte de lo que nos permite definirnos como seres humanos que no requiera de supuesto intelectuales para develarse el ser; ni tampoco por la cada vez más mayor torpeza de dialogar con los otros “espíritus” sino porque el producto de ese diálogo, de aquello que nos debía permitir tener consuelo ante la herida trágica y la consciencia desgarrada (la modernidad), que es la palabra poética, en lugar de producirse se desvanece y si acaso reaparece es sólo para cantar la agonía y una corta esperanza de salir de la demencia moderna. El dios se sigue alejando

---

<sup>275</sup> Hartmann, op.cit., p.46.

<sup>276</sup> Cummins, Neil Paul. “Human nature, cosmic evolution and modernity in Hölderlin” en *Cosmos and History: The Journal of natural and Social Philosophy*, vol.3, Nº.1, Swinburne University, Australia, 2007, p.19. Consultado en julio de 2015 en <http://cosmosandhistory.org/index.php/journal> Traducción propia.

-o mejor dicho nos alejamos de él- mientras ese canto que podía restablecer los vínculos y armonizar la relación se disuelve. La identidad se constituye no por la unificación de sujeto y objeto, no es posible el ser absoluto; es más, visto así no hay sujeto, sino un grupo de particularidades, intelectos que se co-constituyen y así es posible conocer el mundo.

Yo me he elevado por encima de la obra que tan deficientemente han construido las manos de los hombres, yo he sentido la vida de la naturaleza, que es más alta que todo pensamiento... Aunque me convirtiere en planta, ¿sería acaso tan grande el daño?... Existiré ¿Cómo podría extraviarme de la esfera de la vida donde el amor eterno, que es común a todos mantiene unidas todas las naturalezas? ¿Cómo podría separarme de la alianza que une a todos los seres? Ella no se rompe tan fácil como los flojos lazos de esta época. [...] ¡No! Por el espíritu que nos une, por el espíritu divino que es propia de cada uno y común a todos, ¡no, no!, en la alianza de la naturaleza la fidelidad no es ningún sueño.<sup>277</sup>

Al entusiasmo de Hiperión y el júbilo de Emilia, le siguen la tristeza de Empédocles quien entiende que es posible que la palabra poética, como voz sagrada no sea ya suficiente para restablecer el equilibrio entre las partes en conflicto, ni tampoco para que la Iglesia estética se funde. Aún en esta desesperanza que invita a Emilia a perderse en el amor y olvidar la guerra, o en la pesadumbre que lleva a Empédocles a encontrar otro medio por el que evitar el dolor de la vida moderna, Hölderlin sostendrá hasta en los poemas de la locura que la palabra poética puede salvar las disonancias pero poco a poco renuncia a la máxima de que se necesitan poetas que la digan:

¿Es posible, entonces, que una Palabra religue [reúna](*versammelt*), condense y poetice (*dichtet*) aquello que los nombres dispersan? ¿Es posible una palabra *phásis*, no dicha en una *katàphasis*? Si, es posible: pero todavía no. Esa palabra queda pendiente, *ausgelieben*. De ahí la tristeza (*Traurigkeit*) del poeta; la nominación de lo Sagrado, siempre por 'nombres auxiliares' (*Hilfsnamen*), lo deja 'com-parecer' (*hervorscheinen*), sí: pero sólo como en un 'guiño' (*Winken*). Esos destellos (*Vorscheine*), que fundan historia al brillar en la palabra del poeta, son los dioses, los mensajeros (*Bote*) de lo sagrado. Antes pudo

---

<sup>277</sup> Hölderlin. *Hiperión*, ed. cit., pp. 197-198.

nombrarlos, sobre el fondo de lo sagrado. Pero ya no. Y no puede hacerlo porque el último Dios de este nuestro ‘envite destinal’ (*Schickung*), cuyo agotamiento experimentamos ahora -de ahí el ansía de lo sagrado-. se encarnó como hombre, y dejando la *morphé theoû* tomó libremente la *morphé doloû*.<sup>278</sup>

Esta es la terrible noche a la que Hölderlin le temía, ese periodo de “tiempo tendido entre la primera edad dorada y la edad del mundo actual, dominada por la separación y la división (*Trennung und Entzweiung*) del hombre separado de su estado de unidad armónico e ingenuo”,<sup>279</sup> con las partes que se unen en en el Todo; es el horror de un insoportable letargo, de un impasse de la vida (moderna), de quedarse varado en el destierro, ser siempre extranjeros; Hiperión señala: “Pero el mundo al que vuelvo ya no es el de antes. Yo soy un extranjero, como los muertos sin sepultura cuando suben del Aqueronte, y aunque estuviera en mi isla natal [...] aún en ese caso sería un extranjero en la tierra, y ya no hay ningún dios que pueda ligarme al pasado”.<sup>280</sup> De los griegos Hölderlin reconoció su capacidad de hablar hermosamente para vincularse pero su relación con el cristianismo, no como religión sino como profesión de fe le lleva a establecer la necesidad de unirse con el cielo pero también con el resto de los miembros del cuerpo de Cristo que es lo que permite alcanzar la vida estética: “Pero siempre es mejor, Hiperión, una muerte hermosa que esta vida somnolienta que ahora es la nuestra”.<sup>281</sup> Para Hölderlin la muerte constituye una fase, lo verdaderamente preocupante se encuentra lo que observa de su presente, que extiende a las siguientes generaciones y se anida en el corazón de los hombres: “En el futuro, nuestra tarea será

---

<sup>278</sup> Duque, Félix. “Sagrada inutilidad. Lo sagrado en Heidegger y Hölderlin” en *Revista de Filosofía*, Núm.35/106, Universidad Iberoamericana, México, 2003, p.7. [www.revistadefilosofia.org/FelisDuqueMES.pdf](http://www.revistadefilosofia.org/FelisDuqueMES.pdf)

<sup>279</sup> Henning Bothe, “Hölderlin sur Einführung” citado por Onetto M. Breno en *El apoderamiento de Hölderlin y Nietzsche en la Medianoche del Mundo*, Ed. A parte Rei. Consultado en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>

<sup>280</sup> Hölderlin, *Hiperión*, ed.cit., p. 201.

<sup>281</sup> *Ibíd.*, p.199.

cazar moscas, nuestra alegría será finalmente masticar los asuntos de este mundo como los niños las secas raíces de la higuera. Envejecer entre pueblos jóvenes me parece un placer, pero hacerse viejo donde todo es viejo me parece lo peor de todo”. Hölderlin comprende muy temprano el hastío de la vida sin sentido, sin una palabra que la haga vibrar de nuevo; la falta de creencias de una vida hermosa hará mella en las futuras sociedades.

## **Anexo: El proyecto literario *Iduna***

En 1798 después de una disputa con el marido de Susette Gontard, Hölderlin dejó Frankfurt, a su amante y su trabajo. El proyecto del suabo era lograr vivir de la escritura pues, a diferencia de Hegel, no poseía una herencia que le permitiera tener una vida holgada al tiempo que podía dedicarse a sus diferentes proyectos sin el problema de la necesidad de hacerse de su sustento. "Quiero permanecer aquí por lo menos tanto tiempo como sea necesario para acabar mi libro, lo cual posiblemente puede durar todavía medio año. Lo que emprenda a continuación dependerá en parte del éxito o fracaso de mi libro" le escribe a su madre en marzo de 1799.<sup>282</sup> A mediados de ese año Hölderlin desempleado, visualiza la creación de una revista literaria de corte estético para mujeres que llevaría por nombre *Iduna*.<sup>283</sup> Le escribe a su madre en junio comunicándole el proyecto: "Le tengo que dar una agradable noticia. He llegado con el librero anticuario Steinkopf de Stuttgart al acuerdo de publicar una revista de la que él será editor. Saldrá un número al mes, la mayoría de los artículos serán míos y el resto de escritores al lado de los cuales me honraré poder figurar. De este modo, a partir del año que viene, mi existencia será asegurada

---

<sup>282</sup> Hölderlin, "Carta a la madre del 25 de marzo de 1799" en *Correspondencia Completa*, ed. cit., p.421. Existe la hipótesis entre algunos de sus biógrafos de que la madre de Hölderlin le escondió una herencia que le habría dejado su padre antes de morir dado que era su único hijo; para presionarlo para que tome un puesto como pastor, le ocultó esta información. Vivirá hasta sus últimos días por un tiempo del dinero que le envía a veces su madre, otras su medio hermano pero principalmente de sus amigos como Isaac von Sinclair hasta es detenido, cuando posteriormente son otras personas quienes se encargan de sus gastos cuando ya había perdido la razón.

<sup>283</sup> El nombre *Iduna* es un nombre nórdico (*Íðunn*); se trata de una diosa asociada a la eterna juventud y guardiana de las manzanas, en la mitología nórdica y germánica es la esposa del dios *Bragi*, deidad de la poesía. Su significado es "siempre joven" pero su característica principal por asociación a la fruta referida se relaciona con la fertilidad. En este sentido *Iduna* o *Idunna* es símbolo de la vida eterna, lo cual es particularmente significativo en la estructura de la obra de Hölderlin pero también que haya elegido este nombre femenino para su revista en la que editaría justamente una novela que también tiene un apelativo de mujer. Referencias: Ellis Davidson, H. R., *Gods And Myths Of Northern Europe*, Ed. Penguin, 1965; "Introducción" a *Emilia en vísperas de su boda*, de Anacleto Ferrer, Ed. Hiperión, 1999, p.12

durante algún tiempo de modo honrado".<sup>284</sup> Visualiza una publicación que en propias palabras de Hölderlin: "[...] contendrá al menos una mitad de poesía realmente de poetas en el ejercicio y el resto de los artículos tocarán la historia y la crítica del arte".<sup>285</sup> No obstante, en la revisión que se realizó para esta investigación no se encontró mayor información que nos pudiera dar una idea sobre la propuesta del poeta si bien Hölderlin había ya proyectado los primeros 5 números de la revista:

Los primeros números contendrán -mías- una tragedia, *La muerte de Empédocles*, que tengo acabada exceptuando el último acto, y poesías líricas y elegíacas. El resto de los artículos contendrán: 1. Rasgos característicos de la vida de los antiguos y nuevos poetas y las circunstancias bajo las que crecieron, además del carácter artístico de cada uno. Así, acerca de Homero, Safo, Esquilo, Sófocles, Horacio, Rousseau (en tanto que autor de la *Eloísa*), Shakespeare, etc. 2. Descripción de lo propio de la belleza de sus obras o partes aisladas de éstas. Así haré con la *Ilíada* sobre todo con el carácter de Aquiles, con el *Prometeo* de Esquilo, la *Antígona* y el *Edipo* de Sófocles, odas sueltas de Horacio, la *Eloísa*, el *Antonio* y *Cleopatra* de Shakespeare y los caracteres de Bruto y Cesio en su *Julio César*, el *Macbeth*, etc. Todos estos artículos estarán escritos, hasta donde sea posible, de modo vivo e interesante para el público en general y en su mayor parte en forma de carta. 3. Artículos de razonamiento presentados de modo popular sobre declamación, lenguaje, la esencia y los distintos modos del arte poético y finalmente sobre la belleza en general. Puedo prometer con buena conciencia para todos estos artículos, sobre todo los últimos, puntos de vista nuevos o al menos aún no manidos y creo tener guardadas algunas verdades en el corazón que pueden ser útiles para el arte y amenas para el espíritu. 4. También habrá recensiones sobre nuevas obras poéticas especialmente interesantes.<sup>286</sup>

A decir verdad no queda muy clara la estructura ni el tratamiento estético que pretendía Hölderlin especialmente respecto al elemento "estético" y "femenino"; es probable que, a diferencia de lo que supone Ferrer, en buena medida esto se encuentre relacionado con el fracaso de la publicación, especialmente porque su editor Steinkopf, a quien contacta por recomendación de su amigo Neuffer, le sugiere que busque autores de renombre (escritores

---

<sup>284</sup> Hölderlin, "Carta a la madre del 18 de junio de 1799" en *Correspondencia Completa*, ed. cit., p.437.

<sup>285</sup> Hölderlin, "Carta a Neuffer de 4 de junio de 1799", *Correspondencia Completa*, ed. cit., p.426.

<sup>286</sup> *Ibid.*, pp.426-427.

y filósofos) para que la publicación tenga éxito: "Cuando Steinkopf da su conformidad, el 13 de junio, pone como era de prever, una condición a Hölderlin: que se procure la colaboración de un elenco de autores prominentes y nombra expresamente a Herder, Schiller, Goethe, von Humboldt, Thümel, Fichte y Schelling".<sup>287</sup> No es menor la empresa, no sólo por los nombres sugeridos sino porque *Iduna* entraría en conflicto con otras publicaciones de la época con mayor prestigio, en especial con la revista *Die Horen* de Schiller que se publica entre 1795 y 1797, en la que escribieron varios de los personajes señalados por el editor y que constituía un modelo a seguir entre este tipo de publicación. Adicionalmente, *Iduna* se habría enfrentado a otras revistas como la misma *Thalia* donde ya había publicado Hölderlin o *Berlinische Monatschrift*, *Musen Almanach*, *Lyceum*, *Der neue Tetsche Merkur*, *Leipziger Monatsschrift für Damen*, *Philosophisches Journal*, *Europa*, o la más famosa *Athenäum de 1797*, entre otras.<sup>288</sup> Para 1799 cuando el joven Hölderlin visualiza su proyecto y comienza a establecer contacto con editores y posibles colaboradores, las revistas ya son regulares en los territorios germanos al grado de marcar diferencias entre los contenidos que podían tener en las distintas ciudades pero también se trata de un movimiento que va más allá del medio de comunicación para ser parte del programa romántico alemán. Como señala Miguel Montalbán respecto a la revista *Athenäum*:

En la idea de confraternidad era condición fundamental, sobre todo para Friedrich [Schlegel], el aunar lo común con la libertad. Si 'filosofar significa el buscar en común la sabiduría total', esto sólo es posible en una fraternidad romántica, la cual expresa, en una total libertad creativa, la comunidad del espíritu, para la cual la revista es la expresión más apropiada, como sistema abierto. Que este se constituye como sistema de lo asistemático, como intento de unión de la contradicción entre libertad

---

<sup>287</sup> Ferrer, "Introducción" a *Emilia en vísperas de su boda*, op.cit, p.15.

<sup>288</sup> Martínez Montalbán, Miguel Ángel. *El camino romántico a la objetividad estética*, Universidad de Murcia, Valencia, 1992, p.75. <https://books.google.com.mx/books?isbn=8476843046>

individual y la comunidad espiritual, es lo característico del *Athenäum*, como enciclopedia romántica. La revista es el marco formal en el que se ha de desarrollar la otra gran enciclopedia: el libro infinito y absoluto como nueva Biblia romántica. [...] quede ahora constancia de este paralelismo entre teoría y praxis, entre literatura y vida, entre revista y libro absoluto, entre fragmento y totalidad: esto es lo que manifiesta, como unión de contenido y forma, la revista *Athenäum*.<sup>289</sup>

*Idunna* pretendía ser una revista corta, cuatro pliegos apenas comparada con los seis que tuvo *Athenäum* pero no es para su momento un proyecto que pudiera atraer a los grandes escritores del período. Por el contrario, parece sumamente ambicioso considerando que la revista de los hermanos Schlegel se editaba dos veces al año, mientras que Hölderlin pensaba sacar un número mensual donde él era el escritor principal que además no era conocido.

El otro aspecto relevante es el deseo del autor por hacerse del público femenino; si bien no se puede decir que la Alemania de principios del siglo XIX era una sociedad equitativa como señala Marie-Claire Hock-Demarle, el número de mujeres alfabetizadas escolarmente tenía una tasa de crecimiento del 86.5% desde 1750, principalmente en el norte del país por lo que no era menor que Hölderlin considerara que sus lectoras gustarían de la revista en especial del contenido poético.<sup>290</sup> No obstante, ello no es un fenómeno propio de los alemanes, en países como Francia e Inglaterra el número de mujeres que leían y escribían había comenzado a ser considerable, en parte porque en algunos círculos esta actividad fue considerada como “propias de las mujeres” dentro de las clases altas y parte de la incipiente clase media alta.

---

<sup>289</sup> *Ibíd.*, p.80.

<sup>290</sup> La referencia aparece en "Leer y escribir" de Marie-Claire Hock-Demarle en "Historia de las mujeres en Occidente", citado por Anacleto Ferrer en la *Introducción a Emilia en vísperas de su boda*, op.cit., p.13

Coincide con el período el hecho de que, tal como lo demostrará la novela europea del mitad del siglo XIX, varias mujeres habían dejado de trabajar como consecuencia de las migraciones a las ciudades y el trabajo industrial asalariado, pero también de otras profesiones que fueron cubiertas por los hombres de las clases medias que derivaron en la concepción de que las mujeres “debían” dedicarse únicamente al hogar; así que se consideró a partir de este período que las actividades “estéticas” eran propias de las mujeres educadas y que vivían bien.

El hogar se convirtió en el centro de la virtud y la propia vida de las mujeres. Las esposas no salían afuera a trabajar. Los historiadores no están completamente seguros porque pasó esto. Por siglos la esposa había ayudado al esposo en el trabajo y los negocios. Muchas veces el cuidado de los hijos fue dejado a las nanas y las institutrices. Ahora los hombres comenzaron a hacer negocios sólo con otros hombres. Sin la esposa contribuyendo económicamente a las finanzas familiares, el estatus de las mujeres dentro de la sociedad disminuyó. Las mujeres de la clase media fueron alentadas a ser solamente aficionadas a las artes y a perseguir actividades culturales como dibujo, pintura, canto o tocar el piano. Al término de la escuela y eventualmente establecerse debían fomentar estos ‘talentos’.<sup>291</sup>

La lectura principalmente de la poesía junto con otras instrucciones como el piano, el canto o la pintura eran consideradas como parte de la educación estética femenina, que si bien no implica que abundaban muchas lectoras para los siguientes años con la aparición de las novelas con un formato más definido, se observó la aparición de un mercado fijo. Este fenómeno de la novela aunado a la poesía "femenina" será fundamental para los sucesivos períodos en cuanto a la aparición de un mayor número de artistas mujeres con sus respectivas consecuencias sociales.

Se trata de un verdadero fenómeno social, de una revolución cultural sin precedentes, impelida por múltiples razones y que acarreará consecuencias

---

<sup>291</sup> Fisher, Anita L., “Women in the middle class in the XIXth century” en *Women in world history- Industrial Age to Modern Time (Lecture notes)*, Clark University, Massachusetts. Consultado en enero de 2015 en: <http://web.clark.edu/afisher/HIST253/253.htm>. Traducción propia.

a largo plazo y de ámbito europeo. El periodo comprendido entre 1790 y 1815 abre a las mujeres alemanas un abanico de campos que hasta ese momento habían permanecido reservados a los hombres. Se trata de un tiempo en que la escolarización obligatoria, por precaria que haya sido, da sus frutos, y en que una primer generación de mujeres opta por leer para suplir las etapas superiores, que la escolarización no había cubierto. Surge un ideal burgués de mujer cultivada, con inclinaciones literarias, capaz de cooperar consciente y efectivamente en la formación de sus hijos.<sup>292</sup>

Apareció una literatura para las mujeres como si fuera un género específico. “Para mediados de siglo diecinueve en Europa y Estados Unidos había mujeres que escribían para vivir de ello. Estas publicaciones fueron principalmente novelas que eran leídas por otras mujeres. Muchas de estas escritoras confirmaban los valores tradicionales de la sociedad como los motivos del ángel de la casa o el culto a lo doméstico.”<sup>293</sup> No obstante, no toda la producción tenía ni un objetivo de domesticación ni uno estético como tal encaminado al público.<sup>294</sup> Sin profundizar demasiado habría que recordar que justamente las “revistas literarias” permitieron que los escritores de finales de siglo XVIII y XIX expusieran parcialmente sus trabajos antes de que se conformaran volúmenes completos para cada novela. “En los primeros años del siglo diecinueve, los escritores raramente producían en imprenta más de 1000 o 1500 ejemplares. Pero para 1840, las ediciones de 5000 ejemplares eran más comunes, mientras que en 1870, una edición barata de la obra de Julio Verne tuvo

---

<sup>292</sup> Ferrer, “Introducción” a *Emilia en vísperas de su boda*, op.cit., p.14.

<sup>293</sup> Fisher, op. cit., p. 4. Traducción propia.

<sup>294</sup> Si bien abogamos porque la revista *Iduna* de Hölderlin tenía un público objetivo tampoco queremos decir que el número de lectoras (y lectores) pudiera asegurarle al poeta poder ser leído por un grupo fijo de personas. Debemos aceptar el hecho de que la revolución alfabetizadora en realidad no tendrá lugar sino hasta 20 años después de que se hubiera publicado *Emilia*, no en *Iduna* sino en el almanaque de su amigo Neuffer. Como explica Martyn Lyons: “El siglo diecinueve atestiguó el crecimiento próspero de la industria de las revistas femeninas y la aparición de un fenómeno relativamente nuevo: el blue-stocking” (traducción propia). Lyons, Martyn. “New Readers in the Nineteenth Century” en *A history of reading in the west*, Polity Press, Oxford, 1999, pp. 316, traducción propia. Lo anterior más allá de hacer menos el proyecto literario hölderliano, nos pone en el contexto de cuál es la causa probable que lo haya llevado a querer hacer un revista estética femenina y no una de corte más académico.

30,000 copias”<sup>295</sup>, la primer impresión de *Hiperión* fue de 360 ejemplares y tardó 25 años en reimprimirse,<sup>296</sup> de modo que el tiraje de *Iduna* en principio habría sido muy corto.

Una vez señalado el anterior contexto, hasta cierto punto es "comprensible" que Hölderlin haya pensado en hacer una revista "femenina", dado que era la tendencia, pero ello no quiere decir que podemos pensar ni en un hombre que apelara a la equidad de género o que tuviera una inclinación feminista, pero tampoco que desprecie a las mujeres dándoles un carácter pasivo y que considere menor el hecho de escribir un texto expresamente para ellas. Por el contrario, desde la publicación de *Hiperión* ha quedado registrada la importancia que les concede a los personajes femeninos en un sentido que va más allá de la musa pasiva; justamente lo que intentaremos defender es que se trata de interlocutoras que le permiten al poeta comprenderse en el mundo escindido, de modo que se trata de co-intérpretes activas; no es poca cosa para la época porque como se verá más adelante Emilia, Susette Gontard o Emilia cumplen un papel particular en la construcción del pensamiento hölderliano, tanto para la razón poética como para el diálogo poético hacia la unidad y el re-equilibrio de las partes. Las mujeres que Hölderlin presenta se encuentran dentro de la dinámica de la escritura y la lectura, son mujeres ubicadas en la Modernidad, no en la Grecia clásica, no son musas sino interpretes como Hiperión o Empédocles, pese a tradicionalmente se le ha concedido mayor peso a estos personajes. Leerse y hablar en la escritura constituye para Hölderlin una característica fundamental de la mujer hablante, el papel de la musa se trastoca completamente. Como él mismo indica a su amigo Neuffer:

---

<sup>295</sup> Lyons, Martyn., “New Readers in the Nineteenth Century” en *A history of reading in the west*, Polity Press, Oxford, 1999, pp. 314. <http://www.library.illinois.edu/spx/readcult/Blog/Lyons.pdf> Traducción propia

<sup>296</sup> Ferrer, Hölderlin, op.cit, p. 68-69. El autor señala que aunque fueron sólo 360 ejemplares si lo comparamos con el tiraje de un escritor consagrado, no es menor el número de copias para ser la opera prima de un autor desconocido. Sin embargo, esto no consiguió tener ni las mejores críticas ni la fama necesaria para plantear un proyecto exitoso en su segunda empresa literaria.

Pronto me di cuenta de que mis himnos raras veces me ganarían corazones del sexo que cuenta precisamente con los más bellos, y ello me reafirmó en mi ensayo de novela griega. Deja que tus nobles amigas juzguen, a partir de los fragmentos que le envió hoy a nuestro Stäudlin, si mi *Hiperión* no debería alguna vez algún día ocupar un pequeño lugar entre los héroes que sin duda nos entretienen algo mejor que los caballeros ricos en aventuras y palabras. Estoy sobre todo interesado en el juicio de la persona que tu nombras. Espero que lo que sigue la reconciliará a ella y a otras con un pasaje en el que se trataba duramente a su sexo y que tenía que salir a la fuerza del alma de Hiperión.<sup>297</sup>

Una vez expuesto el contexto histórico y social en el que se inscribe la novela *Emilia*, quisiéramos destacar en este capítulo cuatro argumentos a partir de los cuales se puede comprender el diálogo poético como una crítica a la modernidad. En el primer apartado destacamos la importancia que tienen en la obra de Hölderlin recuperar la voz de las coprotagonistas en los textos novelísticos, como un modo de establecer que *Hiperión* como *Emilia* se tratan en primer instancia aceptar que los silencios y las ausencias constituyen una presencia del otro; que las disonancias entre las partes son constantes pero que ello no define lo que son. El ser de los amantes no desaparece porque no se encuentren juntos. Hölderlin recupera la noción de “separación” para denotar que la palabra poética supone una permanencia del ser y que en ella es posible establecer lazos atemporales. Los amantes no se definen por el tiempo sino por la palabra que ese entregan mutuamente. Es así como en la segunda sección ejemplificamos esta situación con el rescate de una figura fundamental para la comprensión de la obra hölderliana que es Rousseau, quien uno de los héroes por antonomasia. Se puede sostener que Hölderlin es capaz de dialogar con el ginebrino porque entre ellos, aunque haya una temporalidad, existe una palabra vinculante

---

<sup>297</sup> Hölderlin, “Carta a Neuffer de 21 y 23 de julio de 1793” en *Correspondencia Completa*, ed. cit., p.149. La persona a la que se refiere Hölderlin es Lotte Stäudlin, una amiga poetisa contemporánea. Más allá de la anécdota sobre las relaciones amorosas de Hölderlin, se ha observado en las diferentes investigaciones sobre su vida privada, que se movía en círculos de muchas mujeres intelectuales y que a varias de ellas las considerara “amigas” en el sentido estricto de la palabra aunque se piensa que por una cuestión de moral y de costumbre no se escribía con ellas, esto habría dado lugar a chismes.

que es la poesía vivificante. Finalmente en los últimos apartados destacamos dos nociones importantes: el diálogo poético y la palabra poética. Si bien no seguimos la argumentación de heideggeriana de la recuperación del lenguaje, si podemos establecer que la poesía es el habla vinculante pero no sólo con los dioses y con la naturaleza, sino en primer lugar entre los hombres. De modo que, la palabra poética no puede situarse en la soledad del poeta, sino que para ser debe referirse a alguien más, otra persona con quien compartirla. La crítica a la modernidad entonces se sitúa en la pérdida de esa capacidad de relacionarnos y dialogar, de ahí que seamos los seres heridos y trágicos que revisamos en el primer capítulo. La modernidad se asienta sobre la apología de la individualidad como un acto racional, limitando nuestra capacidad de diálogo y de conocer con el otro, sea la humanidad, la naturaleza o los dioses. Objeto y sujeto no están separados, ni tampoco hay una preeminencia del segundo sobre el primero, sino que establecemos una conexión. La restitución de lo relacional es el acto por el que los hombres son libres y se emancipan.

## Conclusiones

Encontrar cabida para la obra de Hölderlin en el siglo XXI después de más de 170 años de su fallecimiento ha implicado desde nuestra parte pensar, desde la post-modernidad, cuál es la especificidad de su trabajo que sigue atrayendo miradas y genera estudios que buscan reinterpretarlo en un contexto diverso y con una serie de cargas históricas y conceptuales diferentes. Estamos ciertos de que establecer una crítica a la modernidad en términos filosóficos, a partir de textos cuya estructura y contenidos disienten de la forma tradicional al grado de asociarse con los estudios literarios, no debería ser del todo asequible pero hemos creído establecer cómo Hölderlin siendo coherente con su propia exposición, apela a un punto de encuentro entre lo poético y lo filosófico como modo de establecer su análisis a los elementos sociales y de la conformación de lo humano en su tiempo.

Si bien el hecho justamente de no contar con textos definidos en términos estructurales, para el análisis filosófico, nos ha llevado a utilizar la mayor cantidad de formas que dejó (cartas, ensayos inconclusos, novelas, poemas, traducciones), creemos que la dificultad de la investigación no se centra en construir el edificio conceptual hölderliano sino en rescatar qué de los diversos temas que expuso constituyen la crítica del poeta, sabiendo que, y siendo coherentes con las ideas del poeta, su análisis debería ser construirse no como una observación temporal sino como una distinción que permitiera la reflexión en diferentes espacios y periodos, esto es probablemente lo que siga atrayendo de su trabajo y que genere nuevas líneas de investigación.

Es cierto que los textos de Hölderlin se han trabajado desde hace mucho tiempo por diversos autores, pero quisiéramos llamar la atención que pese a las diferencias de tiempo,

buena parte de quienes han comenzado en la filosofía su revisión, han conducido críticas a la modernidad y que en algún modo nos anteceden a este estudio. Pero en el fondo, si algo debemos rescatar de la obra hölderliana es que muchos de los aspectos que reflexiona siguen siendo parte de nuestra forma de pensar en la actualidad, en ese sentido puede ser que se confirme la expresión de Adriana Yáñez de que los románticos son nuestros contemporáneos.

El romanticismo alemán estableció una nueva mitología en la que se concibió al hombre y el mundo como dos espíritus que buscaban relacionarse mediante una alta conexión racional y estética. Hemos iniciado con la revisión de la diferencia entre tragedia clásica y moderna, para distinguir qué aspectos habrían retomado los románticos alemanes de la dramaturgia helénica y a partir de cuales podemos entrever una re-invenición del propio concepto. Para ello, advertimos que la invención de una nueva estética en la que se mostraba al “acto bello” como el aspecto propio de las facultades intelectuales, la educación como un modo de liberar a los hombres, y el Estado como ese espacio donde habrían de convivir los ciudadanos racionales y libres, supusieron en cada exponente del período el establecimiento de conceptos a partir de los cuales pudieran instituir primero su crítica y después el planteamiento sobre la nueva estética como un modo de pensar el mundo nuevamente.

En este sentido, para la nueva estética un concepto importante entre otros fue el de tragedia como un modo de entender la condición de existencia de los hombres, que sin apearse a la forma griega pudiera ser una pieza de la mitología fundacional de la era del Espíritu. Al ser parte de este entramado reconstructivo de la lectura del mundo, el concepto cambió considerablemente, si bien supuso mantener una cierta conexión con la noción

griega, en términos reales se trató de una redefinición y adecuación del término a las necesidades de explicación y justificación de los fundamentos del Romanticismo alemán. Lo anterior implicó un desplazamiento de la concepción de la tragedia como una forma de la dramaturgia helénica del siglo V a.C., que contaba con una estructura más o menos regular pese a que podía tener variantes según la trabajaran los diferentes autores, pero que mantenía como eje rector el fallo en el que habían caído los personajes en relación al vínculo con la divinidad.

Lo que entusiasmó a los románticos alemanes de la tragedia griega, no fue propiamente recuperar el sentido de la obra dramática, sino un modo de hacer una exégesis del sentido estético que le permitiera al arte construir representaciones simbólicas de los conflictos humanos dentro de las propias discusiones de la época y a la filosofía darles un sentido propio. En este sentido podemos hablar de una invención de la tragedia en la modernidad no ya como un género sino como una situación particular en la que lo funesto se entiende como un fallo de la razón.

En principio, la tragedia para el romanticismo alemán ya no se trata de un producto artístico sino que, dependiendo los diferentes autores, podría considerarse que se trata de una condición humana cercana al fallo pero no como representación que conjuga el error de la razón y el pecado, se trata de una situación en la que los hombres se convierten en personajes solitarios que, en su individualidad, se encuentran expuestos ante una encrucijada sin salida de su propia condición contingente. Así la tragedia moderna derivada del Romanticismo alemán se oponen a las nociones griegas (Aristóteles y Platón) porque se pierden la unidad de la escena donde todos los personajes tienden a buscar re-establecer por

un medio o otro un equilibrio sea entre ellos o con la divinidad, la máxima es que de la confrontación aparezca la armonía, ello no significa un final feliz sino que las “cosas” tomen el curso que debieron tener desde el principio. De este modo, la tarea del Romanticismo alemán se centró en dotar a la crítica y a la filosofía de las herramientas por partir de las cuales valorar en las diferentes obras artísticas, no sólo en la dramaturgia, lo que es propiamente trágico y hasta qué punto alcanza o no a lograr que los personajes en su condición escindida encuentren la salida; aunque para ser sinceros, la condición trágica es que nunca la deben encontrar por más esfuerzos que hagan.

Hölderlin como parte de esa generación que se sumó a las discusiones post-kantista, no escapó a la reflexión en torno a la tragedia en un sentido diferente a la de la tradición helenística. A lo largo del primer capítulo hemos argumentado que la lectura que tuvo del kantismo (que no de Kant propiamente) fue la de establecer una fuerte crítica en contra de nociones como la del yo, dado que habrían traído un daño a la humanidad más que un beneficio, la división a la que la propia razón tiene que someterse para ser más racional e imponerse sus propios límites, aunque permite ganar consciencia de sí, pierde relación consigo misma en tanto que es una disección frente a la cual no hay forma en cómo restablecer un vínculo con la unidad de sí ni con el vínculo con la divinidad y el mundo. En este sentido la crítica hölderliana se sitúa no en que la propia razón se dé a sí misma dirección sino en que los kantistas al llevar al extremo a la razón a auto restringirse, mediante el reforzamiento de los argumentos en favor del yo, la llevaron a romper sus vínculos con todo aquello con lo que tenía incluyendo ella misma. Hölderlin entendió que los “límites” de la razón terminaron mermando no sólo sus propias facultades sino diversos ámbitos de su existencia; ahora hay una necesidad de pasar por la razón todos los aspectos

de la vida pero su crítica se dirige a señalar que los hombres ahora no encuentran el modo en cómo restaurar esos lazos: la relación con la divinidad, con los seres amados y con la naturaleza. Esto es lo que hemos determinado dentro de la obra de Hölderlin como la herida trágica, una característica de los hombres modernos.

Dicho lo anterior, habría que concluir que de manera determinante Hölderlin no ataca propiamente la dimensión de lo trágico en la modernidad sino que se une a las voces románticas germanas que la toman como un concepto que les permite legitimar su interpretación de la modernidad frente a un proyecto estético. De este modo, la empresa hölderliana buscó terminar con las divisiones y lo que consideró como contradicciones de la era racional.

En este sentido, si bien puede pensarse que el análisis de Hölderlin propiamente no cuenta con la rigurosidad de Hegel o de Schelling, dado que no hay claridad en sus ensayos como resultado de que son textos que no fueron revisados para su publicación, y que la correspondencia personal si bien es más lúcida y aguda, no han sido consideradas como obras propiamente filosóficas, creemos que lo que debiera rescatarse en todo caso es una lectura de la tragedia y la modernidad, desde la crítica a los supuestos de la discusión kantista que sostienen la filosofía de su época y que le permiten entrever una sociedad cada vez más dividida. Atendiendo a sus propias palabras en sus cartas, el enfrentamiento no habría sido fijado contra Kant sino con sus discípulos, en especial Fichte. El yo constituye para Hölderlin un engranaje sustancial del mito de una razón sobrevalorada que dio pie a la herida trágica, pero lo mismo podría decirse del concepto de espíritu tan constantemente usado por él mismo, Hegel y Schelling.

Para Hölderlin la controversia no es de manera directa con la razón ni sus límites sino con la separación entre filosofía y poesía, y que parece trastocar diferentes niveles de la discusión ontológica y epistémica pero también social. Lo que habría que cuestionar nos parece que en todo caso es si el poeta suabo no habría aspirado a una empresa gigante con pocos recursos argumentativos y en lugar de ello contribuyendo significativamente a la nueva mitología a la que Scheller llamaba. La interpretación de la discusión post-kantiana por parte de Hölderlin lo llevó pensar que el hombre dentro de sus diversas relaciones, sea consigo mismo o con los demás, han sufrido un desgarre y que por lo tanto estos se constituyen como partes en conflicto, tal como lo están filosofía o poesía, la divinidad y el hombre, los ciudadanos y el estado; en consecuencia, creemos que hay un deseo más bien por circunscribir el modo en que la razón debe pensar las diversas partes como una unidad. De tal suerte que como advertimos en la investigación, había una intuición en el pensamiento hölderliano de que en la búsqueda de los límites de la razón, se había perdido algo. Pero siendo estrictos habría que considerar más aspectos adyacentes a la crítica al kantismo para entender de dónde procede la posición de Hölderlin.

Es justamente esto lo que nos permite establecer que la idea de los extremos irreconciliables e insalvables son el motor de la situación trágica, la unidad de la escena es lo que permite que la tragedia se mantenga latente, recurriendo a un re-acomodo de las partes para que el equilibrio aparezca y donde el juicio divino y sabio está por encima de la razón y condición contingente de los hombres; por el contrario, derivado del establecimiento de lo trágico y la apertura de la noción de tragedia, en todas las obras artísticas modernas es posible que haya un elemento de este tipo que representa la

individualidad desgarrada y sin escapatoria del hombre, a diferencia de la anterior, la unidad de la escena se pierde, se fragmenta para conseguir mostrar la soledad y el sin sentido de la fuga, esto es lo que constituye dentro de la investigación la inversión a la propuesta griega.

A lo largo de la investigación se ha señalado que la postura de Hölderlin frente a modernidad no es una propuesta original en cuanto a la crítica de su tiempo. El uso de la noción de tragedia moderna por parte del poeta, bajo las condiciones y el contexto que se han apuntado, y que las encontramos en sus cartas y ensayos, se refiere sobre el modo en cómo miramos el mundo y que la tragedia en este sentido se ha convertido en una condición humana por la que se hace evidente que las antiguas relaciones del hombre consigo mismo y los otros, la naturaleza y la divinidad se han desvirtuado al grado de comprender que la razón moderna más que ganar algo ha perdido mucho. Al respecto y de manera específica del primer capítulo quisiéramos apuntar cuatro conclusiones que nos parecen que, pese a la discusión de la relación entre Hölderlin y la tragedia, son aspectos en los que puede haber una contribución importante a los estudios hölderlianos:

1. En primer lugar nos parece que se ha dejado claro que el llamado delirio o anhelo por parte de Hölderlin sobre recuperar la Hélade para traerla de nueva cuenta a nuestra realidad, no se sostiene. En el ensayo *El punto de vista desde el que tenemos que contemplar la Antigüedad* Hölderlin explica que hasta ahora hemos vivido bajo el cobijo de la herencia de la antigua Grecia pero que no hemos sido capaces de crear nuestras propias formas de explicar el mundo que no implique un desvincularse del propio universo, de modo que no se trata de recrear la civilización mundo helénica, si así lo hubiera supuesto Hölderlin sería claro que habría una contradicción entre este

ensayo y la premisa expuesta por el Romanticismo alemán de fundar una nueva mitología para los hombres. Lo que destacamos en todo caso es un aspecto que ya hemos referido antes en estas conclusiones, se trata del modo de mirar griego que podríamos traducirlo como el modo de vincularse con el todo pero en el sentido de favorecer lo "relacional", recuperar la conexión con las partes que componen esa unidad; por ello destacamos que Hölderlin en algún sentido, considerando las discusiones teológicas de su tiempo, apela a una restauración simbólica como la de la santa trinidad en la que las partes si bien tienen una individualidad al unirse se conforman en una unidad sin perder lo propio de cada persona. Un segundo aspecto en relación a la comprensión errónea de la relación de Hölderlin con el mundo clásico, se puede establecer a partir de la obra *Hiperión* que no se localiza en la antigua Grecia sino que se proyecta en uno de los conflictos propios de la modernidad: la lucha entre los imperios, en este caso el Otomano en contra de la aspiración de constituir una república griega libre, un evento que realmente pasó. Al respecto hemos señalado que la obra por sí misma puede generar muchas confusiones no sólo por el formato sino porque no se puede demostrar ni que sea propiamente una novela pero tampoco constituye un texto con una estructura o un cuerpo teórico claro como para poderle conceder el carácter de una obra filosófica. No obstante, en ella observamos el elemento trágico al que Hölderlin pretende llevarnos a través no sólo de el personaje de Hiperión sino de Diótima, Alabanda y Berlarmino. Las reflexiones y los diálogos nos llevan a pensar en este desgarramiento en la condición humana donde se aclaman temas como la orfandad, separación, el límite de las posibilidades de recuperar los vínculos con lo que rodea al hombre a través de la belleza, la educación, la libertad, el amor, etc.; este aspecto nos lleva a una segunda cuestión que queremos rescatar de la relación que

establece Hölderlin con la tragedia en el siguiente punto.

2. Lo que se puede concluir de la obra de Hölderlin es que la tragedia es una condición que explica la escisión originaria, mientras que lo trágico implica las contradicciones de las que no podemos escapar; ambas situaciones son para el poeta parte de nuestra existencia de manera permanente, por ello no restringe su posibilidad, ni la niega pero tampoco propone que haya un modo de evitarla. Por el contrario, en su poesía nos advierte que en los puntos de mayor éxtasis por la vida aparece la cesura como una interrupción continua, que advierte la condición dividida es una herida abierta, que el fuego de la pasión por la existencia es breve; y en los momentos de mayor dolor es donde los hombres comprenden mejor su condición escindida y ello es lo que les permite contener la pulsión de muerte y tratar de restablecer los vínculos con el todo y nuevamente apasionarse por la supervivencia. De modo que para Hölderlin, la tragedia no sólo es inevitable sino que es parte de la estructura ontológica del hombre como señala en su ensayo Sobre el modo en cómo debemos mirar la antigüedad. Nos parece que en este aspecto lo específico que habría que rescatar y que nos lleva al anterior punto de vuelta es que Hölderlin encuentra que nuestro "fallo" como hombres es que no sabemos encontrar un equilibrio entre tragedia, pasión y vida, tal como le parece que lo habrían encontrar los griegos. Recordemos que Hölderlin valoró de la dramaturgia de Sófocles el modo en cómo lograba establecer los pesos y contrapesos de la "escena trágica" a fin de que todos los personajes restituyeran por un medio o por otro su relación en el todo de la obra. De ahí que nociones como medida y cesura cobren tanta importancia en los ensayos hölderlinianos, pero su advertencia se encuentra en que en la modernidad no somos capaces de encontrar este modo de avizorar el

mundo conjuntamente; es esto lo que traduce como armonía y que hemos destacado que nuestra lectura de esta noción implica no el fin de las contradicciones ni su disolución porque como se ha dicho Hölderlin las asume dentro de su propuesta, sino que se trata de restablecer un equilibrio entre las partes del todo. Por eso Antígona se contrapone en la lectura hölderliana a la modernidad en tanto que es portadora de un sentido de cesura y medida contrario a la razón de estado, en el que se advierte cómo los nuevos tiempos nos obligan a romper los lazos primigenios, en este caso con la divinidad pero también con la naturaleza, llevando a la razón propia al límite exigiéndole que se divida y se separe del cielo y que rompa el equilibrio. Para Hölderlin si Edipo Rey es el ejemplo de la tragedia griega porque en su desenlace todo se reequilibra, Antígona es el principio de la tragedia moderna.

3. Para Hölderlin la recuperación de los "griegos" no implica una fuga o escape frente a condición escindida del hombre moderno, por el contrario, es parte de engranaje para alcanzar su objetivo final que es la armonización y encontrar el reequilibrio de los vínculos rotos. Sin embargo, la condición trágica es lo que le permite a Hiperión tanto como a Emilia tener consciencia de su situación desgarrada, y valorar su empresa, que no es otra más que encontrar aquel "modo" por el que las partes armonicen su relación que es la palabra poética. De este modo, habría que apuntar que para Hölderlin quienes son capaces de acogerse a este mirar que integra a los contrarios en la modernidad son los poetas, son ellos los que son capaces de comprender el logos vinculante. El logos vinculante que aproxima al cielo y la tierra requiere un traductor que es el poeta.

Nos parece que el peso del contexto histórico así como las discusiones teológicas dentro del

protestantismo germano son fundamentales también para entender a Hölderlin pero ello no lo exime de que finalmente la diversidad de temas que se entrecruzan complican la comprensión y en este sentido la vuelven compleja sino es que no se apela a un eje que guíe la interpretación. De ahí que hayamos propuesto atraer al análisis su crítica a la modernidad a sabiendas de que se trata de una propuesta que puede ser controvertida dentro de la propia obra hölderliana pero que también nos deja algunas reflexiones que vale la pena considerar que nos permiten repensar el modo en cómo miramos en mundo.

En consecuencia, podríamos considerar que la principal aportación del primer capítulo se sitúa en destacar, a partir de la comprensión de la reformulación del concepto de tragedia por el romanticismo alemán, que en Hölderlin si bien ésta no supone un concepto que en apariencia es primordial en su corpus conceptual, nos parece que si es fundamental por sus implicaciones que tiene para la figura del poeta y de la poesía, que ha sido el principal aspecto que sus críticos han destacado de su obra. En este sentido, nos parece que buena parte de los análisis hasta este momento se han limitado a ver en la poesía de Hölderlin su mayor contribución pero no desde lo que implica la condición trágica como un “mirar” que no rehúye de la escisión sino que la asume y crítica el hecho de que en la modernidad, que es de dónde nacen los temas de su poesía, en la que llama la atención al hecho de que hemos perdido nuestra capacidad de relacionarnos con el todo no en un sentido trascendental sino de aquellas relaciones que se encuentran rotas. En otras palabras, Hölderlin supone que poesía y filosofía, tanto como el cielo y la tierra, hombres y divinidad, están condenados a seguir separados a menos de que, como advierte en el poema *Patmos*, no estemos dispuestos a reunirlos y reunirnos con ellos siguiendo el logos que el dios nos ha dejado.

En el segundo capítulo hemos señalado los elementos a partir de los que se puede establecer la razón poética en Hölderlin como el aspecto que sigue a la condición trágica. El supuesto que guió el apartado se refiere a la necesidad intelectual que encontró el poeta de mostrar cómo la razón más allá de los límites que le permitan conducirse, requiere principios que le permitan unificar a las partes. Para ello hemos advertido que el texto de *Hiperión* si bien pasó por diversas fases que se relacionan tanto con las discusiones a las que asiste Hölderlin como el cambio de posición propia de su evolución filosófica, en la versión definitiva encontramos que establece una crítica por una parte al kantismo y por otra a la condición escindida (la herida trágica) es asumida como un problema de tipo ontológico, como un antecedente que debe superarse para encontrar los principios señalados.

En relación a lo anterior, uno de los principales problemas que se tiene al revisar los trabajos de Hölderlin sobre tema de los contrarios, lo constituye lograr establecer si el poeta resuelve el problema mediante la unificación de las partes, su disolución o bien la armonización, que es donde detecta el aspecto ontológico referido. Al respecto, se señaló que con base en la revisión de las versiones previas de *Hiperión* se logró desentrañar esta cuestión. De manera sintetizada habría que decir que: en los primeros esbozos Hölderlin, quien aún se encontraba ligado a Schiller y era oyente en las clases de Fichte, habría asumido que la unificación de los contrarios era el principal objetivo de las facultades intelectuales, aunque existe un período muy pequeño en que opta por considerar que la disolución, entendido como el arreglo al que llegarían las partes, era aceptable porque de este modo se podría encontrar una superación al problema. No obstante, el proyecto

definitivo que conocemos hoy en día de *Hiperión* marca no sólo una separación de Fichte sino un rompimiento con la posibilidad de la unificación. Así pues, la principal tarea de la razón se encuentra en el establecimiento de principios mediante los cuales el hombre supere la discusión entre lo limitado y lo ilimitado, de modo que el logos vinculante, poesía y filosofía se reúnan como una unidad, y que a su vez sea modelo para que los contrarios se congreguen, que es la armonización.

De este modo, para Hölderlin la condición trágica no es superada pero la razón alcanza los medios para equilibrarla. Esa capacidad de establecer intelectualmente la reunión de los contrarios mediante el logos vinculante, la relación entre poesía y filosofía, es la razón poética. A diferencia de la noción de tragedia que no es plenamente clara en el andamiaje hölderliano pero que termina haciendo derivaciones en su poesía, la crítica contra el kantismo además de las indirectas esgrimidas en *Hiperión* cuenta con ensayos y cartas de los que fue posible establecer las diferencias señaladas arriba.

En este punto de la crítica de Hölderlin a la modernidad a partir de su apreciación sobre el kantismo, hemos podido inferir los siguientes aspectos en los que se observa notoriamente cómo la tragedia es superada y da paso a una propuesta más formal en la que por momentos comparte supuestos con Hegel o Schelling para después separarse. El punto de partida es establecer un análisis sobre las implicaciones del kantismo sobre la identidad, tanto del yo como del objeto. De manera sintetizada señalaremos que:

1. El principio de subjetividad, como un supuesto en el que el sujeto está por encima del objeto, no representa para Hölderlin la unidad de los contrarios. El argumento para establecer esta crítica se encuentra en el ensayo *Juicio y Ser*. Derivado de su revisión lo

que podemos observar es que si lo que Hölderlin buscaba era integrar los contrarios y uno de ellos es la naturaleza, entonces el objeto no debería quedar subsumido frente al yo porque entonces aquel se convierte en un medio para que el sujeto se desenvuelva. El hombre se dedica a hacer suyo todo cuanto le rodea por lo que se cancela toda posible conexión con los objetos. En consecuencia, la posibilidad de encontrar principios que tiendan vínculos, como el amor y la belleza, la igualdad, la libertad, la educación, etc., es insignificante porque el yo siempre se impondrá al objeto con el que se querría vincular, mientras que la armonía requiere de un reconocimiento de la contraparte. Más grave le parece a Hölderlin que el yo se dé a sí mismo su identidad si no tiene nada frente a lo cual mostrarse, dado que es juez y parte, por lo no puede establecer una relación con el mundo. La identidad del ser no puede darse sin un referente, de ahí que Hölderlin apele a que la tensión entre objeto y sujeto sea superada mediante el vínculo armonioso. Si en la modernidad poesía y filosofía están separadas, después de los kantistas e incluso dentro del contexto del Romanticismo alemán, su unión es aún más complicada porque la razón ilustrada tiende a separar pero no es capaz de establecer lazos. En consecuencia, para el poeta suabo la argumentación fichteana en favor del yo es una equivocación.

2. Para establecer lo que Hölderlin entiende por armonía y cómo ella es el fundamento de la razón poética es necesario recuperar por una parte el uso constante del oxímoron, lo que le permite mostrar las tensiones y oposiciones que hay en el universo como una constante. El descubrimiento de aquello que permite equilibrar estas contradicciones es para Hölderlin la gran empresa del poeta, alcanzar la armonía implica una lucha permanente. Tal como sucede con la tensión entre el arco y la lira, la conexión que

garantiza que las partes pueden unirse y a la vez mantengan su individualidad son las “correspondencias” que la razón poética recrea en las construcciones que el poeta señala por medio la palabra vinculante que es la poesía. En este sentido, destacamos a lo largo del texto que para Hölderlin las figuras de la naturaleza representan la recuperación de la relación que nosotros hemos perdido; los árboles y ríos simbolizan la comunión a la que llama el poeta, que recrean la relación entre Dios y los hombres, los amantes originarios, cuya tensión por reunirse los lleva a equilibrar su relación íntimamente. La correspondencia en la poesía hölderliana es el modo de mostrar que la armonía no supone la superación de un estado, ni un arreglo, ni disolución o pacto, sino que, retomando la simbología cristiana en especial la protestante, se comulga con el otro para ser uno con él.

3. La comunión a la que nos hemos referimos supone que aquello que predispone a las partes para buscarse es el recuerdo de la unidad originaria, de modo que es por la reminiscencia del lazo que hubo que los amantes se procuran. No podríamos asegurar que no se trata de una adecuación de la teoría de la reminiscencia de Platón porque en este caso Hölderlin no estaría pensando en que el espíritu hubiera estado previamente unido a otro en el mundo de las ideas, pero si que en algún momento el vínculo con lo divino, consigo mismo y con los amantes existió; de ahí que recupere por una parte la tragedia griega para mostrar como la escena trágica se compone de pesos y contrapesos que lo que buscan es restablecer el equilibrio entre los hombres y la ley divina, y por otra parte, que recupere diferentes simbologías del cristianismo así como a Jesús para denotar que la relación originaria existió de modo que la intuición intelectual tiene memoria de ella. Los hombres siempre buscan lo ilimitado justamente por este huella

del pasado. En consecuencia, para Hölderlin así como bajo la herida originaria la razón separó intelectualmente las partes convirtiéndolas en contrarios, ella misma al tener el recuerdo de la unidad originaria entiende que para pasar de lo finito (orgánico) y hacerse uno con la naturaleza (aórgico finito) que es lo más cercano a lo infinito (aórgico), es necesario establecer la identidad de cada una en relación al vínculo que tienen. La razón poética se opone así a la razón moderna fragmentada, liberando a la intuición intelectual de encontrar su identidad limitándose a ella misma y en su lugar estableciendo los principios por los que mediante la comunión con lo otro se defina. La función de la palabra poética es la de establecer estas relaciones o correspondencias, ello implica que las partes tienen que comunicarse.

4. Para Hölderlin lo trágico es requisito inapelable para que el poeta tenga consciencia sobre su condición finita e intente acercarse a lo infinito. El paso de uno a otro, de lo limitado a lo ilimitado, de lo orgánico a lo aórgico constituyen diferentes caras del mismo proceso por alcanzar la armonía. En el texto *El devenir en el perecer* Hölderlin recupera el aspecto dinámico de la tragedia, como una lucha constante en la que contienden.

En consecuencia, de este segundo capítulo podríamos establecer que Hölderlin para dotar a la razón de un principio rector que le permita reunir a las partes en disputa, asume por una parte que las contradicciones conforman parte de la existencia humana y que en ese sentido el poeta las interioriza desde la condición trágica, pero su fundamentación parece carecer de valor y rigor en tanto que establece que estas tensiones y oposiciones son mutables, de modo que no se puede encontrar aquel principio universal que tanto le crítica al kantismo.

Sin embargo, nos parece que el uso de las figuras retóricas para mostrar las tensiones a las que apunta su crítica, no están encaminadas a encontrar un principio estático, sino uno que no límite a la razón y derive en la apología del yo y no-yo. En el momento que la intuición intelectual es capaz de establecer vínculos entre el hombre y los objetos y la relación con los otros, entra en una comunión con ellos, se corresponde y se cumple el anhelo de ser menos orgánico. Esto da fundamento a la razón poética, aunque nos parece que carece de garantías que le dé a la razón certeza para establecer tales vínculos, de ahí que recurra a una segunda tesis de tipo teológico que no difiere de la establecida por Schelling o por el mismo Hegel.

En el tercer capítulo aparece este análisis. Si en el anterior capítulo habíamos destacado como Hölderlin en su interpretación de la tragedia, en su paso de la versión griega a la moderna, no difiere particularmente de sus antecesores y contemporáneos, marcando posiblemente su principal diferencia en que la condición trágica es una forma de mirar la existencia humana escindida, también habría que advertir que el peso del cristianismo protestante, no sólo de su formación sino de sus propias convicciones será fundamental para dar un giro importante respecto a la recuperación de la relación originaria y así dar certeza a la razón para que opere las correspondencia con la naturaleza y los hombres. En este sentido, no debemos olvidar una premisa teológica protestante que le permite establecer su argumentación: la Santa Trinidad aparece como la unidad por excelencia en la que conviven tres partes con sus propias características que los hacen diferentes pero que definen su identidad en la relación que establecen. La naturaleza y el hombre en virtud de que son la creación comparten y son participes de este vínculo. La ley divina es aquella en la que se marca el modo en cómo se mantiene tal vínculo. Sin

embargo, sólo ha sido la naturaleza la que ha logrado mantener esta relación, mientras que el hombre al separarse de la ley divina no sólo ha quedado en la orfandad sino que además está herido, es decir que ha perdido la capacidad para volverse a relacionar con lo divino.

Hasta aquí la argumentación coincide por ejemplo con la de Schelling (*Las Edades del Mundo*); sin embargo, donde podemos encontrar una separación importante en la recuperación de la relación mediante la palabra poética: Dios al amar a su creación que ha desobedecido la ley divina, le entrega a su unigénito que por una parte es el símbolo del restablecimiento de la relación pero por otra parte, nuevamente da su palabra a los hombres de manera directa para que el vínculo se termine de restablecer. No obstante, en la tradición teológica protestante el principal hilo conductor en todas las denominaciones, valora de manera particular la resurrección sobre la autoinmolación; pero también es importante el período que sigue en que Jesús vuelve estar con sus discípulos y seguidores, en el que nuevamente les revela la palabra vinculante advirtiéndoles que aunque él ha de irse, queda otra de las personas de la trinidad, el Espíritu Santo quien queda para consolar como el último símbolo de amor del creador con su creación. Lo que debemos denotar es que las palabras del Cristo quedan en su ausencia, de modo que la relación se mantiene aunque no estén juntos Dios y los hombres, es en la separación donde los amantes se unen más, le dirá Diótima a Hiperión. En consecuencia, el tercer apartado parte de la premisa teológica que está siguiendo Hölderlin de que la divinidad y los hombres, son los primeros amantes, por eso uno quiere volver al otro, y del mismo modo todo aquello que alguna vez estuvo unido, se busca.

Si como dice en *Andenken* “Lo que permanece, lo fundan los poetas” y si

particularidad es establecer la palabra poética, entonces su empresa es el diálogo poético. Los amantes se definen por el vínculo que han establecido, su conexión permanece aunque no estén juntos; lo específico de tal unión para Hölderlin son las palabras que se han dicho el uno al otro. De modo que en ese diálogo atemporal es donde se sitúa el modo de mantener equilibrada la relación primigenia. Esta es la razón porqué quisimos usar Emilia en vísperas de su boda, no sólo hemos asumido que hay un juego de personajes en los que relaciona esta novela con la de Hiperión, sino porque el uso de las cartas como forma atemporal de comunicarse es lo que define las relaciones entre los amantes y los amigos. En consecuencia, pensamos que de los textos hölderianos podemos extrapolar que es lo “relacionar” aquel principio que estaba buscando el poeta a modo de combatir las tesis post-kantistas. A partir de lo anterior hemos establecido tres argumentos que nos permiten probar las implicaciones del diálogo poético que resumimos del siguiente modo:

1. La amistad como el amor significan ser con el otro, esto constituye la parte medular de toda aspiración que busque restituir y sanar la condición de escisión, no se trata ni de una abstracción o una cavilación, sino que tiene consecuencias más profundas; para que todo vínculo se dé se requiere del mutuo reconocimiento, su especificidad consiste en crear lazos mediante aquello que debe perdurar aún cuando las partes no estén reunidas, para Hölderlin es la palabra poética. De este modo, hemos destacado que la característica primordial de la obra de Hölderlin puede ser entendida atendiendo la importancia de lo relacional en sus escritos, ello implica valorar no sólo las presencias sino las ausencias y silencios; la palabra empeñada para el poeta parte del mismo proceso de la armonización en la que los amantes equilibran su relación de modo que se co-pertenecen, consolándoles frente a los avatares.

2. Para Hölderlin Rousseau habría destacado por sus textos en los que visualizó la realización de la palabra poética que tiende a la armonización de las partes porque advirtió la importancia de no reconocer "ciertos" fundamentos de la existencia humana como dados e inobjetable, uno de ellos es que naturaleza y hombres se oponen, ello le habrían permitido al poeta suabo conformar su modelo de poeta; el ginebrino habría comprendido las contradicciones de la existencia trágica a las que Hölderlin apela en *Hiperión*. Es así que se materializa la empresa de aquellos que son portavoz de la palabra vinculante al tener en sus manos el arte del espíritu que es la poesía. Rousseau habría comprendido cuáles son los cimientos de la conexión con la comunidad que refleja Hölderlin en los poemas de la madurez; El *Contrato Social e Hiperión* no difieren particularmente en sus apreciaciones al hacer un retrato de una sociedad cosificada; sin embargo, coinciden en que la educación es el medio por el cual los pueblos pueden alcanzar la libertad no sólo en términos políticos sino de sus espíritus. Como consecuencia de esto, hemos señalado que si bien habría que tener cuidado con las "generalizaciones" o principios que Hölderlin quiere encontrar, nos parece que el poeta apela a una ontología de la vida poética, lo que no significa que todos seamos poetas, pero si un modo en que debiéramos ver el mundo y también de proceder. La preocupación de Hölderlin por rescatar el sentido de identidad a partir de la comunidad (a la que asiste también la naturaleza), le permite en diferentes niveles integrar una crítica contra el yo pero también advertir que sin los otros la existencia es vacía y silenciosa.
3. El fundamento de la obra de Hölderlin lo encontramos en la preocupación por

restablecer las relaciones perdidas por medio de la palabra poética. De ésta se deriva toda la reflexión no sólo en torno al quehacer poético sino de aquellas que nos han permitir reconciliarnos en la modernidad con lo que hemos extraviado. El objetivo que debiera establecer toda poesía es la reconciliación de modo que se establezca una comunión que guíe la vida armoniosa que es vida poética. La aspiración hölderliana no es una comunidad que se funda en el uno sino que se integre como unidad viva. Lo que define a esta palabra poética es la interpelación al otro mediante el diálogo entre las partes. Esto implica también que hay un proceso de recuperación del pasado mediante la mejoría que recuerda su estado conectado con esa unidad primigenia (relación Dios-creación) y que le permite entender que todo vínculo se establece a partir del reconocimiento de que el camino hacia esa unidad ha de pasar por la consciencia trágica.

La principal aportación de la obra analizada de Hölderlin para esta investigación es que frente al frenesí de la vida moderna, particularmente en un período en que la vorágine de la digitalización de los espacios de convivencia han comenzado a redefinir quiénes somos, el poeta suabo restituye la pertinencia del diálogo como lo que nos ha de caracterizar como humanidad. La heroicidad en la modernidad no se limita al enfrentamiento con la adversidad ni la cotidianeidad o la historia; tampoco radica en la búsqueda de un yo o de una forma de todo trascendente, sino en la plenitud de la comunión con el otro que niega el conocimiento en la soledad del intelecto del individuo. Para Hölderlin la amistad se edifica, se construye más allá de la asignación de preferencias y gustos similares para erigirse como un eje relacional sustancial. La identidad del ser se establece por las relaciones que establece, para el poeta suabo el riesgo del aislamiento es el no-ser, el peligro es una vida sin sentido. Así, el

pensamiento hölderliano busca la interpelación como modo de constituir un fundamento de la razón. En el dialogar Hölderlin encuentra el soporte del acto estético mediante la poesía, no frente a la belleza.

El proyecto Hölderliano frente a la modernidad se funda en la lucha contra el individualismo y la subjetividad como explicación de sí misma; pensar al otro es hacerlo en torno a aquellos que nos hace ser comunidad. A la pregunta de cómo alcanzamos la libertad, la felicidad o la belleza, Hölderlin asume que lo logramos cuando estamos unos con otros. Si el ser con el otro se traduce como el diálogo con el otro, entonces también deberíamos asumir que se trata de una presunción anti-moderna. Más allá de las interpretaciones sobre si Hölderlin soñaba con regresar a la Hélade o si parte de su contexto, si busca alcanzar la armonización o si cree que las partes pueden fundirse, lo que demos aceptar es que hay un enfoque que nos llama a reflexionar sobre cómo miramos el mundo que nos sigue atrayendo.

## Fuentes de consulta

- Obras de Friedrich Hölderlin

*El Archipiélago*, Ed. Alianza, Madrid, 1979.

*Ensayos*, Ed. Hiperión, Madrid, 2001.

*Poesía completa* (edición bilingüe), Ediciones 29, Barcelona, 1995.

*Hiperión. Versiones previas (prólogo)*, Ed. Hiperión, Madrid, 1989.

*Hiperión o el Eremita en Grecia*, Ed. Hiperión, 2002.

*Correspondencia completa*, Ed. Hiperión, Madrid, 1990.

*Correspondencia amorosa*, Ed. Hiperión, Madrid, 1998.

*Emilia en vísperas de su boda*, Ed. Hiperión, Madrid, 1998.

*Poesía Juvenil*, Ed. Hiperión, Madrid, 2012.

*Cánticos*, Ed. Hiperión, Madrid, 2013.

- Otras referencias empleadas

De Azúa, Félix. “A propósito de banderas. El intérprete de Hölderlin como traductor” en *Lecturas compulsivas. Una invitación*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1998.

Ahern August, Therese. "A Nothing, If it could be thought: Shadows of Diotima in Susette Gontard Letters to Friedrich Hölderlin" en *The German Quaterly*, Vol.77, N°.2 (primavera, 2004). <http://www.jstor.org/stable/3252120>

Alsina, José. *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Ed. Labor, Barcelona, 1971.

Argullol, Rafael. *El héroe y el único*, Ed. Taurus, 1999.

Aristóteles. *Poética* (Versión de Grube).

Babich, Babette. *Words in blood, like flowers. Philosophy and poetry, Music and Eros in Hölderlin, Nietzsche and Heidegger*, State University of New York Press, 2006  
<https://muse.jhu.edu/books/9780791481332>

Barrios, Manuel. *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, Ed. Pretextos, Valencia, 2001.

Bodei, Remo. *Hölderlin: La filosofía y lo trágico*, Ed. Visor Distribuciones, La balsa de la Medusa, Madrid, 1990.

Bodei, Remo. *La estética del romanticismo*, Ed. Visor, España, 1999.

Bras Ruiz, Ismene Ithaí. *La noción de héroe en Hölderlin*, tesis de licenciatura en Filosofía, facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

Brion, Marcel. "Hölderlin et ses dieux" en *Les Études philosophiques. Romantisme Allemand*, No. 1, enero-marzo, 1983.

Cernuda, Luis. *Poesía y Literatura*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1965.

Cortés Gabaudan, Helena. *Claves para una lectura de Hiperión*, Editorial Hiperión, España, 1996.

Cummins, Neil Paul. "Human nature, cosmic evolution and modernity in Hölderlin" en *Cosmos and History: The Journal of natural and Social Philosophy*, vol.3, N°.1, Swinburne University, Australia, 2007. <http://cosmosandhistory.org/index.php/journal>

De Benedictis, Angela Ida. *Bruno Maderna Complete Works for Orchestra. Vol. 2*, Colección Fundación BBVA-Neos. <http://www.neos-music.com>

De Man, Paul. "La imagen de Rousseau en la poesía de Hölderlin" en *La Retórica del Romanticismo*, Ed. Akal, España, 2007.

De Man, Paul. "Hölderlin and the Romantic Tradition" en *Diacritics*, Amalia Herrmann y John Namjun Kim (Estudio introductorio), Volumen 40, Número 1, primavera de 2012, pp.101-105 de la Johns Hopkins University Press, Project Muse.

Duque, Félix. "Sagrada inutilidad. Lo sagrado en Heidegger y Hölderlin" en *Revista de Filosofía*, Núm.35/106, Universidad Iberoamericana, México, 2003. [www.revistadefilosofia.org/FelisDuqueMES.pdf](http://www.revistadefilosofia.org/FelisDuqueMES.pdf)

Ellis Davidson, H. R., *Gods And Myths Of Northern Europe*, Ed. Penguin, 1965

F. Schlegel. "Carta a la novela" en *Conversaciones sobre la poesía* (original de 1800), Ed. Biblos, Argentina, 2005.

Ferrer, Anacleto. "Introducción" a *Emilia en vísperas de su boda*, Ed. Hiperión, Madrid, 1999.

Ferrer, Anacleto. "Un coro somos. A propósito de los Cánticos de Hölderlin" (Estudio introductorio) en *Cánticos de Hölderlin*, Ed. Hiperión, Madrid, 2013.

Ferrer, Anacleto. *Hölderlin*, Ed. Síntesis, Madrid, 2004.

Fichte, Johann. "Fe" en *El entusiasmo y la quietud, Antología del romanticismo alemán*, Antoni Martí (Compilador), Ed. Tusquets, España, 1998.

Fisher, Anita L., "Women in the middle class in the XIXth century" en *Women in world history- Industrial Age to Modern Time (Lecture notes)*, Clark University, Massachusetts.  
<http://web.clark.edu/afisher/HIST253/253.htm>

Friedrich Schlegel. "Alocución sobre la mitología" en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.

George Steiner en *Antígonas*, Ed. Gedisa, España, 1996.

Gras Badager, Menene. *El Romanticismo, como espíritu de la modernidad*, Ed. Montesinos, Barcelona, 1988.

Hartmann, Pierre, "La communauté selon Hölderlin" en *Dix-huitième siècle. La Découverte*, N°41, 2009, p. 45.

Hegel, *Eleusis*, agosto de 1796. Traducción de Efrain Lazos.

Henning Bothe, "Hölderlin sur Einführung" citado por Onetto M. Breno en *El apoderamiento de Hölderlin y Nietzsche en la Medianoche del Mundo*, Ed. A parte Rei.  
<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>

Héraclito. *Fragmentos* en el portal de la Biblioteca Virtual Cervantes.  
[http://bib.cervantesvirtual.com/extras\\_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion\\_4\\_heraclito.htm](http://bib.cervantesvirtual.com/extras_autor/00002616/hipertextos/dinamico2/seccion_4_heraclito.htm)

Hiller, Marion. *Friedrich Hölderlin: “Sobrepasamiento” y “el mundo en el mundo” en Teología y Vida*, Vol. L, 2009.

Jean Jacques, Rousseau. *Julia, o la nueva Eloisa*, Ed. Akal, Madrid, 2007.

Juanes, Jorge. *Hölderlin y la sabiduría poética (La otra modernidad)*, Ed. Itaca, México, 2003.

Kant, Immanuel. *Crítica a la razón pura*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1978.

Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*, Ed. Six Barral, España, 1978.

*La Biblia*, Traducción al castellano de Reina-Valera, Casiodoro de Reina (1569) y Cipriano de Valera (1602), 1960.

Laks, André. “Una insistencia de Platón: a propósito de la verdadera tragedia” en *Journal of Ancient Philosophy*, Vol. V, Universidad de Sao Paulo, 2011.

Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1997.

Lesky, Albin. *La tragedia griega*, Ed. Labor, Barcelona, 1966.

Llorente Cardo, Jaime. “Entre lo orgánico y lo aórgico: figuras de la reconciliación en las teorías estéticas de Schiller y Hölderlin” en *Contrastes*, Vol. XVII, Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga, España, 2012.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4108789>

Lukács, Gyorgy. *Teoría de la Novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Ed. Godot, Argentina, 2010.

Lyons, Martyn. “New Readers in the Nineteenth Century” en *A history of reading in the west*, Polity Press, Oxford, 1999.

<http://www.library.illinois.edu/spx/readcult/Blog/Lyons.pdf>

Marshal Montgomery, “Hölderlin and Diotima” en *The Modern Language Review*, Vol.7, Nº 2 (Abril, 1912). <http://www.jstor.org/stable/3713030>

Martínez Montalban, Miguel Ángel. *El camino romántico a la objetividad estética*, Universidad de Murcia, Valencia, 1992.

Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*, Ed. La balsa de la Medusa, España, 1999.

Mayos Solsona, Gonçalo. “Hölderlin, un proyecto emancipatorio fracasado” en *Convivium, Revista de filosofía*, Núm. 3-01, Universidad de Barcelona, España, 1992.

Melberg, Arne. “Turns and Echoes” en *The solid Letter: Reading of Friedrich Hölderlin*, Stanford University Press, 1999.

Melloni, Javier. “El rincón de la mística Friedrich Hölderlin” en *El Ciervo*, Año 59, No. 706, enero 2010.

Nancy, Jean-Luc. “La joie d’Hypérion” en *Les Études philosophiques. Romantisme Allemand II*, Nº2, abril-junio, 1983.

Norbert, Gabriel, *(Dis)continuities: Essays on Paul de Man*, (Herman et. al. edit.), Ed. Rodopi, Amsterdam, 1989.

Núñez García, Amanda. “La grieta del sistema: Hölderlin entre Schelling y Deleuze” en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, Vol. 45, Universidad Complutense de Madrid. 2012. <http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM>

Paz, Octavio. *Los hijos del limo (del romanticismo a la vanguardia)*, versión electrónica <https://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/08/95755561-paz-octavio-los-hijos-del-limo1.pdf>

Pérez Monter, Héctor Javier. “La estructura omisa del drama”, *Revista Autónoma de Comunicación*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

<http://investigacion.politicas.unam.mx/racomunicacion/la-estructura-omisa-del-drama/>

Real Academia de la Lengua Española (RAE), Diccionario en línea <http://rae.es>

Ripalda, José María. *Fin de clasicismo. A vueltas con Hegel*, Ed. Trotta, Madrid, 1992.

Rousseau. *Emilio o de la Educación*, Traducción de Ricardo Viñas, El Aleph, 2000.

S/A, “El yambo-La lírica”, Literatura griega, Área de Filología griega, Universidad de Almería, página electrónica [http://www.ual.es/personal/fjgarcia/Lit\\_2\\_3.htm](http://www.ual.es/personal/fjgarcia/Lit_2_3.htm)

Savage, Robert. *Hölderlin after the catastrophe: Heidegger, Brecht, Adorno*, Camdem House, 2008. <https://books.google.com.mx/>

Schelling, Hegel y Hölderlin, *El más antiguo programa de sistema del idealismo alemán*, traducción de Laura S. Carugati, Programa Internacional de Docencia e Investigación en el área de Filosofía del Idealismo, Universidad nacional de San Martí, Argentina.

<http://www.unsam.edu.ar/idealismo/articulos/el-programa-sistematico-mas-antiguo-del-idealismo-aleman1/>

Schelling. “Sobre la tragedia” en *Filosofía del Arte*, Ed. Tecnos, Madrid, 2006.

Schiller. *Sobre la poesía ingenua y sentimental y de la gracia y la dignidad* en el portal de la Biblioteca Virtual Universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133618.pdf>

Schlegel, Friedrich. *Poesía y Filosofía*, Ed. Alianza Universidad, España, 1994.

Selma, José Vicente. *El Rayo en las Tinieblas. Novalis y el saber romántico (El romanticismo alemán y la Naturphilosophie)*, Fernando Torres (editor), España, 1980.

Selma, José Vicente. *El rayo en tinieblas. Novalis y el saber romántico*, Ed. Fernando Torres, 1980.

Shiqin, She. *Hölderlin: Critique de la raison et habitation poétique de l'homme* (tesis de doctorado), Universidad de Toulouse, Francia, 2012.

Sontag, Susan. *La estética del silencio*, 1967. En línea:  
[http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag\\_Aesthetics\\_of\\_Silence\\_2006.pdf](http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf)

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*, FCE, México, 2012.

Sthal, E.L. "Symbolism in Hölderlin's Poetry 1800-1804" en *The Modern Language Review*, Vol.39, N°. 2, abril, 1944.

Ursula Froese. "Hölderlin, Le calcul poétique" en *Le Cahier*, revista del Collège International de Philosophie, No. 7, abril, 1989.

Uscatescu, Jorge. "Hölderlin y la esencia de lo trágico" en *InterClassica: Investigación y difusión del Mundo Griego y Romano Antiguo*, Universidad de Murcia.

<http://interclassica.um.es>

Vernant, Jean Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Ed. Paídos, Vol. II, Madrid, 2002.

Villacañas Berlanga, José L., *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Ed. Visor, Madrid, 1993.

Walter Benjamin. “La tarea del traductor” en *Angelus Novus*, Ed. Edhasa, Barcelona, (1923) 1971.

Wette, Brent. “Idea and Actualization: Bruno Maderna’s Adaptation of Friedrich Hölderlin’s Hyperion” en *19th-Century Music*, Vol. 36, No. 2, Counterpoints: Nineteenth-Century Music and Literature, University of California Press, 2012.

Yáñez, Adriana. *Los románticos nuestros contemporáneos*, Ed. Patria, México, 1993.