ANEXO 2

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES
(Licencia de uso)

Bogotá, D.C., 28 de agosto de 2013

Señores
Biblioteca Alfonso Borrego Cabal S.J.
Pontificia Universidad Javeriana
Ciudad

Los suscritos:

Ana María Rodríguez Bulla, con C.C. No 1032429569

En mi (nuestra) calidad de autor (es) exclusivo (a) de la obra titulada: “El amor como entrega absoluta en Hölderlin”

(por favor señale con una "x" las opciones que apliquen):

Trabajo de grado [ ] Tesis doctoral [X] Premio o distinción: [X] SI [ ] No [ ]

presentado y aprobado en el año 2013, por medio del presente escrito autorizo (autorizamos) a la Pontificia Universidad Javeriana para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mi (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autorizan a la Pontificia Universidad Javeriana, a los usuarios de la Biblioteca Alfonso Borrego Cabal S.J., así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado un concurso, son:

AUTORIZO (AUTORIZAMOS) [ ] SI [X] NO

1. La conservación de los ejemplares necesarios en la sala de tesis y trabajos de grado de la biblioteca.
   [X]

2. La consulta textual o electrónica según corresponda
   [X]

3. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer
   [X]

4. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet
   [X]

5. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean estos comerciales o gratuitos, existiendo con ellos previo convenio perfeccionado con la Pontificia Universidad Javeriana para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas limitaciones y condiciones que las aquí establecidas con las mismas limitaciones y condiciones
   [X]

6. La inclusión en la Biblioteca Digital PUJ (Sólo para la totalidad de las Tesis Doctorales y de Maestría y para aquellas trabajos de grado que hayan sido laureados o tengan mérito de honor)
   [X]
De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honorables, de manera proporcional y justificada a la finalidad persiguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

De manera complementaria, garantizamos (garantizamos) en mi (nuestra) calidad de estudiante (s) y por el (los) autor(es) exclusivo(s), que la Tesis o Trabajo de Grado en cuestión, es producto de mi (nuestra) propia autoria, de mi (nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el (los) único(s) titular(es) de la misma. Ademas, aseguro (aseguramos) que no contienen citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honorables, y en proporción a los fines previstos, ni tampoco contemplan declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias a orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad de la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mi (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Pontificia Universidad Javeriana por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1993 y el artículo 11 de la Decisión Andina 301 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Pontificia Universidad Javeriana está obligada a RESPECTAR Y HACERLO RESPECTAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: Información Confidencial:
Esta Tesis o Trabajo de Grado contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de una investigación que se adelante y cuyos resultados finales no se han publicado.

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta, tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

<table>
<thead>
<tr>
<th>NOMBRE COMPLETO</th>
<th>No. del documento de Identidad</th>
<th>FIRMA</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ana María Rodríguez</td>
<td>1032429569</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

FACULTAD: Facultad de Filosofía
PROGRAMA ACADÉMICO: Carrera de Filosofía
ANEXO 3
BIBLIOTECA ALFONSO BORRERO CABAL, S.J.
DESCRIPCIÓN DE LA TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO
FORMULARIO

<table>
<thead>
<tr>
<th>TÍTULO COMPLETO DE LA TESIS DOCTORAL O TRABAJO DE GRADO</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>El amor como entrega absoluta en Hélderlin</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>SUBTÍTULO, SI LO TIENES</th>
</tr>
</thead>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>AUTOR O AUTORES</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Apellidos Completos</td>
</tr>
<tr>
<td>Rodríguez Bulla</td>
</tr>
<tr>
<td>Nombres Completos</td>
</tr>
<tr>
<td>Ana María</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>DIRECTOR (ES) TESIS DOCTORAL O DEL TRABAJO DE GRADO</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Apellidos Completos</td>
</tr>
<tr>
<td>Cardona Suárez</td>
</tr>
<tr>
<td>Nombres Completos</td>
</tr>
<tr>
<td>Luis Fernando Munera</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>FACULTAD</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Facultad de Filosofía</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>PROGRAMA ACADEMICO</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Tipo de programa (seleccione con &quot;x&quot;)</td>
</tr>
<tr>
<td>Pregrado</td>
</tr>
<tr>
<td>x</td>
</tr>
<tr>
<td>Maestría</td>
</tr>
<tr>
<td>Doctorado</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombre del programa académico</th>
</tr>
</thead>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Carrera de Filosofía</th>
</tr>
</thead>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Nombres y apellidos del director del programa académico</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Luis Fernando Munera</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:</th>
</tr>
</thead>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>Filosofía</th>
</tr>
</thead>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser LAUDERADAS o tener una mención especial):</th>
</tr>
</thead>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>CIUDAD</th>
<th>AÑO DE PRESENTACIÓN DE LA TESIS O DEL TRABAJO DE GRADO</th>
<th>NÚMERO DE PÁGINAS</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Bogotá</td>
<td>2013</td>
<td>127</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>TIPO DE ILUSTRACIONES (seleccione con &quot;x&quot;)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Dibujos</td>
</tr>
<tr>
<td>x</td>
</tr>
<tr>
<td>Pinturas</td>
</tr>
<tr>
<td>Tablas, gráficos y diagramas</td>
</tr>
<tr>
<td>x</td>
</tr>
<tr>
<td>Planos</td>
</tr>
<tr>
<td>Mapas</td>
</tr>
<tr>
<td>Fotografías</td>
</tr>
<tr>
<td>Partituras</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>SOFTWARE REQUERIDO O ESPECIALIZADO PARA LA LECTURA DEL DOCUMENTO</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Nota: En caso de que el software (programa especializado requerido) no se encuentre licenciado por la Universidad o a través de la Biblioteca (previo consulta al estudiante), el texto de la Tesis o Trabajo de Grado quedará solamente en formato PDF.</td>
</tr>
</tbody>
</table>

FIL- BAC. Formato para entrega de Tesis y Trabajos de grado a la Biblioteca General – Mayo de 2010
<table>
<thead>
<tr>
<th>TIPO</th>
<th>DURACIÓN (minutos)</th>
<th>CANTIDAD</th>
<th>FORMATO</th>
<th>OTRA CUA?</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Video</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Audio</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Multimedia</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Producción</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Electrónica</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Otra CUA?</td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL E INGLÉS**

T septiles terminos que definan los temas que identifican el contenido. (En caso de ausencia de estos descriptores, se recomienda consultar con la Sección de Desarrollo de Colecciones de la Biblioteca Monseñor Bomón). Cabe S.J en el correo bibliotecas@unam.mx, donde se les orientará.

<table>
<thead>
<tr>
<th>ESPAÑOL</th>
<th>INGLÉS</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Absoluto</td>
<td>Absolute</td>
</tr>
<tr>
<td>Belloza</td>
<td>Beauty</td>
</tr>
<tr>
<td>Idealismos Alemán</td>
<td>German idealism</td>
</tr>
<tr>
<td>Hölderlin</td>
<td>Holderlin</td>
</tr>
<tr>
<td>unidad</td>
<td>unity</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS**

(Máximo 250 palabras - 1530 caracteres)

Como punto de partida, nos centramos en la filosofía alemana del siglo XVIII y principios del XIX, en el llamado florecimiento del idealismo alemán, cuyo principal problema fue el concepto de absoluto. Siguiendo con cuidado los textos fundamentales de Hölderlin, se busca mostrar su importancia filosófica en el contexto del debate del romanticismo y el idealismo alemán. El núcleo de la llamada filosofía de la unificación es la idea de la belleza, su sentido platonico, como la corporalización sensible de la unidad. Éste es igualmente el punto de partida del famoso Systemprogramma levantado por los jóvenes estudiantes del seminario de Tubinga, Hölderlin, Schelling y Hegel. Su Hipótesis que ya contiene el modelo geométrico astronómico de la hipérbole, la cual plantea dos extremos, el de la cultura y el de la naturaleza, junto con dos tipos de aproximación una de corte amoroso-passional de la cual desciende otra social que empieza con una opulencia política violenta y culmina con una vocación educativa, que mantiene la vida del sereno después de su profunda desilusión y lo une a su pueblo. Se muestra también cómo esta idea encarna el cumplimiento final de la unidad absoluta, a la vez que su realización está cortada abruptamente por una enorme tragedia, encarnada en su obra Empédocles y su definitivo acto de unificación con la muerte, esto es la
disolución del individuo con la divina fuerza de la naturalezas; en la que dicha unidad absoluta sólo puede lograrse en la ruptura radical con la temporalidad.

As a starting point, we focus on German philosophy of the eighteenth and early nineteenth centuries, the called flowering of German idealism, whose principal problem was the concept of absolute. Following carefully the basic texts of Händel, looking for to show his philosophical value in the context of the discussion of romanticism and German idealism. The core of the called philosophy of unification is the idea of beauty in its Platonian sense, as to the unity corporealization. This is also the starting point of the famous Systemprogramm raised by the young students of the seminary of Tübingen, Händel, Schelling and Hegel. Your Hyperion already containing the geometric astronomical model to hyperbole, which propose two extremes of culture and nature, along with two types of closeness one passionate love-which withdraws other social beginning with violent political choice and culminates with educational vocation that keeps hermit's life after his deep disappointment and unites his people. It is also shown how this idea embodies the finite compliance absolute unity, while its implementation is primarily crossed by an enormous tragedy, embodied in his work Empedocles and his final act of unification with death, that is the dissolution of individual with the divine force of nature, in which said absolute unity can only be achieved in the radical break with temporalidad.
El amor como entrega absoluta en Hölderlin
Ana María Rodríguez Bulla

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Filosofía
Carrera de Filosofía
Bogotá, 12 de julio de 2013
El amor como entrega absoluta en Hölderlin

Ana María Rodríguez Bulla

Trabajo de grado presentado bajo la dirección del
Dr. Luis Fernando Cardona Suárez para optar al título de Filósofa

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Filosofía
Carrera de Filosofía
Bogotá, 12 de julio de 2013
Bogotá, 12 de julio de 2013

Profesor
DIEGO ANTONIO PINEDA
Decano Académico
Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana

Estimado profesor Pineda

Reciba un cordial saludo. Presento el trabajo de la estudiante Ana María Rodríguez Bulla, titulado *El amor como entrega absoluta en Hölderlin*, para optar al título de filósofa.

En este trabajo Ana María analiza el sentido de la propuesta filosófica de Hölderlin como despliegue de la llamada filosofía de la unificación, resaltando su articulación con la producción poética hölderliana. Siguiendo con cuidado los textos fundamentales del poeta, Ana María busca mostrar su valor filosófico en el contexto del debate del romanticismo y el idealismo alemán. El núcleo de la llamada filosofía de la unificación es la idea de la belleza, en su sentido platónico, como la corporalización sensible de la unidad. Éste es igualmente el punto de partida del famoso *Systemprogramm* levantado por los jóvenes estudiantes del seminario de Tubinga, Hölderlin, Schelling y Hegel. En el presente trabajo se muestra cómo esta idea encarna el cumplimiento finito de la unidad absoluta, a la vez que su realización está ante todo atravesada por una enorme tragedia, en la que dicha unidad absoluta sólo puede lograrse en ruptura radical con la temporalidad.

Una vez revisado el manuscrito final considero que cumple a cabalidad con lo esperado por la Facultad y, por ello, solicito que se inicien los trámites para su evaluación y, posterior, sustentación pública.

Cordialmente

Luis Fernando Cardona Suárez
Professor Titular Facultad de Filosofía
CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

PROGRAMA: CARRERA DE FILOSOFÍA

TÍTULO DEL TRABAJO: "EL AMOR COMO ENTREGA ABSOLUTA EN HÖLDERLIN"

ESTUDIANTE: ANA MARÍA RODRÍGUEZ BULLA

NOTA DEFINITIVA (Promedio de los examinadores): 4.4 (Cuatro, Cuatro)

FECHA: 22 de agosto de 2013
A Hölderlin

... Para ti, soberano, conjurador, tu vida entera fue apremiante imagen: al decirla la línea se cerraba como destino, incluso en la más suave había una muerte, y la hollaste; pero el dios, precediéndote, te sacaba hacia (fuera.

¡Oh espíritu cambiante, el más cambiante! Mientras todos están en casa en el poema tibio demorándose en chicas comparaciones, parte tomando, sales solo como luna. Y se aclara abajo tu paisaje, y se oscurece, sacro asustado, y lo sientes en despedida. Nadie lo volvió más sublime, devolviéndolo al mundo más sagrado y sin ansia. Así también jugaste sagrado, por entre años ya no más calculados, con la dicha infinita, como si no estuviera dentro, sin ser de nadie, en torno, por las suaves praderas de la tierra, dejado por los divinos años. Ay lo que ansían los supremos, sin ansia lo pusiste, sillar sobre sillar: y se sostuvo. Pero ni aun un derrumbamiento le pudo equivocar.

Cuando un eterno así hubo. ¿Qué reclamamos a lo terrestre aún? En lugar de en lo previo aprender sentimiento para ¿qué inclinación futura en el espacio? (Rilke).

¿Cuál fue la cadena, cual el martillo? ¿En qué horno estuvo tu cerebro? ¿Cuál el yunque? ¿Qué espantoso puño Domar tus mortales terrores osó? (Blake).
Al profesor Javier Gonzales que se encargo de mostrarme con una enseñanza cargada de amor por la poesía, por el pensamiento y por la vida misma; la filosofía vuelta silencio, misterio que envuelve todo el pensamiento de Hölderlin.

A mi abuelo Luis Alberto Rodríguez que con su vida me enseñó que vale la pena luchar por lo que nos hace felices, a disfrutar como si fuera la última vez y a sufrir para aprender que las personas que están a tu lado y las que amas para ser feliz son las que hacen que vivir valga la pena.

Y a mi familia que ha apoyado todas y cada una de mis decisiones con un amor incondicional.
Agradecimiento

Quiero comenzar por agradecer a mi familia, en especial a mi tía Fanny Rodríguez, que me apoyo escuchando mis quejas, mal genios e incluso la lectura y relectura de las páginas que siguen a continuación. Mi madre Martha Rodríguez con quien recorrimos toda una órbita excéntrica desde su cariño y compasión hasta los regaños, camino siempre guiado por su inmenso amor. A mi tía Gloria Rodríguez que se esforzó y me apoyo para que el recorrido fuera posible y a mis abuelos, que me apoyaron y disfrutaron con mis alegrías durante estos cinco años.

A mi director, el profesor Fernando Cardona, que se atrevió junto conmigo a realizar un trabajo sobre la poesía de Hölderlin, que me enseñó a no rendirme frente a las dificultades de un trabajo juicioso, a seguir, a volver, a terminar a pesar de cualquier problema. Agradezco toda su paciencia y comprensión.

A mis amigos, Yolima Castellanos, Cristian Vega, Camilo Gutiérrez, que aguantaron todo este proceso siendo una fuente de fortaleza constante, de apoyo y paciencia.

Gracias a todos por estar a mi lado, desde los que estuvieron en el principio como los que siguen hasta hoy, gracias totales.
# Tabla de contenido

## Introducción

<table>
<thead>
<tr>
<th>CAPÍTULO 1</th>
<th>5</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>la belleza como unificación en el <strong>systemprogramm</strong></td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>1.1 El punto de partida de la preocupación romántica</strong></td>
<td>5</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>1.2. El programa más antiguo del idealismo alemán</strong></td>
<td>17</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>1.3 La belleza como productora de armonía</strong></td>
<td>25</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>1.4. La identidad no es la forma del ser absoluto</strong></td>
<td>35</td>
</tr>
</tbody>
</table>

## Capítulo 2

<table>
<thead>
<tr>
<th>CAPÍTULO 2</th>
<th>47</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>La belleza encarnada y el cumplimiento finito de la unidad absoluta</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>2.1 Mélite: sobre el origen del héroe</strong></td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>2.2 Diotima: la comprensión por medio del amor</strong></td>
<td>71</td>
</tr>
</tbody>
</table>

## Capítulo 3

<table>
<thead>
<tr>
<th>CAPÍTULO 3</th>
<th>95</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Una unificación definitiva: la belleza de la tragedia</td>
<td>95</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>3.1. El camino para la construcción de una tragedia</strong></td>
<td>96</td>
</tr>
<tr>
<td><strong>3.2 La muerte de Empédocles: una unificación en la ruptura temporal</strong></td>
<td>105</td>
</tr>
</tbody>
</table>

## Conclusiones

| 118 |

## Bibliografía

| 125 |
Introducción

“La poesía no debe ser solo una explosión apasionada, arrebatada, que depende del humor, no debe ser una obra de arte forzada, fría, sino que debe surgir a la vez de la vida y del entendimiento ordenador, del sentimiento y del convencimiento… (Hölderlin).

Para la mayoría de los intérpretes de la historia de la filosofía moderna, uno de los problemas más importantes de la filosofía alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX, en el llamado periodo del florecimiento del idealismo alemán, es el concepto de absoluto. Este problema tiene su origen en la filosofía kantiana, más exactamente en el concepto de noúmeno, ya que dicho concepto presupone una disyunción tanto metafísica como epistemológica, debido a que era el fundamento inteligible de toda la realidad pero a su vez no puede ser conocido. Esta característica genera numerosos debates e hipótesis sobre el fundamento tanto metafísico como epistemológico de la realidad; en este punto podemos resaltar la filosofía de Fichte, que decide postular como solución el Yo absoluto, que por medio de la auto-posición del yo y la contraposición del no-yo llega al Yo absoluto que es pura actividad y resume dentro de sí el absoluto y todo el conocimiento tanto divino como humano.

En las filosofías de Kant, Fichte y Jacobi encuentran su punto de partida las filosofías de Hegel, Schelling y Hölderlin, que pasaran toda su vida creando y recreando filosofías de la unificación que les permitiera resolver los problemas abiertos por Kant. Los tres amigos se preparan al mismo tiempo y en la misma habitación en el seminario de Tubinga, donde presencian eventos tan importantes como la revolución francesa, que impulsara su pensamiento hacia la ilusión de una sociedad libre; en ese mismo cuarto no solo proliferara la ilusión de la libertad y se escuchan las notas de la marselesa, sino que también nació uno de los textos claves del idealismo, titulado: El programa más antiguo del idealismo alemán. En este fragmento se plantean nuevas ideas como una nueva mitología y un nuevo estado que involucran a su vez un nuevo hombre que sea la unificación del poeta y el filósofo.

Dentro de este contexto vemos nacer a los más grandes pensadores de esta época; sin embargo, este trabajo no se centra ni en el pensamiento hegeliano ni en el schelliniano. Se centra, más bien, en la filosofía de la unificación de Hölderlin que no ha sido sino hasta el siglo XX y el XXI reconocido como uno de los pensadores alemanes más importantes de su época. El reconocimiento de nuestro autor se debe a sus poemas, novelas y tragedias que bien podrían ser consideradas
una narrativa de la unificación, pero nos atrevemos a dar un paso más al asegurar que sus obras van más allá de la literatura y la filosofía, pues se trata de una poesía pensante, de una muestra de la intuición estética que fundamenta su filosofía de la unificación, hasta llegar a aseverar un fundamento más allá del sujeto que muestra a la naturaleza sagrada, divina, contenedora de toda escisión posible y a la cual nos vamos acercando infinitamente hasta sumergirnos en ella, dando como ofrenda nuestra propia vida.

Friedrich Hölderlin nace el 20 de marzo de 1770 en el seno de una familia pietista alemana, su padre muere antes de su séptimo cumpleaños y su madre vuelve a casarse con un pastor protestante de apellido Göck, en 1788 entra al seminario de Tubinga donde se prepara en teología, junto con Hegel y Schelling; allí se producen textos como los Himnos de Tubinga y el Programa más antiguo del idealismo alemán. Posteriormente trabaja como preceptor e inicia la composición de su novela de formación (Bildungsroman) Hiperion o el Eremita en Grecia, la cual solo se concretara siete años después cuando se encuentra con la figura de Diotima, la protagonista del texto. Ésta se basa en su gran amor Susette Gontard, que fuera la esposa de un banquero y madre de dos niños instruidos por el poeta.

Tras el descubrimiento del romance por parte del banquero se produce la publicación de los dos volúmenes de la novela de formación en 1799. El poeta y Susette continúan su relación durante dos años hasta su traslado a Hamburgo y el posterior deceso de su amada. Allí emprende la creación de su tragedia llamada la Muerte de Empédocles de la cual conservamos tres versiones.

En 1801 abandona su trabajo como preceptor en Suiza el cual en realidad nunca tomó, pues tras su peregrinaje por los Alpes en los cuales observa la pobreza y el dolor humano, regresa profundamente trastornado a Nütingen a la casa materna. En 1806 su situación mental se hace insuportable y es internado en el sanatorio de Tubinga, allí permanece hasta mayo de 1807, hasta que el carpintero Zimmer lo acoge en su casa donde permanece 36 años en una condición de locura pacífica, hasta que fallece el 7 de junio de 1843, tras una pequeña y casi indolora enfermedad respiratoria.

Ahora bien, podemos anotar que nuestro poeta realmente persigue en su obra un único problema, la búsqueda de la unificación absoluta con el absoluto, el amor. Éste es el eje de la filosofía de la unificación y a un más no por medio de la escritura filosófica, sino de la literatura. Es aquí donde debemos indicar tanto el camino del poeta como el del presente trabajo, el punto de partida de casi toda búsqueda del absoluto del idealismo alemán es el concepto de intuición intelectual kantiana, que se establece como una función de la imaginación productiva. El mismo Kant limita la función de la intuición intelectual indicando que no es constitutiva del conocimiento humano,
rechazándola, por tanto, de forma tajante. Según Kant, el polo objetual del conocimiento posee una dimensión trascendental que no se encuentra en el sujeto, pues si esto fuera posible, es decir, que lo múltiple se diera en el sujeto, la intuición intelectual interna tendría entonces el carácter de intuición intelectual; pero una intuición de este tipo solo podría ser divina.

Hölderlin parte de esta tesis como de la filosofía de Fichte y Schelling que para él no consiguen superar el escepticismo, ya que se basan exclusivamente en el sujeto; este sujeto se encuentra en soledad en su aprehensión cognitiva. Esta aprehensión tendría un carácter vacío y abstracto, ya que por muchos intentos que el sujeto pretende al pensar la diferencia y la unidad con el objeto en un todo, se encontrara o con la disolución de su propia individualidad, que elimina la diferencia real; en segundo lugar que el sujeto en su aprehensión del objeto termina por ser incapaz de construir una totalidad viva.

Hölderlin, basado en una intuición intelectual que unifique conscientemente sujeto y objeto en una totalidad, le da a esta intuición un marco transcendental, ya que la diferencia se da entre el sujeto, el objeto y una esfera divina, una diferencia trascendental desconocida para el sujeto. Esto implica que para el poeta el mundo y la realidad no tienen su fundamento en un absoluto abarcable, mas allá de la subjetividad humana existe un metafundamento, un ser divino cuya estructura desconocemos. Existe siempre una diferencia ontológica entre el metafundamento, naturaleza y hombres que garantiza la libertad individual del sujeto y la posibilidad de que su aprehensión cognitiva de la realidad a través de un modelo estético religioso, en el cual el ser se encuentra mas allá de la totalidad y de la unificación sujeto y objeto.

Hölderlin en sus ensayos de unificación no apunta al absoluto en cuanto tal, sino a su absoluto o infinito concordado que mantiene la diferencia. Aquí el poeta propone que la subjetividad humana realice lo que él denomina la hipérbola de todas las hipérbolas, que conecte con una esfera externa a él o algo entendido como divino, que el sujeto realice este recorrido por la libertad individual.

Ahora bien, en la entrega absoluta al absoluto, esto es, libre, encontramos el último nivel de unificación, el cual en este trabajo se presenta en el tercer y último capítulo, cuando estudiamos la tragedia la muerte de Empédocles, teniendo como punto de partida las anotaciones a Edipo y Antígona de Sófocles, que el poeta realiza en conjunto con la creación de su propia tragedia. Ya en el segundo capítulo recorremos con el poeta su segundo intento de unificación que ya contiene el modelo geométrico- astronómico de la hipérbola, la cual plantea dos extremos el de la cultura y el de la naturaleza, junto con dos tipos de aproximación, una de corte amoroso pasional de la
cual desiste y otro social que empieza con una opción política violenta y culmina con una vocación educativa, que mantiene la vida del eremita después de su profunda desilusión y lo une a su pueblo. En el primer capítulo, y como punto de partida necesario tenemos un recorrido por la filosofía de su época para enmarcarla en su contexto, sus primeros poemas y el ensayo Ser y juicio se plantean el problema de la unificación originaria y el principio de la escisión originaria. En realidad el presente trabajo tiene como pregunta fundamental: ¿Cuál es el modelo de unificación en el pensamiento de Hölderlin? La cual nos llevó a recorrer las grandes obras que el poeta produjo en sus denominados años de lucidez, para culminar con Empédocles y su definitivo acto de unificación en la muerte, esto es, en la disolución del individuo en la divina fuerza de la naturaleza.
Capítulo 1

La belleza como unificación en el Systemprogramm

Durante las vacaciones estuve lleno de deseos insatisfechos, de dichas imperfectas; no sé si me lo imagino o si es verdad, pero lo que veo sólo me gusta a medias, en todas partes siento un vacío muy grande y a menudo me hago reproches por no hacer partícipe de mi destino al hermano con el mismo calor de antes. ¡Ah, hermano, dimelo tú, hermano querido! ¿Soy el único que es así?: ¡el eterno, eterno cazador de quimera! (Hölderlin).

Nos detendremos aquí en una primera instancia, a examinar la idea de belleza como unificadora de la verdad y el bien y, a la vez, indicar que dicha idea puede ser la única formadora de la humanidad. Esta es la idea fundamental que podemos encontrar desarrollada en el famoso Systemprogramm de 1795, redactado a tres manos por Friedrich Hölderlin, Friedrich Schelling y Friedrich Hegel. En el presente punto buscaremos señalar que ambas tareas (la unificación y la formación) apuntan a un mismo objetivo, aunque con caminos aparentemente distintos. Para ello, mostraremos en un primer momento, los ideales programáticos del romanticismo temprano a través de algunos de sus postulados más conocidos, junto con el reconocimiento de algunas de sus principales influencias. Y en un segundo momento, nos detendremos en la presentación paso a paso de uno de los textos fundadores del denominado Idealismo alemán, en el cual se expone de manera explícita la idea de la belleza como unificadora, junto con la intención teórico-práctica de configurar una nueva humanidad.

1.1 El punto de partida de la preocupación romántica

La búsqueda de sentido en la creación estética es tan sólo una de las características del Romanticismo, pues junto a ella se despliega también una amplia reflexión sobre la naturaleza misma del arte. Ambas preocupaciones se desprenden de la filosofía kantiana que, sin lugar a dudas, marcó el rumbo espiritual y programático de toda una época. En este punto, tenemos que tener presente que el denominado romanticismo, se desplegó a partir de la noción de libertad formulada por el filósofo de Königsberg. De su grandeza surgieron dos vertientes; la primera correspondiente a los presupuestos fundamentales de la ilustración alemana\(^1\), la cual se

\(^1\) Es válido aquí aclarar que Kant sirvió a los ideales de la ilustración alemana planteando tres máximas que regulan el entendimiento humano o el comportamiento del hombre ilustrado; estas recomendaciones rezan: “1. Pensar por sí mismo; 2. Pensar en el lugar de cada uno de los otros; 3. Pensar siempre acorde consigo mismo” (CFJ, § 40: A 156). Las anteriores máximas garantizan una razón siempre activa, es decir, que no se encuentra basada en supuestos sino, por el contrario, en un pensamiento limpio, amplio y consecuente, que muestra la aptitud crítica frente al conocimiento como al comportamiento de cada hombre.
caracterizó por el distanciamiento de la determinación de la causalidad natural y su utilización indiscriminada de la naturaleza, trayendo consigo la escisión entre hombre y mundo. La segunda se desarrolló como una reacción contraria a este impulso de dominación; este es el romanticismo, el cual concebía con cierta precaución la instrumentalización de la naturaleza, pero acogiendo también con total beneplácito la idea de la superioridad de la razón en tanto promotora de libertad.

Por ello, podemos decir ahora que la idea de libertad es realmente el centro programático del romanticismo. Este centro se desarrolla a partir de la Crítica del Juicio, donde el propio Kant intenta responder a la dificultad ya planteada para así afirmar la unidad de la razón, a partir de la oposición entre la ley natural y la voluntad dirigida por los fines presentes en el sujeto. Para solucionar esta dificultad, se hacía necesario entonces reconocer que la naturaleza tiene su propia causalidad y que el hombre no es un ser que pertenezca por completo, de forma única al reino natural, ya que también posee la razón que le da libertad y le permite habitar en un reino nouménico. Como resulta claro, esta oposición sólo es válida para el hombre en cuanto pertenece a dos reinos, al de la naturaleza y al de la razón. Sin embargo, tenemos que reconocer que el hombre siempre está inmerso en esta oposición, pero que puede actuar guiado por la luz de la razón y no por la mera determinación de la naturaleza. En este sentido, la mayoría de las acciones del hombre son entonces decisiones a nivel moral o como dirá Kant, por deber. Estas acciones son expresión de un fin en sí mismo, son queridas por sí mismas y no como medios para obtener un bien mayor. Así, la libertad Kantiana, permite a los hombres regir su vida desde la razón, los separa de la causalidad mecánica que en cuanto tal determina a la naturaleza.

Como es bien conocido, el Romanticismo está ligado íntimamente con el Idealismo alemán, el cual se centra en la idea de Absoluto o más específicamente el anhelo de Absoluto, este anhelo no es otra cosa que el ser en sí mismo. Para realizar este anhelo, fue imprescindible armonizar dos textos fundamentales de Kant: la Crítica a la razón pura y la Crítica del juicio. En la recepción de la primera se abrió la posibilidad de armonizar en el sujeto sus tres facultades: la sensibilidad, el entendimiento y la razón; dentro del análisis de la sensibilidad espacio y tiempo son comprendidos como sus formas puras, en estas percibimos la realidad, siendo ellas también las que producen la intuición sensible; de igual forma, el entendimiento posee las categorías que permiten la unificación de nuestra experiencia perceptiva. Por otro lado, la razón, que contiene las ideas o principios reguladores, Dios, alma y mundo, tiene como tarea armonizar dichos principios con su naturaleza más íntima, la libertad. Dicho esto, en los términos propios de la Crítica de la razón pura, nosotros ponemos en los objetos nuestras formas de sensibilidad y las
categorías de nuestro entendimiento, volviendo así a los objetos fenómenos, adaptándolos a nuestras posibilidades de conocimiento. Así, cuando Fichte asume a Kant, hace énfasis en las posibilidades más propias de la razón, especialmente en la idea de un yo libre o principio fundamental de toda realidad; dicho principio no puede depender de nada distinto de la razón, pues el no es causado, es más bien, este yo libre que al autoponerse es el principio último de la realidad.

En este sentido, debemos tener presente que en el pensamiento fichteano el Yo absoluto es pura actividad, es decir, principio de lo real y realidad pura, pues el yo, en tanto primer principio, tiene un anhelo de despliegue para excluir o negar todo el contenido específico que le viene del mundo; para este fin dicho yo pone el no yo, –descrito como este contenido específico y determinado- llamado también alteridad, esto es, lo completamente otro al yo. En este proceso de autoposicionamiento nace la relación estructural entre sujeto y objeto. Así, tenemos que en el proceso de autoconfiguración de la realidad el yo se autopone en el mundo que lo contiene, pues se conoce como diferente en el no-yo y con ello se reconoce posteriormente como un yo que retorna así como absoluto. Con Fichte se da el primer paso de una dialéctica que culminará en Hegel. Dicha dialéctica tiene como fin desplegar el ser como unificación. Fichte desarrolla esta dialéctica desde la actividad del yo, lo que la diferencia de la puramente especulativa, pues esta dialéctica práctica no es normalmente aceptada por el método de las ciencias; es más bien aplicable a los procesos de creación artística,

pues en el arte se da una realidad siempre nueva, que no permanece estática, sino que está en permanente devenir. Dicha realidad no se presenta como acabada, lo que la hace efectiva y racional. La racionalidad es aquí tomada en un nuevo sentido, pues contiene las ideas de la razón que siempre se presentan como esencialmente prácticas. En el idealismo y en el romanticismo no se habla de un ser estático, tal como ha sido asumido en la tradición metafísica más clásica; se trata más bien del ser que es sustancia y sujeto a la vez, es decir, eso que se da como algo que está en obra, lo que a su vez nos ubica en el terreno de una realidad que se encuentra también en constante devenir. Para poder atender a esta dura exigencia del devenir, la concepción del arte debe igualmente cambiar, pues no se puede limitar a su comprensión meramente imitativa. En este contexto, emerge la estética del sentimiento y más específicamente la estética de lo sublime².

² Es claro que uno de los principales exponentes de una estética de lo sublime es Schiller, que es también una de las principales influencias del joven Hölderlin. Como es de conocimiento público el gran filósofo y poeta alemán tiene una amplia variedad de escritos estéticos; en uno titulado sobre: sobre lo sublime, define dicho sentimiento de la siguiente manera: “Es una composición de dolor, que se exterioriza en su grado supremo como estremecimiento, y de contento,
El esbozo de dicha estética lo podemos encontrar ya enunciado en la Crítica del juicio de 1790. La tercera crítica kantiana es la última de las tres grandes obras del filósofo alemán; el principal propósito de esta crítica es crear un puente entre la Crítica de la razón pura de 1781 y la Crítica de la razón práctica de 1788, pues representan dos ámbitos muy distintos del sistema filosófico, el primero uno meramente lógico y el segundo ligado con una parte existencial o real; lo extraño es que las dos pertenecen al sujeto pero parecen funcionar de forma separadas como si pertenecieran a dos mundos distintos.

En esta extrañeza debemos resaltar que la Crítica del juicio es un puente entre los dos extremos del sistema, gracias a que utiliza las facultades requeridas en la actividad objetiva del conocimiento y también se relaciona con un aspecto práctico del sujeto, es decir, con darle leyes a su libertad por ser un juicio reflexionante.

Aclarada la función de la obra podemos hablar de su estructura; el texto se divide en dos grandes partes: la crítica de la facultad de juzgar estética y la crítica de la facultad de juzgar teleológica. En el presente texto nos ocuparemos con mayor atención de la primera parte; entrando en materia indiquemos en primer lugar que la facultad de juzgar estética está basada en la más pura subjetividad, es decir, si bien sus procesos se ligan a las facultades que producen conocimiento de forma objetiva, sus juicios en este caso son producidos por el funcionamiento conjunto tanto de la imaginación como del entendimiento. Sin embargo, esta razón no garantiza que se trate de un juicio de conocimiento, pues el juicio estético se refiere al sujeto, pero no al objeto, es decir, se refiere a una representación que altera el ánimo del sujeto pero no tiene ninguna inherencia en el objeto.

Es necesario señalar también que los juicios estéticos son desinteresados, pues no pueden ligarse de forma alguna a una concepción sobre lo bueno y lo agradable, más bien se ligan a un fin que puede crecer hasta el éxtasis y que las almas refinadas prefieren con mucho a todo placer aunque no es propiamente placer. Esta combinación de dos sensaciones contradictorias en un solo sentimiento prueba de modo irrefutable nuestra autonomía moral" (SS: 223). La anterior definición de lo sublime es en parte una herencia de la filosofía Kantiana, complementada con la preocupación plenamente romántica por la autonomía moral en su relación con los sentimientos producidos a través de las experiencias artísticas.

La facultad de juzgar es capaz de emitir dos tipos de juicios sobre las representaciones: uno reflexionante y uno determinante. La diferencia radica en que la facultad de juzgar determinante es ejercida sobre una representación empírica que nos es dada, la cual se halla fundamentada en un concepto; el juicio determinante solo muestra la representación del objeto acorde con su forma empírica y su concepto, sin intervenir de manera alguna sobre la misma. Entre tanto la facultad de juzgar reflexionante, la cual es también llamada facultad de discernimiento, es la encargada de “comparar y mantener reunidas representaciones dadas, sea con otras, sea con su facultad de conocimiento, en referencia a un concepto posible a través de ello” (PCFJ, v: A 16). De tal forma el juicio reflexionante requiere una conformidad de doble tipo, una subjetiva, es decir, una ley que represente un objeto acorde con su propia subjetividad; otra de tipo objetivo la que se rige por las leyes de la naturaleza en general, las cuales formando un solo juicio de igual forma se forman en una sola representación.
mayor relacionado con la armonía plena de las facultades en el sujeto. No es determinante el objeto y no es interesante el beneficio que produzca. En este sentido, lo único verdaderamente importante consiste en que nuestras facultades en la contemplación pura de lo bello actúan como si dicho objeto hubiese sido creado para que se produzca un juego perfecto en ellas, lo cual significa que contemplamos meramente el objeto sin que por ello nos complazcamos con su existencia.

Siguiendo con estas consideraciones sobre los juicios de gusto y sobre lo bello, es necesario aclarar ahora que la belleza es solo para los hombres, ya que los hombres pertenecen a dos mundos: uno ligado a la naturaleza animal y a otro como seres racionales. Esta pertenencia a dos mundos es precisamente la que en parte le otorga su carácter desinteresado al juicio de gusto, pues ninguna de las dos capacidades sobrepasa a la otra por lo cual no halla beneficio. Con relación al juicio sobre lo bello no podemos establecer un fin como en los realizados por el entendimiento, cuyo fin es el conocimiento de los objetos, pero en el caso de los juicios de belleza se da una conformidad a fin sin fin, pues la representación del objeto produce placer o displacer, sin que en ello se afíneque un interés por la existencia del objeto. Por esta razón, podemos entonces señalar que el juicio estético sólo se refiere “a la relación de las fuerzas representacionales entre sí, en cuanto son determinadas ellas por una representación” (CFJ, § 11: A 34). Es obvio que en el juicio de gusto o juicio estético hay una conformidad subjetiva con respecto a la representación del objeto, pero no por ello hay fin alguno en dicha representación, ya que se trata de la conformidad del sujeto con la representación del objeto, la cual le es dada consientemente sin más, pues, como lo indicamos con anterioridad, no hay ningún tipo de interés ni cognoscitivo ni utilitario en el objeto o su existencia.

En este punto es necesario aclarar dos razones básicas por la que hablamos de juicios estéticos de igual forma que cuando nos referimos a los juicios de conocimiento o a los juicios morales; en primer lugar, recordemos que los dos anteriores tipos de juicios cumplen con dos características esenciales de todo juicio, a saber, la universalidad y la necesidad. Sin embargo, tenemos que señalar también de forma muy específica su fundamento a priori, ya que lo más común sería pensar que el fundamento del juicio de gusto se halla directamente en la experiencia, pues se trata del placer que produce la representación del objeto y este placer sería el que ocasiona el juicio. Pero cuando analizamos el juicio con exactitud podemos hablar de un momento simultáneo en el que se produce tanto el placer como el juicio, es decir, se da la conciencia inmediata de la conformidad formal entre sujeto y objeto; esta conciencia es el libre juego de las facultades del entendimiento y de la sensibilidad. Este juego vivificador de las facultades con relación a la
La representación del objeto es propiamente el placer, pues el juego perfecto enriquece a las facultades de tal forma como si el objeto hubiera sido creado sólo para producir dicha sensación, pero como no hay conocimiento propiamente dicho, sino tan sólo un sentimiento vivificador de las facultades, se trata entonces de un fin subjetivo que produce el juicio estético. Por esta razón, se pude decir que el juicio estético tiene un fundamento a priori por tratarse de una simultaneidad en la actividad de las facultades y el sentimiento de placer ocasionados por la representación dada.

Ahora bien, es necesario considerar las notas características de la universalidad y necesidad, pues ellas determinan a todo juicio en general, y el juicio estético es de suyo un juicio. Todo juicio estético posee también la pretensión de universalidad y necesidad, aunque no podamos decir que los posee a la manera como ocurre en los casos de los juicios de conocimiento, pues en el juicio de conocimiento estas pretensiones se cumplen de manera objetiva. Sin embargo, el juicio de gusto demanda satisfacer estas pretensiones de forma subjetiva, ya que cuando promulgamos que algo es bello no estamos diciendo nada sobre el objeto que pueda ser verificado de manera objetiva, sino que decimos, más bien, algo sobre nosotros mismos, lo que indica que la única objetividad de este juicio debe venir también de nosotros.

Kant garantiza el alcance universal de esta objetividad por medio de la noción validez universal. Para el filosofo alemán, cuando un sujeto dice, por ejemplo, que tal x es bello, no lo dice en privado, sino que lo hace público, lo cual exige que todos los demás puedan reconocerlo también como bello. No ocurre lo mismo cuando alguien dice que tal x le parece bello, pues no necesariamente ocurre que de hecho lo sea y que, por tanto, cualquier otro sujeto reconozca igualmente que es bello. Ningún objeto puede entonces ser declarado bello con la aprobación tan un solo de un sujeto; no pasaría más que por agradable; “pero cuando él declara bello a algo, le atribuye a otros precisamente la misma complacencia; no sólo juzga para sí, sino para todos, y habla enseguida de la belleza como si fuese una propiedad de las cosas” (CFJ, § 7: A 20).

Como podemos ver, se trata entonces de que cuando declaramos algo como bello no permitimos que otro manifieste una opinión contraria, a pesar de que nuestro juicio sólo se fundamente en el sentimiento que nos produce dicha representación, pero no contamos con la fundamentación de un concepto. Tenemos entonces este sentimiento el cual, si bien pretendemos que fundamente el juicio, no lo podemos declarar privado, sino que más bien lo declaramos común universal y necesario con relación a dicha representación. Nuestro juicio declara un deber con relación a un juicio sobre belleza, pues es una reglamentación la cual garantiza la objetividad de dicho juicio, es decir, que en la representación ese objeto sea considerado bello, pues no es tan solo un sujeto quien en
privado lo asegura, sino que se trata de un juicio público susceptible de ser aprobado por todas las subjetividades incluyendo las hipotéticas, tal como las que no están presentes en el momento del juicio o las que vendrán a juzgar posteriormente dicha representación.

De esta forma podemos dar por terminado este pequeño recorrido que emprendimos con el fin de conocer los principales elementos que componen la analítica del juicio sobre lo bello; en este punto podemos recordar que este juicio que se caracteriza por ser contemplativo y desinteresado, siendo uno de los principales pilares de las primeras ideas románticas sobre la belleza. Sin embargo, la crítica de la facultad de juzgar no aborda tan sólo el establecimiento de la legitimidad de los juicios sobre lo bello, pues contiene también la de los juicios acerca de lo sublime. En este juicio el sujeto siente en riesgo la vida, aunque este sentimiento esté mediado por la distancia estética; por esta razón, lo sublime se describe también como experimentar un placer mezclado con cierto dolor.

Teniendo en cuenta lo anterior, debemos ahora profundizar en el sentimiento de lo sublime, tal como se encuentra examinado en la Crítica de la facultad de juzgar. El asunto aparece inmediatamente después de la validación intersubjetiva del juicio sobre lo bello. Esta consideración inicial tiene una similitud formal con el juicio de belleza, al tratarse de juicios reflexivos que no emiten ningún concepto de tipo cognoscitivo sobre el objeto; pero cuando pensamos las diferencias entre estos dos juicios nos encontramos con “un objeto desprovisto de forma, en la medida que es representada la ilimitación en él o bien a causa de él, añadiéndose, empero, el pensamiento de su totalidad” (CFJ, § 23: A 75, B 74). La anterior determinación marcará los dos tipos de sentimiento de lo sublime, a saber, el sublime matemático relacionado con la representación de la totalidad, señalando cómo es posible abarcar una universalidad o mejor la universalidad, y el sublime dinámico, el cual se relaciona con lo ilimitado, con el infinito, que en cuanto tal se presenta como irrepresentable y de lo cual no tenemos más remedio que hacernos un concepto simbólico.

En este punto debemos aclarar qué entendemos por concepto simbólico. Empecemos por decir que todo concepto que se extraiga de un juicio sobre lo sublime es necesariamente simbólico, ya que no puede referirse de forma directa ni al objeto que produjo el juicio ni a la armonía de las facultades; se trata, más bien, de cómo el sentimiento de lo sublime ocasiona que “el ánimo sea atraído para abandonar la sensibilidad y ocuparse de ideas que contengan una más elevada conformidad a fin” (CFJ, § 23: A 76). En efecto, lo auténticamente sublime no se halla contenido en ninguna forma sensible, pues sólo atañía a las ideas de la razón las cuales, como ya lo sabemos, no pueden ser representadas por ninguna forma sensible, haciendo que aquellas sólo puedan ser representadas por una vía negativa proveniente de su propia inconformidad a cualquier forma, es decir, podemos tener una representación de una idea de la razón en tanto no podemos sentir que se asemeja a ninguna representación sensible de ningún objeto. Así, cuando hablamos de concepto simbólico nos referimos a la analogía que crea la imaginación con el fin de mostrar cómo entre lo que produce el sentimiento de lo sublime en el ánimo y la presentación de las ideas de la razón hay una cierta relación de analogía, en tanto se refiere a su modo de proceder según la reflexión misma sin referirse nunca a la intuición relacionada con los objetos. En este punto, lo decisivo entonces radica en ver que tanto
Sin embargo, antes de abordar con más detalle esta distinción, se hace necesario ofrecer una definición general del sentimiento de lo sublime. Empecemos por una vía negativa, indicando que el sentimiento de lo sublime no puede ser pensado en su relación con el sentimiento de lo bello; es decir, en ninguno de sus casos se trata de un placer inmediato tal como ocurre en el juego vivificador de nuestras facultades. En su definición positiva, podemos señalar que se trata de un placer de forma indirecta, pues genera un sentimiento de impedimento transitorio de las fuerzas vitales que se sigue de una manifestación inmensa de las mismas. Como resulta evidente, aquí ya no estamos ante un juego de las facultades tal y como si el objeto fuese hecho para complacernos, sino mas bien nos topamos con una serenidad en el quehacer representativo de la imaginación, por el cual alcanzamos la idea por medio del concepto simbólico. Por lo anterior, podemos concluir que no se trata de producir un atractivo por placentero que sea, “sino alternativamente, una y otra vez repelido también, la complacencia en lo sublime contiene menos un placer positivo que una admiración o respeto, esto es, algo que merece ser denominado placer negativo” (CFJ, § 23: A 76, B 75).

Es necesario resaltar una última característica en la definición de lo sublime, la cual se liga más directamente con el objeto del juicio; en el caso de lo sublime se trata de la naturaleza, es decir, los objetos de este juicio tienen que ser concordantes con la naturaleza. Esta característica conlleva un problema mayor relacionado con la coincidencia del objeto del juicio y las facultades del sujeto. En el juicio sublime ocurre usualmente que el objeto no se presenta conforme a nuestra facultad representativa, lo que provoca que nuestro juicio aparezca como una cierta violación de la imaginación, pues en él se la rebaza y se la obliga a representar lo irrepresentable. Es decir, se busca con ello atravesar las murallas de Hércules. En este punto, podemos ahora señalar que no se trata aquí de que la facultad representativa se vea desbordada por la magnitud de lo sensible que se le presenta, sino que esa imposibilidad de representación conlleva a la superación de esta magnitud sensible para dirigirse al pensamiento de las ideas que ocupan a la razón.

Teniendo presentes estas generalidades de los juicios sobre lo sublime, entremos ahora a sus especificidades. Esta clase de juicios se divide en dos tipos: sublime matemático y sublime dinámico. Para explicar el sublime matemático, debemos tener presente que normalmente “llamamos sublime a lo que es absolutamente grande” (CFJ, § 25: A 81, B 80). La anterior determinación nos indica que el sublime matemático se liga con el concepto de magnitud; en este caso sublime es aquello que excede toda magnitud y que, en cuanto tal, no puede ser abarcado
por ninguna representación. En comparación con el juicio sobre lo bello la noción de magnitud es aplicada de forma subjetiva y puede ser además constatada de forma empírica; recordemos además que si bien no estamos interesados en el objeto en cuanto tal, por ende su magnitud no influye en nuestro juicio, sí nos importa a la hora de obtener el sensus communis, el cual es necesario que se dé para validar la universalidad pretendida en el juicio de lo bello. Debemos tener presente, igualmente, que debido a nuestras capacidades el juicio sobre la belleza, en tanto juicio reflexionante, no sólo enuncia una coincidencia en nuestras facultades cognoscitivas, sino que también encuentra una cierta coincidencia en la ampliación de la imaginación.

Retomando las especificidades propias del sublime matemático, podemos anotar ahora que en dicho juicio la imaginación no encuentra la medida adecuada o concebible más allá de la propia grandeza del objeto. De esta forma resulta evidente que aquí nos referimos a un objeto que no se halla en la naturaleza entendida como el mundo de los fenómenos, sino que nos remitimos a las ideas de nuestra razón, que sólo tienen una magnitud referida a ellas mismas, porque todo lo demás a lo que su magnitud pueda ser referida es pequeño. En este contexto, es claro entonces que lo sublime matemático se funda en la tendencia de la imaginación para realizar una progresión al infinito y la tendencia de la razón a considerar la idea de la absoluta totalidad como una idea real. Pero estos anhelos tienen su raíz común en la inadecuación cometida entre la medición que efectuamos y la magnitud real del objeto medido. En esta inadecuación surge una equivocación, dando así lugar a la idea de lo suprasensible; pero en este punto debemos tener presente que no hablamos aquí de un objeto que en sí mismo sea sublime, sino de un temple de ánimo provocado por una cierta representación que produce una operación de exceso de la facultad de juzgar.

Sin embargo, vale la pena preguntarnos: ¿cómo es posible pensar el infinito, cuando somos seres finitos? O dicho de otra manera, ¿cómo sabemos de la existencia de los noúmenos, si solo podemos ver fenómenos? En realidad, la única forma de poder justificar este pensamiento radica en reconocer que ya en los hombres se halla una cierta disposición en el ánimo que es ella misma suprasensible; ella es la que contiene al noúmeno que, como sabemos, no tiene intuición posible. A su vez, esta idea de lo suprasensible es la que fundamenta de cierta manera la intuición de la realidad en cuanto mero fenómeno. En este punto, debemos aclarar que el infinito supera la capacidad de estimación matemática de las magnitudes en su aspecto teórico, pues se trata, como dijimos anteriormente, de una ampliación en el ánimo, que nos permite transgredir todas las barreras teóricas de la sensibilidad, no con miras al conocimiento, sino para hacer posible la realización de fines prácticos.
Así, “sublime es, pues, la naturaleza en aquellos de sus fenómenos cuya intuición conlleva la idea de su infinitud. Y esto último no puede ocurrir de otro modo que por la inadecuación aun del más grande esfuerzo de nuestra imaginación en la estimación de magnitud del objeto” (CFJ, § 26: A 94, B 93). Como podemos ver, se establece aquí que la medida fundamental de la naturaleza es el todo absoluto de ella, incluso en cuanto fenómeno al ser comprendida como infinitud. No se trata empero de un proceso que va agrandando paso a paso el concepto, sino de una magnitud que por sí misma no puede ser abarcada por la imaginación, llevando al concepto a su fundamento suprasensible, donde se establece como lo más grande por encima de todos los sentidos. Esto conlleva a que se juzgue como sublime al temple de ánimo y no al fenómeno por la reacción que provoca en las capacidades del juicio.

En este punto, es necesario agregar que nos referimos aquí a las capacidades de la razón que son las que juzgan algo como sublime y a la receptividad que debe mostrar el ánimo con relación a las ideas de dicha facultad, para que de esta manera se genere un temple anímico compatible con el que provocarían directamente el influjo de las ideas prácticas en el ánimo del sujeto. Aclaremos este asunto, el sentimiento al que nos referimos en el juicio de lo sublime es el respeto; respeto hacia nuestra propia destinación encarnada en nuestra razón. Es decir, se trata de un cierto designio que nos lleva al reconocimiento del dominio que ejercemos sobre la naturaleza presente ya en nosotros mismos y sobre aquella que aún siendo exterior nos influye.

En la determinación dinámica de lo sublime la naturaleza es juzgada como productora de temor, pero no porque nos sintamos atemorizados y paralizados frente a ella; por el contrario, este temor inicial despierta en nosotros la fuerza de dominio. Se trata entonces de una fuerza que se despierta en el momento en que nos hacemos consientes de nuestra superioridad con relación a la naturaleza que hay en nosotros; junto con dicha superioridad acontece también la superioridad ante la naturaleza que está frente a nosotros. Ahora bien, esta conciencia de superioridad es lograda por medio del temple de ánimo alcanzado en la experiencia de lo sublime, que muestra la inadecuación de las ideas de la razón con respecto a la imaginación. Sensación que si bien aterroriza, a la vez atrae al sujeto, con el objetivo de ampliar el desarrollo de sus fines prácticos, los cuales se ven convocados por medio de la imaginación, que se esfuerza en atisbar el infinito, mientras el sujeto se halla fundamentado en lo suprasensible, rozando el infinito gracias a su propia superación en la ética.

Para concluir la explicación sobre el sentimiento de lo sublime, podemos decir que nuestro espíritu goza con este sentimiento o anhelo, ya que por medio de nuestra superioridad frente a la naturaleza nos vemos avocados a tocar lo incondicionado en el campo de la razón. Obviamente,
este sentimiento está potenciado por el arte que intenta presentar, o por lo menos representar, lo que no se puede dar de manera sensible. Ahora bien, debemos tener presente que la anterior exposición sobre el juicio de gusto y el sentimiento de sublime, tal y como lo concibe el filósofo de Königsberg, encontrará su mayor realización en el concepto de genio, que será el puente más notorio para el despliegue de un pensamiento romántico. El genio, según el propio Kant, “es el talento (don natural), que le da regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría expresarse también así: genio es la innata disposición de ánimo (ingenium) a través de la cual la naturaleza le da regla al arte” (CFJ, § 46: A 181, B 179). Tengamos en cuenta que el arte es una creación libre; en la medida en que se trata de un ser que experimenta la libertad por medio de la creación, el genio es a su vez objeto y ley de sí mismo, esto es, es un sujeto libre que se halla como objeto atravesado por la naturaleza. Es necesario aclarar que, cuando decimos el genio o genio, nos referimos más a un espíritu o fuerza creativa, que se manifiesta en las obras de los hombres, que a un mero don divino.

En este sentido, podemos entonces decir que, como esta fuerza genial es pura multiplicidad que debe ser formada, se trata de talento, es decir, de “la aptitud o suficiencia de una cosa para todo tipo de fines” (Duque, 1997, 17); dicho de otra manera, genio es la pura plasticidad, es materia puramente desnuda cuyas determinaciones provienen únicamente de él. Por tanto, el genio es quien da forma por primera vez tanto a las cosas como a los hombres. El genio es la posibilidad de hacer o pensar, pues es él quien, por ser el favorito de la naturaleza, le puede dar regla a la misma y puede, a su vez, generar la apertura con relación a ella. Esto resulta algo evidente, gracias a que el genio es quien permite que la naturaleza sea una habitación para el hombre, dándole infinitud de formas. Dando ahora un paso más, podemos decir que el genio es quien abre la oportunidad de formar una comunidad sobre la base de la naturaleza. Esto conlleva, obviamente, a la formación de una sociedad, que al igual que lo ocurrido en la naturaleza se pueda dar a sí misma la regla de su configuración.

Sin embargo, el genio, para Kant, no sólo es esta posibilidad de otorgar forma por primera vez, de darse la propia regla. Esta fuerza que atraviesa a un sujeto representa también un gran peligro, pues el genio es también locura, ya que se encuentra en un permanente estado de exaltación, es decir, se ve habitado por sus torrenciales afectos, por su desmesurada sensibilidad. Esta falta de dominio hace que el genio tenga que ser conducido permanentemente por la razón. En segundo lugar, las obras del genio se manifiestan principalmente en el arte bello, lo que significa que sus productos son tan
perfectos que se hacen inútiles, pues sólo con ellos, no se puede hacer nada. En este sentido, es necesario que al genio lo asista la razón.

Por último, el genio es un habitante de una época determinada, que tiene como misión orientar a un período de la historia hacia su más alta finalidad interna, pues sólo así sus obras pueden perdurar, sólo en la memoria de la humanidad. Con esto se inicia el tortuoso camino de la cultura, ese largo laberinto que recorremos a la caza de la libertad tal y como aquel joven griego lo emprendiera antes, cuando en laberinto de Dédalo en tiempos inmemorables asumiera la cacería del minotauro, de esa criatura tan maravillosa como peligrosa, tal y como es la libertad para los propios hombres, pues se trata de una cacería que tanto la humanidad como el individuo deben emprender de la mano de aquel genio que logra darse regla a sí mismo y dirigir, con ello, a toda la humanidad.

Para finalizar, diremos ahora que la influencia kantiana en los jóvenes románticos es considerable sobretodo en la gran acogida de la Crítica de la facultad de juzgar, pues gracias a ella se labró un cambio en el pensamiento. Este cambio consistió en la búsqueda de un nuevo modelo de unificación de la realidad por medio de la creación artística. En sus inicios el romanticismo encontró su sentido en la creación artística o más específicamente en el acto estético. Por ejemplo, en la plástica el romántico encuentra el sentido en el símbolo o imagen, aunque no es simbólico o alegórico, como falto de realidad; por el contrario, busca el sentido esencial de todo lo representado en la imagen. De igual forma, la poesía romántica es plenamente reflexiva, es decir, poesía de la poesía, pues no tiene otro objeto que ella misma, ya que se trata de un replegarse en su esencia, resaltando con ello que el acto reflexivo implica un camino que va dejando huella en el objeto de la reflexión. Es decir, se trata de un recorrido que no se queda tan sólo en el espacio de la creación poética de una imagen determinada de un objeto, sino que también abre el camino que vuelve sobre el objeto mismo, mostrando un transcurrir distinto sobre él, ya que busca reconocerlo, a la vez que lo crea con el fin de hallar en el objeto mismo significación y sentido. Es decir, el objeto en tanto creado es a la vez poetizado.

Este pathos reflexivo se da de manera clara en la mayoría de los poetas románticos. Como ejemplo de ello podemos tomar el caso de Novalis, que en un trabajo titulado Logológicos, que hace parte de una serie de escritos que también podemos llamar poeticismos, en cuanto son pensamientos o razonamientos que se refieren a la actividad poética, expone poéticamente la esencia de la poesía. Citemos ahora el logológismo número 31:

Por medio de una relación original con el conjunto restante realza la poesía todo elemento particular – y del mismo modo que la filosofía prepara el mundo a una influenciación eficaz
de las ideas sólo a partir de su legislación, la poesía es, digamos, la llave de la filosofía, su finalidad y su significado; pues la poesía forma la sociedad bella – la familia cósmica - la bella economía domestica del universo.

Si la filosofía, por medio del sistema y el estado, refuerza las energías del individuo junto a las de la humanidad y el cosmos, y convierte el conjunto en órgano del individuo y el individuo en órgano del conjunto –lo mismo ocurre con la poesía en relación a la vida. El individuo vive en el conjunto y el conjunto en el individuo. Por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la comunidad íntima de lo finito y lo infinito (Fragmentos para una teoría romántica del arte, 136).

El anterior fragmento muestra el profundo interés del poeta en pensar su actividad, pues no se trata sólo de realizar el acto estético como la creación de una obra, sino también de reflexionar sobre la significación real de su obra en el mundo; en el caso de la poesía se trata de compararla con su actividad más cercana, la filosofía, es decir, de ver cómo la poesía desde la Grecia clásica ha fundamentado la sociedad y de cómo la filosofía nace en ese medio, luchando por desprenderse de la poesía, -aunque recordemos que una de sus primeras y más grandes obras fue precisamente el poema ontológico de Parménides-.

De esta forma terminamos los apuntes preliminares sobre el romanticismo, mostrando su clara influencia kantiana, además de las claras referencias al arte y a la belleza que es capaz de mostrar cómo la realidad deviene siendo sujeto y sustancia a la vez; esta situación es tan sólo la primera mirada, desprevenida o tal vez temerosa, del anuncio que nos hace la belleza de su poder unificador de las tensiones propias de una realidad dividida en sujetos y objetos. Este es el problema que precisamente Hölderlin, junto con sus amigos del alma de la Stiftung, Hegel y Schelling, abordó en 1797.

1.2. El programa más antiguo del Idealismo alemán

Antes de concentrarnos directamente en el texto, considero necesario referirme al marco histórico en el cual se realizó su composición; en primer lugar, la fuerte influencia de la filosofía de la unificación, corriente a la cual estaban inscritos pensadores como: Herder, Fichte y Schiller. Esta filosofía marcó también los primeros pensamientos del joven Hölderlin; pensamientos que atravesarían las filosofía de sus amigos Hegel y Schelling. Podemos presentar la idea central de esta filosofía en los siguientes términos: “El tema de la filosofía de la unificación es el supremo anhelo del hombre que no encuentra reposo ni en el consumo de bienes, ni en el goce del poder y del reconocimiento” (Henrich, 1990, 14). Este anhelo puede ser visto también como la aspiración del infinito o Absoluto, tan anhelada por el Idealismo. Esta unificación sólo se logra a través de la superación de todas las tensiones y, más específicamente, de la formada por la separación entre
el sujeto y el objeto. Teniendo esto en mente se fueron bosquejando las filosofías tanto de Hegel como de Schelling, y en el mismo sentido giran las obras poéticas y ensayísticas de Hölderlin.

Teniendo en cuenta las anteriores indicaciones sobre la filosofía de la unificación⁵, se hace necesario referirse ahora a la influencia de la filosofía neoplatónica de Shaftesbury, para quien resultaba claro que el problema de la unificación sólo hallaría respuesta en la contemplación de lo bello, más específicamente en las obras de arte; ya que la belleza puesta en acto, tanto en la creación de la obra como en su contemplación, pone en juego las fuerzas del espíritu, haciendo de la belleza el anhelo supremo, es decir, la fuente de la unificación.

Sin embargo, al acto contemplativo de la naturaleza y del arte, asumido por el filósofo inglés para lograr la unificación, se opone de forma tajante a la realización efectiva de dicho anhelo, la cual al parecer solo será alcanzada por medio de la entrega completa a la naturaleza, al objeto que se quiere alcanzar; dicha entrega implica la completa disolución de la fuente del impulso unificador, es decir, el hombre. Este impulso o deseo unificador recibe la denominación de Amor o fuerza amorosa. Sin embargo, la realización de este impulso lleva consigo el problema de la total disolución de la conciencia deseante, considerando que la unificación significa el goce de la conciencia del deseante y no su entrega para la completa disolución, esto es, una unificación en la diferencia; se haría imposible la simple realización del impulso amoroso. Por la anterior razón, en un principio el Amor es dejado atrás y surge la Amistad como criterio de unificación, pues ella trae consigo un objetivo común, pero no la desaparición de las individualidades.

De esta forma, podemos ver en la pequeña y precedente descripción de las problemáticas de la filosofía de la unificación porque Hölderlin encontró el tema central de su trabajo poético-

---

⁵ Con relación a la arqueología de la llamada filosofía de la unificación debemos indicar que ésta encuentra sus orígenes en el mito platónico del Anima Mundi, el cual es utilizado tanto por los pensadores renacentistas como por los románticos, para referirse a la unión indivisible del hombre con la naturaleza. Por ejemplo, en el Renacimiento el mito sirvió tanto para humanizar la naturaleza como para naturalizar al hombre, “el Romanticismo lo utiliza para dar a la naturaleza un corazón humano y al hombre un alma natural” (Argullol, 1999, 22). Lo interesante de estas dos interpretaciones del mito platónico no es exaltar la nutrida cosmogonía platonica, sino más bien la concepción del mundo como un organismo viviente. Como lo mencionábamos anteriormente, la recepción renacentista del mito del Anima Mundi no solo encuentra sus fuentes en el mito platónico, sino también en las antiguas tradiciones árabes y cabalísticas, de las cuales su principal exponente fue Pico della Mirandola, que concibe al hombre como el centro eterno e ilimitado de la fusión con la naturaleza, que es por esencia igualmente eterna e ilimitada, ya que el hombre reúne en virtud de su naturaleza todas las naturalezas presentes en el mundo. Sin embargo, entre el renacimiento y la filosofía de la naturaleza alemana hay un periodo dominado por una concepción mecanicista del mundo, la cual halla sus mayores oponentes en el pensamiento desarrollado tanto en Oxford como Cambridge, más concretamente en el pensamiento neoplatónico de Shaftesbury, que sostiene la existencia de una única alma difusa en todo lo existente y que a su vez impulsa toda la creación, de forma tal que todo lo que percibimos se encuentra en perfecto orden y perfección; de allí la preponderancia de la conciencia estética y la evidente identificación entre la belleza y el bien, por la cual el hombre con virtudes estéticas, es decir, el artista, es el único que podría fusionarse, en un acto extático, con la naturaleza en virtud de su capacidad creativa. En este sentido, el romanticismo heredó las ideas de majestad, simplicidad, belleza y armonía como el máximo grado posible del alma del universo, considerando en un comienzo a la naturaleza como el más poderoso de los aliados.
intelectual, concentrado más específicamente en la disolución de escisiones, en especial las presentes entre finito e infinito, teoría y práctica y entre sujeto y objeto. Dentro del desarrollo de su pensamiento, el poeta hace constante uso de los conceptos de amistad y amor, dando preponderancia unificadora al último, en obras como: Hiperion y Empedocles. Si bien Hölderlin dedica gran parte de su obra, por no decir que la completud de la misma, a la dilucidación poética de la fuerza vital de la filosofía de la unificación, también resulta claro que dicha dilucidación es el eje central de un texto programático como el programa más antiguo del idealismo alemán, con el que Hölderlin, Hegel y Schelling buscaban llevar dicha idea a la formación de la sociedad.

En líneas generales el documento plantea tres rasgos básicos de la propuesta de unificación, a saber: 1) la identidad entre las ideas y las acciones prácticas; 2) el rechazo al Estado como un mecanismo; y 3) la belleza como la idea articuladora de todo el sistema. Como podemos ver, estos tres planteamientos hacen del proyecto un texto decididamente programático, que aparece firmado por Hegel, Hölderlin y Schelling. Su tarea es la de superar las escisiones heredadas desde la ilustración y la filosofía kantiana, tales como: la separación entre entendimiento y razón, sujeto y objeto y filosofía práctica y filosofía teórica.

El texto comienza refiriéndose a una ética de la estirpe kantiana, pero influenciada en el contexto de la recepción de la lectura de Spinoza, señalando también que la dirección de la humanidad

---

6 Es necesario reseñar que la influencia de Spinoza en el primer romanticismo alemán estuvo plenamente relacionada con la fórmula griega *hen kai pan* o uno y todo. Sin embargo, es claro también que esta fórmula no es proveniente de la filosofía presocrática, es más, suponemos con muchos más fundamentos que el lema fue creado por intelectual alemán “(tal vez Lessing o Jacobi)” (Cortés, 1996, 40). A esta supuesta formulación presocrática se suma también el pensamiento panteísta, de inspiración spinocista, basado en su afirmación *Deus sive natura*, la cual es interpretada como que todo lo que es, realmente, es en Dios y si Dios es la naturaleza, todo lo existente es entonces Dios, lo que lo hace pasar por panteísta. A pesar de la anterior afirmación, el mismo Spinoza desmiente en su correspondencia que él quiera equiparar a Dios con la naturaleza, lo cual nos lleva a pensar que el panteísmo espinosista es una mala interpretación romántica. De esta forma en el final del siglo XVIII en Alemania todos los panteístas se declaran espinosistas, aunque muchos de estos intelectuales ni siquiera conocían de forma directa los textos del filósofo holandés. Ya que la mayoría de sus conocimientos provenían de la obra de Jacobi sobre Spinoza, la cual se presenta de forma epistolar, de modo que son puestas en la boca de Lessing tanto la fórmula griega como un diálogo con el reconocido Goethe acerca de su poema panteísta Prometeo; en esta supuesta carta dirigida al poeta el gran pensador alemán le confiesa que los conceptos ordinarios de divinidad no lo satisfacen y que sólo conoce la filosofía de Spinoza. Aunque no podamos constatar la veracidad de este diálogo, si podemos decir empero que cumple a cabalidad con el propósito del autor al querer presentar la filosofía del *hen kai pan* mediante la confrontación de Bruno y Spinoza. Ahora bien, para nuestros propósitos hemos de indicar que los tres jóvenes amigos de Tubinga conocían el texto de Jacobi y se declaran plenamente panteístas, pero cada uno a su manera y con su peculiaridad típica. Por esta razón, es claro el constante interés de Hölderlin por el debate en torno al espinosismo que se desarrolla entre Jacobi y Mendelssohn, así a raíz de este marcardo interés el joven poeta realiza un resumen comentado sobre el texto de Jacobi, el cual recibe el nombre de: Las cartas de Jacobi sobre la doctrina de Spinoza este texto se divide en dos partes en la primera se refiere a Lessing y a su compromiso con el espinosismo, en esta parte también trata el determinismo de Spinoza, ya que según el escrito de Jacobi para Spinoza cada cosa finita que surge implica que algo es puesto a partir de la nada por lo cual elimina la posibilidad de tránsito entre infinito y finito, además su pura inmanencia, la cual no es un objeto por lo cual la sucesión y duración de los modos es un mero fenómeno es la forma en la cual podemos intuirlo múltiple en lo infinito. En la segunda parte, Hölderlin señala que
se encuentra en la poesía, –premisa a la cual sólo permanecerá fiel el poeta; esta dirección conlleva necesariamente a una religión de los sentidos, una cierta mitología de la razón, que afirma “Monoteísmo de la razón y del corazón y un politeísmo de la imaginación y el arte” (Systemprogramm, 230). Esto conlleva además afirmar la unidad en la diferencia.

El Systemprogramm surge en un momento de crisis en la sociedad burguesa del XVIII, donde hay una desaparición total del mito y la legitimación religiosa de la sociedad alemana. Sobre la fecha de su composición se especula que fue redactado entre los años que van de 1795 a 1797; el texto es encontrado en forma de manuscrito, con la letra de Hegel, aunque a ciencia cierta no se pueda afirmar que su autor sea dicho pensador, ya que el texto está firmado por los tres jóvenes amigos de Tubinga –Hölderlin, Schelling y Hegel– es más, dada la sucesión de acontecimientos sería más bien correcto decir que fue inspirado por las ideas del poeta, de autoría de Schelling y producto de la escritura de Hegel. En realidad sobre su autor no vale la pena profundizar, gracias a que lo decisivo radica en el gran contenido, que debe ser analizado como un acta de fundación del idealismo en su corriente romántica.

Sobre su fecha de composición es correcto establecerla después de la publicación del diálogo Iduna de Herder, –Iduna joven diosa, bajo su cuido se encuentra la juventud y el rejuvenecimiento– dicho diálogo apareció publicado en la revista Hören de Schiller en febrero de 1796, en el cual ya aparece esbozada una de las ideas centrales del Systemprogramm, la de emprender una nueva mitología, de allí que consideremos que fue escrito después de esa fecha.

Jacobi cree en una causa personal y trascendente del mundo, a pesar de su recio ataque contra la doctrina del filósofo holandés, al final Jacobi concede entre muchas cosas que es casi imposible la representación de un Dios trascendente, que los sistemas de Leibniz y Spinoza son similares en las nociones de Dios, armonía preestablecida y libertad. La anterior síntesis de los puntos tratados en el ensayo tiene por finalidad mostrar lo que en realidad conocián los jóvenes intelectuales alemanes de la época de Hölderlin con relación a la filosofía de Spinoza y cuál era el atractivo que hallaban en la misma.

7 El Systemprogramm es parte de una respuesta de la sociedad alemana en especial de sus grandes intelectuales a la caída de la ilustración. Tal y como lo muestra Isaiah Berlin al decir que dentro de la ilustración: “vivimos en una sociedad corrupta, mala e hipócrita, donde los hombres se mienten y se matan los unos a los otros y son falsos los unos con los otros. Es posible encontrar la verdad. Ha de descubrirse no por medios sofisticados ni por lógica cartesiana sino hurgando en el corazón del hombre simple y no corrompido, el salvaje noble, o el niño o quienquiera que fuera. Una vez descubierta, se constituye en una verdad eterna, verdadera para todo hombre, en todo lugar, en todo clima y estación; y cuando hayamos descubierto esta verdad, luego es importante que vivamos de acuerdo a ella” (2000, 80). Es importante dejar en claro que gran parte de la revolución romántica implica un rechazo a la ilustración y a sus métodos puramente racionales, para dar una vuelta casi de 360 grados hacia el corazón del hombre lo que implica un cambio dramático en la tradición dominante que ahora y por un corto periodo se centrara en la búsqueda en el corazón y sentimientos humanos. Así, desde antes de los comienzos del romanticismo los grandes intelectuales del corte de Lessing, gran hombre ilustrado le confesaba a una sociedad alemana en el tope de su satisfactorio proceso de ilustración puramente racional, su tendencia hacia la filosofía de Spinoza como la única filosofía verdadera, lo cual lo alejaba de su época y lo lanzaba a abrir los caminos de un naciente idealismo que buscaba superar todas las escisiones planteadas por Kant en el tope de la ilustración. De este modo, cuando la ilustración como modelo de sociedad muestra sus grietas hasta que termina por derrumbarse, hasta sus más fieles promotores revelan sus más oscuras preferencias y sus elecciones para superar la presente crisis que terminan concordando con las elecciones de los jóvenes pensadores alemanes.
Con respecto a su contenido, es evidente que el texto tiene el carácter de un proyecto o programa a seguir; en realidad, como lo afirma Frank, se trata de un programa subversivo (1994, 156). Como sabemos, la primera parte del texto se halla perdida, indicándonos que se trata de un proyecto incompleto; sin embargo, hemos de decir desde la parte que fue encontrada que se trata de un texto enmarcado en el pensamiento revolucionario de Rousseau, Schiller, Kant, Fichte y Spinoza, en los temas relacionados con el Estado, la ética y los fundamentos generales de la sociedad, teniendo en consideración que si bien sus tesis son novedosas no constan de suficiente argumentación. En este sentido podemos resaltar que sus ejes programáticos centrales son la idea de una identidad entre los postulados prácticos y teóricos de la razón, la nueva mitología de la razón que surge de la unificación provocada por la idea de la belleza.

Ya desde el comienzo del texto, podemos señalar que se trata de una ética, que no es más que la consecuencia del devenir propio de cualquier metafísica; esto tomando como modelo la filosofía kantiana, incluyendo sus postulados prácticos. Pero es aquí donde los autores consideran que Kant no ha dado más que un ejemplo de dichos postulados, sin haber agotado realmente sus posibilidades, pues el verdadero aprovechamiento de una ética está en considerarla “un sistema completo de todas las ideas” (Systemprogramm, 229). En este sentido, el sistema propuesto es el que logra la completud por medio de la perfecta unión entre teoría y práctica; por esto, se comienza en una metafísica y se termina en una ética; naturalmente si la base del sistema es una ética la primera idea del mismo debe ser un sujeto absolutamente libre, ya que sólo la libertad es la idea regulativa que le permite al sujeto tener postulados prácticos; este ser libre debe ser también autoconsciente muy posiblemente en el sentido de la autoconciencia que posee el espíritu hegeliano.

Junto con el ser autoconsciente y libre viene la segunda idea la de mundo, la cual es la única y verdadera creación de la nada, con lo cual podemos decir que la autoconsciencia es un postulado, un principio propio del sistema, tal como los axiomas son los principios incuestionables de la Ética de Spinoza, pues se trata de algo evidente por sí mismo e incuestionable. Es decir, un yo libre y autoconsciente es el único requerimiento de una ética, pero también puede ser considerado como un axioma del sistema. De esta forma, partimos de una ética en el sujeto y descendemos a una física en el mundo, donde surge una pregunta que no encontrará su respuesta en el sistema ni en la física, pues es esta ciencia la que no ha avanzado lo suficiente para estar a la altura del sujeto; esta pregunta es formulada de la siguiente forma: ¿cómo ha de estar
formado el mundo para ser moral? Así, nos queda como aspiración futura una nueva física, donde se fusionen la filosofía con sus ideas y la experiencia con sus datos.8

Del mundo pasamos a la tercera idea, la obra del hombre, es decir, la creación de una humanidad que se alza como la idea social del sistema; pero es necesario tener en cuenta que aquí se quiere ir más allá del Estado, pues éste es mecánico y de las maquinas no se desprende idea alguna, pues sólo los objetos de la libertad tienen ideas.

En este sentido, es necesario ir más allá de cualquier estado, -incluido el de la revolución francesa-, pues el Estado “tiene que tratar a los hombres libres como un engranaje mecánico” (Systemprogramm, 229). Pero en esta forma de tratar a los hombres se pierde con ello toda posibilidad de auténtica solidaridad. Junto con el inminente superación del Estado surgen los

8 Para explicar la física o mejor las ciencias naturales que quería producir el romanticismo se hace necesario mencionar una obra como Los discípulos en Sais y a su joven autor Novalis, que de forma más específica explica cómo la naturaleza es de forma más obvia todo lo que está afuera del sujeto y cómo este lo ve desde su interior, pero a su vez, lo que está en el interior del sujeto pertenece a lo que ve como exterior a él. Sin embargo, nuestro joven empresario minero también tenía ideas científicas sobre la naturaleza y cómo su experiencia debe ser productora de verdad. El gran problema al que se veía enfrentado este joven romántico era la separación tajante entre ciencia y literatura, en la que se veía una grave escisión en la era de las unificaciones, de la cual se oían los lamentos de los poetas, al ver destruida la unión entre belleza y verdad, unión que, según Schiller, fue destruida, cuando la ciencia tomó el camino del poder abandonando el del saber. Es así como nuestros pensadores románticos, incluido Novalis, velaban por una ciencia desinteresada que tuviera como único propósito comprender nunca dominar, un comprender respetuoso y cariñoso que permitiera la hermandad de la poesía y la ciencia. Por esta razón, las referencias a la naturaleza en su novela es realmente la expresión de sus conocimientos científicos. Los conocimientos que allí se promulgaban y que están acordes con la ciencia, que empezaba a desarrollarse en su época pueden ser enunciados de la siguiente forma: La materia es única y dinámica su movimiento es inmanente a ella misma donde el reposo no es más que una combinación de movimientos, pues es así como todo está en permanente agitación. En cuanto a la evolución humana, es necesario indicar aquí que el hombre es el más desarrollado de todos los animales lo cual implica que todo lo viviente comparte una misma alma, sólo que en puntos de desarrollo distintos en cierto punto nosotros somos Dios, pues el último estaban real de la cadena evolutiva del hombre es realmente la humanidad, donde Dios su pensamiento, es tiempo y cada uno de sus pensamientos una creación. Ahora bien, con relación al método de conocimiento podemos decir que la naturaleza sólo se revela en quien la busca, tal como lo amado sólo existe en el amante y juntos traen al mundo un nuevo objeto de su amor, donde desde el acto amoroso quedan superadas las escisiones entre sujeto y objeto. De igual modo resulta claro que si todo comparte una misma alma, podemos decir también que cada cosa está en todo y el todo está en cada cosa, de tal forma que lo que está oculto en la naturaleza, eso que se busca, es lo mismo que ya está contenido en el que busca, pues es así como la naturaleza contiene los pasos sucesivos de nuestra evolución, que están guardados en nuestra memoria. Por esta razón, lo que él velo oculta no es la naturaleza, sino a la propia esencia humana en múltiples formas; es así como la naturaleza es el espejo del hombre. De esta forma, partiendo de las concepciones novalisianas, podemos plantear la nueva física que se propone desarrollar el romanticismo, para que las verdades objetivas de la ciencia sean concordantes con el propósito vital de una época que busca la unificación.

9 Junto con la abolición de todo estado y la propuesta de una organización que toma como modelo los organismos vivos, se busca implementar también un nuevo modelo de convivencia entre los hombres. Se trata de ver a todos los hombres como hermanos pertenecientes a una fraternidad unidos por una fuerza universal denominada la gran alianza o Bund, esta gran alianza o fuerza que es la única capaz de hermanar todo lo existente en el universo, no sólo uno a los hombres entre sí, más bien es la encargada de unir todo en la naturaleza, pues se trata de hacer posible para el hombre el lazo invisible que atraviesa el universo y lo convierte en una unidad. Este lazo invisible nace de los lazos de amistad y amor que estimulan las virtudes en los hombres que desde el principio del mundo se muestran ya en la naturaleza. La cultura alemana del siglo XVIII se vio envuelta por una obsesión de unión entre sus ciudadanos, debido a que se tenía que resistir a las amenazas de la secularización ilustrada y las múltiples disputas políticas de la época. Por esta razón, gran parte de los pensadores alemanes de la época, entre ellos Schiller, Goethe, Hölderlin, Schelling, Hegel y Sinclair, se unieron para pensar una gran alianza que hiciera posible
principios de la historia crítica de la humanidad; aquí es importante tener en cuenta que las ideas del sistema son de corriente kantiana desde los postulados morales que desciden de una metafísica basada en las ideas de Dios, alma y mundo, junto con el presupuesto de un sujeto libre regido por la razón, aunque dicho sistema se convierte en un dragón de dos cabezas, con la primera enviste a la sociedad burguesa con el apoyo kantiano y con la otra ataca al propio Kant y, con ello, a toda la ilustración dada la excesiva supremacía de la razón. Como producto de esta concepción anti-mecanicista, se busca alcanzar una mejor forma de organización política a modo de un organismo viviente, como cuerpo humano o como organismo natural, que surgen del filosofo ingles neoplatónico Shaftesbury, quien "había mantenido la opinión de que en el mismo organismo cada miembro es el símbolo inmediato del todo o se limita a ser una variación en el detalle de ese todo, a diferencia de la máquina cuyos miembros no gozan ni directa ni indirectamente de la información del todo en el que participan externamente" (Frank, 1994, 158).

En este sentido, podemos decir ahora que con la belleza completamos las cuatro ideas presentes en el Proyecto; las tres anteriores son: un sujeto libre, el surgimiento de un mundo creación de la nada y la necesidad de la formación de una nueva humanidad; la belleza es empero la idea que lo unifica todo. Pero esta idea debe ser entendida en su sentido platónico elevado10, donde belleza y bien son la misma cosa, es decir, son igualmente excelentes en su sentido moral y son dignas del mismo anhelo. Como podemos ver, aquí se nos hace claro que el acto estético de

de la nación alemana una sola y de sus habitantes hermanos. También es necesario decir que esta hermandad, fundada en la fuerza de alianza universal, quería establecer una unión entre todos los hombres. Se trata de una unión cosmopolita que incluye a la totalidad de los hombres y tiene como ideal no solo la unión fraternal por el cultivo de las virtudes que ello conlleva, sino también el fin elevado de encontrar la verdad. Toda esta reflexión en torno a una hermandad universal está plenamente ligada a las hermandades masónicas de las cuales participaban de forma activa los pensadores de la época; la masonería se presentaba a estos pensadores como modelo de una hermandad intelectual, que se establece como hombres libres unidos por los virtuosos lazos del amor y la amistad que buscan ante todo la verdad (D’hondt, 1968, 243-256). Por ejemplo, Hölderlin en su himno a la humanidad presenta toda una reflexión acerca del tema de alianza entre los hombres, la búsqueda de la verdad y la mediación de la belleza como origen de todos los lazos de fraternidad entre los hombres y también la equipara con la verdad. En este poema el pensador parte de la base de un hombre libre que es capaz de buscar la verdad, donde todo se fundamenta en la belleza (Himnos de Tübingen, 103).

10 Es claro que el origen de la idea de belleza que plantea el primer romanticismo alemán es esencialmente platónica, pues se deriva del discurso de Diotima trasmitido por Sócrates en el Banquete. Diotima nombre usado posteriormente por Hölderlin en su novela Hiperión para representar el personaje femenino principal que a su vez encarna la belleza con notas claramente romántico-griegas-. En dicho diálogo, donde la sacerdotisa introduce a Sócrates en todo lo relacionado con el amor, la sacerdotisa comienza por indicarle la naturaleza de Eros a través de un método de preguntas y respuestas; para Diotima, Eros es un ente intermedio que desea las cosas bellas, porque no las posee, tiene también la misión de unir a los mortales e inmortales lo cual conlleva un paso del no ser al ser, así como las creaciones poéticas crean un nuevo elemento en el mundo; por esta razón, cuando el impulso creador que habita en los seres humanos se acerca a lo bello, se crean cosas inmortales, a punto que engendran cosas inmortales. Igualmente, la pitonisa le explica cómo es posible acercarse a la belleza a través de una escala ascendente, que va desde los cuerpos bellos remontándose hasta la idea de belleza. La idea de belleza es idéntica a la idea de bien, pues quien ama y desea la belleza sólo puede desear y perseguir las cosas buenas que son bellas; por esto, quien conoce la belleza en sí misma conoce también y contempla a su vez el bien.
llegar a la belleza es un acto racional\(^{11}\), donde se alcanzan todas las ideas; es más se puede decir que verdad y bondad se hermanan en la belleza, pues el acto estético es a la vez teórico y práctico, ya que es producto de una conciencia libre:

Aunque yo no produzca nada estético sino que me limite a gozarlo, de todos modos estaré haciendo uso de mi libertad, porque no basta lo visible con los sentidos ni una construcción del pensamiento para imprimirle a un objeto de la naturaleza un carácter estético. Si quiero descubrir allí la libertad expuesta, tengo que hacer uso de mi propia libertad, tengo que volver a dar vida a la llamada sensible-teórica que quedó petrificada dentro del producto artístico, tengo que liberarla haciendo uso de mi propia libertad (Frank, 1994, 186).

Por esta razón, el filósofo que quiere conocer debe poseer tanta fuerza como el poeta. Los hombres sin sentido estético son los filósofos de archivador, ahora, según el Programa, requerimos y exigimos que el filósofo realice el acto estético al acoger a la belleza y al espíritu, añadiendo que al cambio de los filósofos se suma la renovación completa de la sociedad, el deshacerse de los hombres comunes de esos que no entienden ni las ideas ni las obras. Es decir, se lucha por un mundo nuevo, por una nueva y permanente revolución, donde el mundo sea guiado únicamente por la idea de la belleza, esto es, donde el filósofo tenga la misma fuerza que el poeta; donde la poesía vuelva a ser lo que fue en Grecia, la maestra de la humanidad: “y es por eso por lo que la idea de la poesía puede convertirse en utopía social: ella anticipa simbólicamente lo que nos sigue quedando por hacer: ayudar a erigir una realidad en la que todos los mecanismos sirvan a un fin nacido de la idea de libertad y que, además, se encuentre inscrito en todas sus partes” (Frank, 1994, 186).

Como culmen del cambio es necesario también configurar una nueva religión de los sentidos para desacralizar con ello la primacía de la razón. Esta nueva religión implica “un monoteísmo de la razón y el corazón, politeísmo de la imaginación y del arte, esto es lo que necesitamos!” (Systemprogramm, 1994, 230). Como podemos ver, con esto surge también una nueva mitología de la razón que fundamente esta nueva sociedad, donde toda estética sea enmarcada dentro del programa de una mitología de la razón; esta mitología nos hará a todos iguales, con el desarrollo libre de las fuerzas del espíritu, pero para la completa realización de este proyecto esperamos que un espíritu elevado, enviado del cielo, tal vez un dios que venga a fundar esta

\(^{11}\) Es necesario indicar que nos referimos aquí a un acto o experiencia estética más que a contemplación estética, ya que desde el neoplatonismo de la escuela de Cambridge, y más aún desde el desarrollo de la filosofía de Shaftesbury, se hace necesario referirnos a un acto o experiencia debido a que la idea de belleza desde ese momento y alcanzando el primer romanticismo no sólo involucra una contemplación, sino que esta idea de belleza estaba aunada a una práctica ligada, en primera instancia, a la vida buena y virtuosa, en un segundo momento se liga también a la creación artística, que involucra una imagen de humanidad que encuentra la verdad y la bondad en la belleza y en su práctica.
nueva mitología, “ella será la última, la mayor obra de la humanidad” (Systemprogramm, 1994, 231).

Es necesario que recapitulemos, como en una especie de bitacora, el camino hasta ahora recorrido y bosquejemos el que planeamos recorrer. En el comienzo de nuestro camino, cuando se anotaba la necesidad de búsqueda del concepto de belleza en el pensamiento de Hölderlin, se hizo necesario reconocer las semillas de su pensamiento, por lo cual recorrimos de forma detenida La critica de la facultad de juzgar, ya que, como sabemos, los análisis hechos por Kant sobre el juicio estético y, en particular, sus consideraciones sobre lo sublime tuvieron gran influencia en el despunte inicial del idealismo alemán. El gran interés de los idealistas se centró en solucionar las dicotomías entre la filosofía práctica y la filosofía teórica, pues se encuentra aquí la posibilidad de un puente para pensar los juicios sobre la belleza, pero sobre todo en el sentimiento de lo sublime y sus efectos morales. También tenemos que considerar la gran influencia de la figura del genio, que tiene el poder creador de la naturaleza, lo cual le permitió a los jóvenes románticos enfatizar los beneficios de la creación artística sobre cualquier producción.

En un segundo momento abordamos el Systemprogramm, texto que nos permitió rastrear el antecedente más antiguo de la noción de belleza que perseguía el poeta; este manuscrito tiene un carácter puramente programático que persigue una sociedad centrada en el acto artístico creativo para ello, desarrolla una noción de belleza de corte platónico que iguala la idea de belleza con la de verdad y bien, centrándolo así todo el progreso y fundamento de la humanidad en la poesía y en una hermandad cosmopolita de todos los hombres. Esta idea de la gran hermandad busca un modelo de sociedad que vaya más allá del estado, pero con el funcionamiento de un organismo vivo. Es así como todo el sistema se halla centrado en la idea de belleza presente en todos los aspectos del universo, tanto en la naturaleza misma, que es el mejor de todos los ejemplos, como en los hombres que deben buscarla.

En nuestro tercer momento examinaremos ahora el concepto de belleza tal y como lo concibe el poeta-pensador en la primera etapa de su pensamiento. Debemos tener presente que se trata de una belleza de corte platónico que se identifica con la verdad y el bien, pero también es aquí donde la belleza adquiere su papel específico como armonizadora entre los hombres y la naturaleza. En realidad la belleza es el lazo invisible que se encarga de unir todo lo que parece separado y que en realidad está unido, pero que los hombres sólo verán unido por medio de la belleza y de la producción artística. Esto nos permite dar el paso a una belleza encarnada que represente de forma clara la unión absoluta de todo el universo.

1.3 La belleza como productora de armonía
Como lo indicamos antes, la fecha de composición del *Systemprogramm* es, probablemente, 1795. En esta época el poeta ya había terminado su formación en el seminario de Tubinga, donde recibió su título de licenciado; sin embargo, la producción de Hölderlin durante sus años de formación puede llegar a ser más abundante que la inmediatamente anterior a la producción entera y definitiva del Hiperion; pero se debe tener presente que la obra del poeta-pensador es realmente unitaria y gira, según sus diferentes etapas, alrededor de un único propósito: alcanzar la armonía de la unidad a través del acto estético. Dentro de su etapa de estudio su obra más destacada son los himnos de Tubinga, que nacen en el Seminario de esta ciudad, producidos desde los años 1788 a 1793; estos himnos están marcados por los aires políticos de la naciente revolución francesa y la creciente necesidad de emancipación de los estudiantes alemanes de esta nueva generación, que clamaban la creación de un nuevo Estado, esto es, pedían el derrumbe de la monarquía y el nacimiento de la república. Estos himnos no son más que la expresión de un espíritu que busca la libertad, pero una libertad enmarcada por la armonía, esto es, por la disolución de todas las tensiones tanto en el individuo como en la sociedad. Esta disolución sólo se produce cuando la armonía reina a través de la belleza, pues ella es nuestra musa, es decir, la que nos inspira los más puros actos de amor, acercándonos a la armonía ya presente en toda la naturaleza.

Los himnos de Tubinga, si bien tienen como hilo conductor o propósito el lograr la armonía por medio de la belleza, también nos dejan ver el conjunto de ideales que debe encarnar un cierto tipo de hombre, el héroe que debe lograr la unificación, pues el hombre por su condición de estar en dos mundos, el de la naturaleza y el de la razón\(^\text{12}\), es el único capaz de comprender la necesidad vital de la unidad que le dé la verdadera libertad. Esta escisión presente en el hombre, como ya lo comentamos antes, ocupa un lugar fundamental en Kant, pero también concentra la mente de los pensadores posteriores al filósofo de Königsberg, entre ellos uno de los más importantes Schiller (Safranski, 2006, 426)\(^\text{13}\), que trata de hallar la unidad del hombre en

\(^\text{12}\) La frase promulgada por Kant, la cual describe como estado ideal el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí. Esta sentencia recibió una de sus mejores explicaciones, por parte, de uno de los más juiciosos kantianos de la historia, Schiller. Para el poeta, esta sentencia es una subjetivación de lo sublime, donde según él hay un cambio de mirada al indicar que ya lo sublime no es propiamente el objeto. Así, lo sublime en realidad es el sujeto, cuando a pesar de hallarnos desbordados por el poder de lo que tenemos en frente, descubrimos también en nosotros una fuerza que nos permite resistir a lo que nos parece absolutamente grande. De esta forma podemos decir que, como resulta evidente, el cielo estrellado es una expresión de lo sublime, ya que es absolutamente grande por su magnitud y desborda toda representación de lo gigantesco que pueda ser realizada por la imaginación. De igual forma, cuando indicamos que la ley moral está dentro de nosotros lo que queremos señalar es que esta fuerza moral es la que nos permite, a pesar de estar totalmente desbordados, hallarnos superiores a la naturaleza, pues sólo la moralidad es la que nos permite dominar y entender aquello que no nos podemos representar.

\(^\text{13}\) Con respecto a la amistad, o mejor el padrinazgo que ejerció Schiller sobre Hölderlin, podemos decir que el joven pensador nunca pudo superar la inferioridad que le empujaba a la timidez frente a uno de los grandes maestros de Alemania. Por su parte, Schiller intentaba promover a Hölderlin recomendándolo como preceptor en las casas de sus
un texto titulado: Sobre la gracia y la dignidad humana. En este punto se hace necesario mencionar la importancia de Schiller no solo en la vida de Hölderlin si no también en la vida de Goethe. Schiller no solo es su gran preceptor y sentir un profundo amor hacia el poeta. En primera instancia porque Schiller representa una de los grandes pensadores e iniciadores del idealismo alemán.

Schiller traslada el estado de sublimidad kantiano del plano de la moralidad al estado puramente estético; es así como en este pensador el espíritu se eleva mediante una expresión estética o logra expresar su dolor de forma bella, se ubica en el campo de lo eterno y de la libertad a través de la sensibilidad. Si bien el estado estético no implica inmortalidad la belleza impide que estemos muertos en vida, gracias a que la belleza es eterna. Ella está siempre viva, puede comenzar con cualquier hecho incluso en la muerte. Por lo tanto, se le otorga un lugar privilegiado al dramaturgo ya que es el -quien juega con lo terrible, con el dolor; sin embargo el verdadero triunfo estético consiste en que quien logra ver su propia vida como un espectador incluso cuando se ve amenazado por poderes terribles. De esta forma la dimensión estética lucha contra la naturaleza y el destino, al igual que la dimensión moral que implica una autoafirmación. Otro importante aporte de Schiller consiste en haber mostrado los peligros del yo absoluto de Fichte. Este punto será un aspecto decisivo que retoma Hölderlin. Para Schiller, el yo absoluto es omnipotente el cual experimenta el mundo como algo que se resiste o bien como materia de su acción efectiva. Sin embargo, el filósofo alemán no considero que el propio Kant ya había reconocido que el yo pienso no puede ser base de ningún conocimiento, ni del mundo, pues el yo es algo que solo se da cuando pensamos y a la vez la fuerza productora es el yo en nosotros anterior a la reflexión.

Ante este argumento Fichte indica que el yo pensado y el yo pensante se mueven en un círculo activo, donde se halla abarcado lo pensado y lo pensante en permanente movimiento, este movimiento es el único anterior al pensamiento reflexivo. Así todo comienza como una acción pura, pues yo me produzco, yo soy, no se trata de un solipsismo, ya que hay un mundo exterior independiente aunque se trate del mundo de mi experiencia ya que si no fuera así el mundo sería un juego de palabras vacío. Por el anterior argumento la cosa en sí no es más que una palabrería sin sentido ya que el mundo es tal y como lo experimentamos. Para Schiller, este yo omnipotente

amigos o amigas o bien publicando sus poemas o fragmentos de Hiperión en su revista Thalia, incluso le encarga alguna traducción y pensaba incluirlo en la parte editorial de Die Hören su proyecto más importante. En un momento del verano de 1797 Hölderlin envía dos poemas a Schiller titulados “Al éter” y “el caminante” junto con una carta que versa sobre la capacidad de juicio la cual desperta una gran inseguridad en Schiller, que recomienda la publicación de estos poemas. Viendo esto Schiller le confiesa a su gran amigo lo siguiente: “Sinceramente, encontré en los poemas mucho de mi propia forma, y no es la primera vez que recibo una admonición del autor. Tiene una fuerte subjetividad y une con ella cierto espíritu de profundidad en el ámbito filosófico. Su estado es peligroso” (Safranski, 2006. 427) A esta confesión se une una similar opinión proveniente de Goethe que incluso recuerda sus poemas para compararlos con los del joven.
creador de sí mismo y de su mundo, sin más huida y sin más verdad que él mismo, implica el peligro de una inminente destrucción\(^{14}\). Así, el poeta está concentrado en no dar total omnipotencia al yo, y rompe todas las relaciones amistosas y teóricas con el filosofo, mostrando que hallar la verdad no es tan solo un proceso científico, sino que el artista es quien a través de sus obras de forma individual gracias a su estilo y de forma universal por entregar su obra contenedora de verdad al mundo, es quien hace una bella teoría no sólo una teoría sobre la belleza.

En este contexto, podemos señalar ahora la relación entre la belleza y la gracia; con el término gracia se refiere aquí a la soltura del espíritu y a las afecciones sentimentales, así como dignidad significa el señorío de sí mismo. Dicho texto fue leído y comentado por el propio Kant, pero embistió contra él señalando su invalidez, pues considera que resta a la verdadera moralidad su lugar, al no definir el acto bueno como un deber y al convertirlo tan sólo en una mera disposición anímica.

Sin embargo, a pesar de esta crítica al texto de Schiller el joven poeta leerá con gran entusiasmo dicho texto, del que consideraba su padre intelectual para encontrar allí una posibilidad de su tan anhelada unión. Agregando su inigualable creencia en el proyecto de una educación sentimental guiada por un ideal estético, el poeta señala la importancia de educar la sensibilidad por medio de la contemplación de los objetos bellos, que genera el libre juego de las facultades

\(^{14}\) El absolutismo del yo trae consigo los peligros que los mismos románticos acuñaron bajo el término de nihilismo y el dolor que esa destrucción implica. Tal como lo indica Tieck, al decir a través de William Lovell: “Vuela conmigo, Ícaro, a través de las nubes, fraternalmente queremos lanzar gritos de júbilo a la destrucción” (Safranski, 2006: 383). Si bien Tieck advierte los peligros del absolutismo y la destrucción de igual forma no pierde la oportunidad de alabar dicho abismo. Sin embargo, autores como Jean Paul se inclinaron mucho más hacia la postura de Schiller, es decir, vieron con gran preocupación como el yo absoluto refleja un hombre egoista y un mundo sin ley, que termina marcando su propia destrucción y su progresivo alejamiento de la verdad, al alejarse de la naturaleza y creer que sólo su mente es la única creadora de la realidad. El romantico aleman manifiesta su posición en un texto titulado Primer bodegón de flores. Discurso de cristo muerto, el cual desde lo alto del edificio del mundo, proclama que Dios no existe. En el proemio que inicio este pequeño escrito el autor nos indica que: “Con esta ficción pretendo también atemorizar a algunos magistri que enseñan o han seguido cursos en la universidad, porque hoy esas personas, desde que han ido a trabajar a jornal, como formados, en el sistema hidráulico y la entibación de las minas de la filosofía crítica, examinan en verdad la existencia de Dios con tanta sangre fría y dureza de corazón como si se tratase de la de un monstruo marino o la del unicornio” (Paul, 2005, 47). Como podemos ver este escrito es un particular llamado de atención a filósofos como Fichte, que al llevar al extremo la filosofía crítica kantiana convirtieron la pregunta por la existencia de Dios en la comprobación de la realidad de un ente fantástico, quitándose al ente supremo su función fundamentadora y dadora de sentido de toda la realidad, función que será otorgada por completo al hombre o como lo expresa Cristo: “¡Qué solo está cada uno de nosotros en el vasto catafalco del todo! A mi lado no hay nadie más que yo. oh, padre! oh, padre! ¿Dónde está tu pecho infinito para que pueda descansar sobre él? – Ay, si cada uno es padre y creador de sí mismo, ¿por qué no puede ser también su propio ángel exterminador?...” (Paul, 2005, 53). Es así como la destrucción del hombre radica en creerse todo poderoso, en sobrepasar los límites de su naturaleza tal y como Ícaro, que quizo volar hasta el sol y la cera presente en sus alas se derritio, prescinditando de la muerte. Sin embargo, en la obra de Paul se halla una especie de luz ante el oscuro panorama; esta se halla cifrada en el amor, el amor de los amantes, el amor de los amigos y especialmente el amor de una madre a sus hijos, es así como el amor puede reunificar lo que parecía separado de forma definitiva y de esta forma volver a hallar el sentido de la realidad.
y esto permitiría tanto el dominio de sí como el desarrollo de la naturaleza humana, lo que conlleva la solución a todas las escisiones y la comprensión de la libertad.

Hemos de aclarar que la pregunta de Schiller se liga de forma específica con la libertad, aunque en el fondo se deja vislumbrar una preocupación más profunda por la realidad de la condición humana y de la búsqueda de su verdadera definición, pues los hombres al ser habitantes de dos mundos bien pueden verse a sí mismos como un ideal, una subjetividad afirmada a través de la palabra y de las decisiones que toma; a su vez se puede también ver como un cumulo de inquietudes acerca de su propia naturaleza y el mundo en el que habita, siendo unidad tan sólo porque un sólo cuerpo sea capaz de sostener todo un cumulo de inquietudes. Sin embargo Hölderlin abandona de forma radical las tesis de quien fuera inicialmente su padre intelectual en su obra más importante el Hiperion, teniendo en cuenta que abandonar una senda no significa ni haber olvidado el porqué se inicio el camino o cual era su fin; por el contrario, en el caso del poeta siempre tuvo presente tanto porqué se inicio la caminata, como cuál fue la pregunta y cuál era su fin. Si la pregunta se liga a saber ¿qué es el hombre? y la respuesta se tiene en la disolución de todas las escisiones, el lograr la total unificación entre los mundos que habitamos es la solución evidente, razón por la que el poeta se mantendrá en esta camino aunque probando diferentes sendas, hasta que todos los intentos se vean amargamente rotos por el triunfo total de la locura sobre su valiosa psique. Siguiendo la senda que aquí hemos intentado seguir en compañía del poeta, retomemos los himnos de Tubinga, señalando que la primera figura hecha de la más pura gracia se compone del amor y belleza los cuales forman la armonía, dejando ver el deseo de la reconciliación en y con el mundo, mientras muestra que el mundo mismo no es un mero conjunto de cosas, sino más bien la relación que se establece entre las partes presentes en la realidad (Sistema: B860)\textsuperscript{15}. Sin embargo antes de profundizar en la anterior tesis es necesario presentar de forma somera el contexto en el que estos himnos fueron producidos. Estos himnos fueron compuestos en los años comprendidos entre 1788 y 1793, mientras el poeta realizaba sus estudios en el Tübinger Stiftung, donde los estudiantes se encuentran fuertemente marcados por

\textsuperscript{15} La definición de mundo que fundamenta los himnos de Tubinga tiene su origen en la Crítica de la razón pura, donde el mismo Kant nos introduce a la arquitectónica de la razón pura, la cual define como el arte de los sistemas, ya que el conocimiento ordinario es ciencia en virtud de la organización sistemática. Así se define sistema como: “la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea” (CRP, B860). Se trata de una idea en una forma bajo la cual se marca una totalidad y que determina a priori el orden de las partes. Es así como el sistema científico contiene dentro de la unidad como fin y las partes que a su vez se refieren a él, de igual forma en virtud de la idea las partes se relacionan entre sí de forma articulada; por esto, el sistema se desarrolla desde adentro, pero nunca puede sufrir una adición externa. Así, el todo de un sistema se articula tal como “un cuerpo animal, cuyo crecimiento no supone adición de nuevos miembros, sino que fortalece cada uno de ellos, sin modificar su proporción, y lo capacita mejor para cumplir sus fines” (CRP, B861). Esta definición de sistema se relaciona igualmente con la idea política desarrollada en el Systemprogramm, donde los hombres constituyen una unidad, un organismo vivo, donde todas sus partes se articulan entre sí como los órganos de un cuerpo vivo.
los anhelos de libertad, en los cuales se halla envuelta toda Europa y que alcanza su culmen en la revolución francesa de 1789\textsuperscript{16}. Dentro del proyecto literario del poeta los Himnos de Tubinga son anteriores al Hiperión, si bien el Hiperión junto con el Empedocles serán las obras más representativas de Hölderlin. En el caso de los Himnos de Tubinga podemos decir que de cierta manera son estos los que fundamentan la posterior creación de su gran novela de formación (Bildungsroman), adelantándonos un poco diremos que Hiperión es un héroe griego y que su mundo es el mismo reflejado en los presentes escritos o como dirían Durán e Innerarity: “Los Himnos de Tubinga constituyen el mundo que Hiperión –nacido entre los versos del Himno a la Libertad de 1792- tenía que proclamar con la narración de su vida” (1991, 9). Es así como los Himnos reflejan de forma clara todos los ideales y anhelos de la vida del héroe y con ello de todo occidente. Como es bien conocido, los trabajos del poeta son fruto de un arduo y lento esfuerzo de fabricación, que tuvo como arquetipo los trabajos de diseño geométrico, astronómico y musical. Los Himnos de Tubinga son entonces la creación de una mitología que se fundamenta en un conjunto de ideas o axiomas entrelazados y formulados poéticamente.

La pregunta guía de estos escritos es: ¿qué es el hombre?\textsuperscript{17}. Cómo es posible que exista un ser tan que se agita y se presenta como pura actividad. El héroe debe ser un griego auténtico lleno del anhelo de libertad y guiarle por el ideal de la amistad\textsuperscript{18}. Como lo decíamos anteriormente estos

\textsuperscript{16} Es de conocimiento de todos que la vida de Hölderlin estuvo ligada no solo a la revolución francesa, sino a Francia en general, pues conocía claramente los productos de sus pensadores y sus circunstancias políticas, incluso en el año 1804, cuando Napoleón se auto proclama emperador de Francia, y muere Kant, se termina la vida lucida del poeta (Pau, 2008). Con relación a la fecha definitiva de la pérdida de lucidez del poeta queda abierta la discusión entre autores como Pierre Bertaux, que sostiene su desacuerdo frente a caracterizar el episodio de depresión de 1808 como una fase del desarrollo de la enfermedad, es más dirá: “yo no descubro en absoluto en los escritos de Hölderlin, hasta 1806, nada enfermizo, nada, al menos, que cupiera explicar con hipótesis patológicas” (Bertaux, 1992, 174); por esta razón, Bertaux explica el episodio depresivo como una afección provocada por los hechos políticos. De acuerdo con Pau, limitándonos al episodio de la revolución francesa, podemos señalar que el poeta sufre dos reacciones distintas, la primera ocurrida en 1789, año en el cual los alumnos del seminario se contagian de las ideas revolucionarias, y un segundo ocurrido en el año 1793, cuando Hölderlin aprobó los exámenes finales en el seminario de Tubinga y se desilusionó de la revolución francesa, para ser un revolucionario utópico, creyendo que los estados europeos irán evolucionando progresivamente hasta encontrar su plena libertad. Refiriéndonos de forma específica a los himnos de Tubinga, que en estos momentos nos ocupan, diremos que los primeros de esos poemas fueron concebidos en los años de estudio del poeta, por lo cual pueden ser descritos como una exaltación a la naciente revolución.

\textsuperscript{17} La pregunta qué es el hombre es también una herencia de la filosofía kantiana; esta preocupación se ve reflejada en las tres preguntas que concentran tanto los intereses especulativos como los prácticos de la razón pura. Las cuales son: ¿qué puedo saber?, ¿qué debo hacer?, ¿qué puedo esperar?

\textsuperscript{18} La noción de héroe más específicamente de héroe griego atraviesa toda la obra del poeta alemán. En los himnos de Tubinga los únicos capaces de restituir la armonía originaria son los héroes. Es así como “los últimos Himnos de Tubinga tienen “un tono arrebatado de arenga. Hölderlin convoca a los “millares de héroes”, a los “hijos audaces”, a “los jóvenes que, como dioses, son buenos y grandes”, a “los hijos leales de la tierra”, a la “estirpe fraterna”, a “los vengadores de la patria”. Tienen que “emprender el camino valiente”, “peregrinar triunfantes hacia el mundo mejor”, porque “empieza la cosecha del gran día” (Pau, 2008, 63). Sin embargo, y como lo veremos más adelante, la gran representación del héroe griego es Empedocles, que expresa un griego ejemplar y su vida lleva el componente tragico (Argullol, 1999,60).
escritos están guiados por una serie de axiomas: el primero de ellos la armonía. Este axioma busca entablar una reconciliación entre hombre y mundo -sujeto y objeto-, es decir, el mundo, la realidad no es un conjunto de cosas que se hallan ahí en frente, más bien la realidad es producto del encuentro de las cosas existentes como una creación permanente. Para el hombre, la dificultad radica en tener que interactuar con lo extraño —el mundo— preocupación que se ve resuelta cuando se alcanza una alianza feliz con la naturaleza. Junto con la armonía, se da también el ideal de la amistad que es la propuesta de una comunidad de hombres libres; la amistad se establece como símbolo de la armonía, ya que ésta sólo puede ocurrir, si está fundamentada en la libertad. La amistad presenta la posibilidad de construir un espacio público, que permita una reunión entre los hombres, una verdadera hermandad.

Observando con atención la estructura presente en los Himnos podemos transitar la senda ideal que propone el poeta para la humanidad; esta especie de mitología posee tres momentos distintos. El primero, el de la armonía originaria, la cual se puede identificar también con la denominada edad de oro, donde todo estaba en perfecta convivencia. El segundo, consiste en la pérdida de la armonía y la lucha por la libertad; este es el momento de la caída que da comienzo a la historia. Para finalizar, se hace necesario resaltar el restablecimiento de la armonía en forma de amabilidad y cordialidad.

En términos del contenido explícito, podemos señalar ahora que aquí se manifiestan dos tensiones; primero entre libertad y naturaleza. En estos escritos se manifiestan dos visiones de la libertad frente a la naturaleza, la primera plantea el despliegue de la naturaleza humana. La segunda desarrolla una formulación de corte estoico, que consiste en ver al hombre libre como aquel que ya no está bajo el dominio de la naturaleza; en este sentido, el hombre libre es quien tiene señorío sobre sí. Aunque estas dos visiones de libertad parecen contrarias dentro de la poesía de Hölderlin, pues hacen parte de una misma libertad. Es decir, no se trata nunca de un libertinaje, ya que es, más bien, un despliegue de sí cuidadosamente dirigido, ya que el corazón humano no desea nada mientras se halle en este mundo, pero es precisamente en este mundo donde puede alcanzar el despliegue de sus fuerzas.

Sin embargo, esta actitud no es inédita, ya que, como lo anotamos antes, Schiller la había bosquejado anteriormente. Como es usual, Schiller parte de la filosofía kantiana, donde se produce una diferencia tajante entre la autoposesión y las patologías de la afectividad, entendi das en este caso como el despliegue del yo. Sin embargo, Kant desaprobaba que la moralidad pueda ser relacionada con una disposición anímica determinada, es decir, para el filósofo de Königsberg es imposible adjuntar algún tipo de gracia a la ley moral especificada
por el deber, como se sabe, ésta coacciona al sujeto de forma incondicional. Por lo tanto, la ley despierta el respeto en el subordinado hacia lo superior y desde un sujeto ubicado en el respeto, se despierta en él el sentimiento de lo sublime. Sin embargo, debemos considerar que la ley moral por sí misma no contiene ninguna gracia.

En este punto Hölderlin se adhiere a la posición de Schiller, ya que se afirma aquí la posible unidad entre el despliegue del sujeto y la libertad como dominio de sí mismo. Dicha totalidad implica dejar atrás la veneración de la ley moral, para centrarse en un ideal estético que contenga la gracia. Sin embargo, en la posición inicial de Schiller, la pregunta ¿qué es el hombre? determina el despliegue de la propia poesía. En este despliegue se nombra a sí mismo un yo, que se encuentra en una encrucijada, pues no sabe si se trata de un ideal o una decisión de sí mismo. En este sentido el hombre se confunde entre una subjetividad dotada de palabra y una que es un listado de inquietudes contenida en una unidad temporal.

En este contexto, el joven pensador da una primera solución a este problema a través de una acética, la cual no permite una unidad pacífica entre las partes en discordia; por el contrario, establece el dominio de una sobre la otra. Por tanto, como la libertad es realmente el dominio de sí mismo ligado con la moralidad, dicha unidad nunca podrá ser confiada a la naturaleza, ya que la naturaleza no distingue entre bueno y malo, aunque sí cuenta con la fuerza suficiente para imponerse siempre. Por esta razón, la idea de libertad, vista como dominio de sí mismo, debe regir al hombre y dominar a la naturaleza. Pero esta formulación será posteriormente desechada por nuestro poeta, que nunca abandona la búsqueda de la unidad armónica de naturaleza y libertad, por lo que se dedica a busca una solución a esta tensión, que permita una armoniosa convivencia de los principios.

La segunda escisión presente en los Himnos de Tubinga es la de las formulaciones de la libertad frente al mundo. Tenemos una libertad como una liberación y paz, que incita a reconciliarse con el mundo y por otro lado, la libertad del héroe que se da la regla a sí mismo. Se trata de los extremos en los que siempre rondara el pensamiento del poeta, el primero la inocencia infantil y el camino inverso que parte del mayor estado de cultura que se procura la reconciliación desde sí mismo con la naturaleza. De esta forma se puede ser libre bajo siguientes formas: “gracias a estar acogido por el mundo, descansando en paz –como el niño-, y estar orgulloso de ser libre, gracias a las propias fuerzas –como el héroe” (Himnos de Tubinga, 28). En este sentido, podemos decir ahora que los Himnos de Tubinga presentan cuatro facetas contradictorias: la del asceta orgulloso que proclama el señorío sobre sí mismo; el joven entusiasta que mantiene intacta su inocencia infantil y proclama al mismo tiempo el despliegue de sí; el héroe que se enfrenta al
mundo buscando dominarlo por medio de la extrema cultura humana que permite dominar la fuerza de la naturaleza; y, por último, el hombre que busca un lugar donde refugiarse, es decir, desea alcanzar una naturaleza que le sea completamente amable, amiga, acogedora, esto es, donde pueda descansar sin ninguna ansia de dominio. Estas tensiones no son tan sólo un rasgo exclusivo de los poemas del joven pensador, son también los rasgos contradictorios de la revolución que marcó toda una época en el continente europeo. Tal como la revolución francesa intenta edificar una nueva humanidad, esa misma lucha se ve representada en estos poemas. Se trata de alcanzar la paz por medio del esfuerzo constante de los hombres -del héroe en este caso--; pero se trata a su vez de una paz que se presenta como la búsqueda por estar acogido, refugiado en el mundo.

Ahora bien, si nos aproximamos de forma directa a los poemas encontramos como hilo conductor el Himno a la diosa de la armonía, es decir, si cuando examinábamos el Systemprogramm observamos que la idea central gracias a su fuerza unificadadora era la belleza, en el caso de estos escritos, que en términos cronológicos son de la misma época que el Systemprogramm, la idea central es ahora la armonía, la cual en este caso tiene la mayor fuerza unificadora. En este Himno compara a la armonía con Urania –musa realacionada con la astrología, la astronomía, las matemáticas y las ciencias exactas- la armonía le da la unidad al mundo, lo forma como totalidad. Los dos primeros versos son iguales a los dos iniciales del Himno de la inmortalidad.

En este poema la fuerza del amor es quien acerca al visionario embrigado a la unidad, quien a pesar de estar siempre en relativa cercanía, tanto de la unidad como de la muerte, es quien a su vez escoge desafiar a la finitud. Este Himno canta a la armonía a pesar de la inagotable plenitud de la belleza, que se compara a la vision del ilimitado y grandioso oceano. Sin embargo, en este punto se levanta la armonía, pues es ella quien reina en el mundo, lo mantiene unido, es decir, la armonía enlaza todos los elementos presentes en la naturaleza, los mezcla, dándoles un orden específico o como dirá el poeta:

Reinando sobre las olas del viejo caos,
Majestuosamente esbozaste una sonrisa,
los salvajes elementos se amaron
y volaron hacia tu llamada.
Felices en la bienaventurada hora nupcial,
los seres se enlazan entre sí;
en el cielo y sobre el orbe de la tierra
te veías, Maestra, reflejada en imágenes (Himnos de Tubinga, 69).

Como podemos ver, la totalidad propuesta por la armonía es realmente un acto de unificación amoroso, gozoso y fraterno. Es así como esta idea de armonía engendra la totalidad de la belleza. De igual forma es ella quien origina al héroe y le promete una recompensa en retorno
por su amor a la naturaleza; como es obvio la armonía siempre exige que el héroe, al igual que ella, actué en virtud de la fuerza del amor, pues es así como el alma del héroe es tal como la naturaleza armoniosa. Sin embargo, la recompensa prometida no puede ser cobrada en esta vida, sino en el más allá.

Es así como la armonía se convierte en el hilo conductor de todos los himnos, al convertirse en el elemento unificador tanto de la naturaleza como de los hombres. Sin embargo, tenemos que indicar las otras dos ideas que le dan estructura a estos escritos: el amor y la belleza. El amor es un elemento divino proveniente de la naturaleza; es así como los hombres están alegres al contemplar la naturaleza para poder gozar del amor, de igual forma el hombre debe ser libre para disfrutar un cosmos grandioso y benigno. Así como la libertad forma el cosmos, forma igualmente una comunidad fraterna conformada por hermanos. En este sentido, el amor como fuerza unificadora da armonía, así como la armonía da orden a la naturaleza y a los hombres. El amor también unifica el todo en una totalidad natural, donde los elementos se corresponden. En este sentido el amor:

El amor enlaza las abruptas montañas
con los tranquilos valles,
alegra al sol ardiente
sobre el silencioso océano.
¡Mirad! Con la tierra se esposa
El gozo sagrado del cielo,
y bajo las sombras de la tempestad
tiembra extasiado el seno materno (Himnos de Tubinga, 53).

Es claro que tanto que el amor como la armonía son fuerzas unificadoras; es decir, el amor es una fuerza que guía a los hombres a lo largo de la vía excéntrica, para luchar o acompañar al héroe en su lucha y devolernos a esa inocencia que nos permite refugiarnos en la naturaleza y ser una totalidad con ella. Es así como el amor se manifiesta como una fuerza unificadora de la naturaleza, de los hombres y de los hombres con la naturaleza, lo cual nos hace libres y nos une con la infinitud.

La tercera idea que guía este proyecto es la de la belleza. Este himno se inicia con un epígrafe kantiano que hace referencia a una de las ideas centrales del Systemprogramm, la cual es que una estética es siempre una ética, pues la belleza se identifica con el bien. En este poema la belleza se presenta como una musa a la cual se le debe fidelidad; sin embargo, es de nuevo el amor quien guía el camino hacia a la unidad y la inmortalidad, de acuerdo con el camino erótico del Banquete platónico. Como musa la belleza le sonríe o mejor inspira a sus sacerdotes –los genios- los acerca a la armonía creadora del mundo.

Como musa su hermoso rostro es el amor y la grandeza; ella hace que los hombres olviden todas las penas y los miedos. Sin embargo, ella solo puede inspirar, pues ya no está en la tierra, pues si
volviera en el mundo reinaría la unidad, se disolverían las contradicciones y los hombres vivirían en fraternidad, lo cual elevaría su condición. La naturaleza es hija de la belleza, ya que nos acoge de forma bienaventurada, pues solo la belleza nos da a conocer la armonía. Esta bella armonía es empero completamente inocente. En este contexto, el artista o sacerdote de la belleza es originario de una estirpe privilegiada; en este sentido, los genios son los héroes, pues son realmente libres.

Estas tres ideas son fundamentales para abordar el tema central que aquí nos concentra, el cual consiste en examinar la idea de belleza traspasada por la fuerza del amor, que permite la unificación armónica de todos los elementos de la realidad y que determina al hombre. Un hombre que se unifica él mismo con la realidad por medio del amor. En este punto resulta claro que su mayor conquista es la libertad, que sólo puede hallar en esa unificación. En este sentido, los himnos de Tubinga nos señalan el camino de la belleza como unificadora. Para cerrar esta primera etapa de búsqueda y encuentro de la belleza como salvadora nos hace falta examinar un pequeño ensayo conocido como Juicio y ser, pues este paso nos permitirá ver a la belleza en toda su plenitud como formadora del yo y del mundo en todos los aspectos.

1.4. La identidad no es la forma del ser absoluto

Como lo habíamos dicho anteriormente, el cierre de este capítulo se concentra en el análisis del ensayo titulado Juicio y Ser. En un texto de carácter puramente filosófico encontramos el análisis realizado por Hölderlin sobre el asunto de los juicios y su relación con el Ser absoluto, en cuanto este es una totalidad compuesta de sujeto y objeto. El poeta comienza por afirmar que la identidad fichteana, es decir, la afirmación “yo soy yo” es el ejemplo perfecto de la unión teórica de sujeto y objeto, pero no pasa igual con el caso de la unión practica en el campo de los juicios. Sin embargo, en el campo del ser la afirmación “yo soy yo” no representa la unión entre sujeto y objeto de forma pura y simple; por lo tanto, esta identidad no puede ser el ser absoluto. Para entender mejor las anteriores afirmaciones es necesario recorrer el texto con mayor atención.

Para comenzar el poeta nos indica que el juicio es “en el más alto y 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, es la partición originaria” (Juicio y Ser, 27). Esta separación originaria del objeto y el sujeto conlleva a pensar que al entendimiento del hombre le son originarias las divisiones de carácter analítico, en vez de la comprensión inmediata de las unificaciones. En este punto es necesario tener en cuenta que el concepto de partición en este caso se refiere a algo que estaba originariamente
unido, es decir, se presentaba como una totalidad. Es así como la partición es la división de una totalidad en partes; esta noción de partición o división ya tiene dentro de sí la relación reciproca entre sus partes, entre sujeto y objeto, y como es obvio surge así la necesaria suposición de una totalidad de la cual sujeto y objeto son las partes.

En este punto es fácil realizar una comparación entre el concepto de partición originaria y la división de un pastel. Tal como en la partición originaria, donde las partes de la totalidad son sujeto y objeto, los cuales se relacionan entre sí para formar una unidad, las partes del pastel, al ser dividido, conservan la relación entre ellas como conformadoras de una unidad. También podemos recordar en este caso la noción kantiana de sistema, la cual nombramos con anterioridad, o la de Shaftesbury del estado como un organismo. Es así como las partes de un organismo están relacionadas entre sí para formar una totalidad, es decir, el organismo es por sí mismo una totalidad formada por partes, al igual que la totalidad originaria, que al ser afectada por dicha partición originaria, no deja de ser una totalidad al igual que el organismo.

En segundo término, el poeta trata el tema de la realidad al decir: “realidad efectiva y posibilidad se distinguen como conciencia inmediata y mediata” (Juicio y Ser, 27); en este punto el joven poeta presenta la igualdad operativa existente entre la conciencia y la realidad. Pues si pienso un objeto como posible tan sólo estoy repitiendo en mi mente la ya precedente operación realizada por mi conciencia, cuando determino que dicho objeto era efectivamente real. Por esta razón, posibilidad y realidad son iguales en tanto son producto de la misma actividad mental. Es necesario resaltar aquí que la percepción o pre-conciencia es para nosotros siempre pura, es decir, siempre realidad efectiva o, en otras palabras, la percepción es la referencia para la conciencia de que el objeto es efectivamente real.

Con relación a los objetos de la razón –Ideas– podemos decir que sus objetos son necesarios pero nunca posibles, son necesarios y no posibles, pues nunca se presentan a la conciencia de forma correcta, es decir, es imposible su representación. Tal como en la filosofía kantiana, no hay una representación objetual total de estos objetos puros de la razón, es así como los objetos de la razón se hacen necesarios para garantizar la existencia de las leyes que mantienen el orden de la realidad. Para ser más precisos tenemos que indicar que el concepto de posibilidad es válido en los objetos del entendimiento y el concepto de realidad efectiva es válido para aquellos objetos de los cuales tenemos percepción e intuición o una de las dos anteriores.

Con el fin de clarificar la primera parte del ensayo, esto es, la relacionada con los juicios, me permito incluir la siguiente tabla donde se presenta la división de los juicios y sus respectivas facultades.
DIVISION DE LAS FACULTADES Y SUS RESPECTIVOS JUICIOS

<table>
<thead>
<tr>
<th>FACULTADES</th>
<th>TIPOS DE JUICIO</th>
<th>OBJETOS</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Razón</td>
<td>Juicios bajo la categoría de necesidad</td>
<td>Objetos no representables a la conciencia</td>
</tr>
<tr>
<td>Entendimiento</td>
<td>Juicios bajo la categoría de posibilidad</td>
<td>Objetos provenientes de la intuición y la percepción de alguna de las anteriores o de la realidad efectiva</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Entrando a la segunda parte del ensayo, donde se aborda el problema del ser, debemos tener presente que el examen se inicia con la siguiente frase: “Ser –expresa la ligazón del sujeto y el objeto” (Juicio y Ser, 28), a lo que se refiere el pensador es que en la palabra, expresión, noción o sustancia denominada Ser; es donde sujeto y objeto están unidos de forma pura y simple y no sólo de forma parcial, pues es allí donde están tan absolutamente unidos, de modo tal que ninguna partición puede ser efectuada, a menos de que se pretenda en esa partición herir la esencia de aquello que se quiera separar. Sólo allí y en ningún otro lugar, en la unidad suprema, es donde se puede hablar de Ser de forma pura y simple tal y como ocurre en la intuición intelectual.

Sin embargo, este ser no debe confundirse con la identidad abstracta del modo “yo soy yo”, pues este juicio de identidad ya había sido nombrado antes por el poeta en la primera parte texto, donde dicho concepto podría ejemplificar la partición originaria en su aspecto puramente teórico. Pero esta identidad no puede ejemplificar la partición originaria en el sentido práctico, pues presenta una contraposición al suponer un no-yo. Por otro lado, el juicio de identidad no puede confundirse con el ser, porque el sujeto yo y el objeto yo no están unidos, de tal manera que no es posible separación alguna, ya que toda separación efectuada en la identidad divide también la esencia.

En este sentido, la identidad ya lleva consigo la separación del yo, pues aquí surge un reflejo, donde se ve el yo frente al yo. Esta operación es necesaria, pues en la búsqueda de la esencia del yo, y para adquirir conciencia sobre sí mismo, debo presentármelo como diferente a mí, es decir, separado de mí mismo, para poder, pese a la separación, reconocer lo que está en frente como mi mismo. De esta forma desvirtuamos también que
la identidad del yo sea simple e inmediata como la unión de sujeto y objeto, pues requiere de un enfrentamiento o mediación. Así, identidad no es igual al Ser absoluto y su originaria unión de totalidad esencial.

Juicio y Ser es realmente un texto de ontología que fue escrito en la época en que Hölderlin viajó a Jena y recibió lecciones de Fichte, por lo cual suponemos que este texto es una reacción del poeta frente a las enseñanzas del filósofo y al texto del yo que sería próximamente publicado por su amigo Schelling. Hölderlin y Fichte se diferencian en el punto central de la filosofía, de tal manera que el “ser, que Hölderlin pone al comienzo de la filosofía, es completamente distinto del principio “yo” puesto por Fichte” (Villacañas, 1997, 44), pues lo que el poeta se empeña en mostrar es que si el ser es absoluto, debe ser completa unión indiferenciada. Por esta razón, no puede ni decir yo, ni tener reflexión y menos aún autoconciencia, es decir, en él no puede haber ningún tipo de separación o juicio de unidad a modo identitario.

Para Hölderlin, el absoluto de Fichte tiene la estructura lógica del juicio, un juicio supremo universalmente valido que contenga todas las modalidades posibles, ya que las partes de este juicio son identificables, son idénticas ya que su principio es un yo autopuesto que, a su vez, pone al juicio como una unidad suprema, al ser la principal muestra de unidad sintética. Sin embargo, para Hölderlin la estructura del juicio, si bien es sintética supone una separación, por lo cual para poder sintetizar la totalidad se requiere de una estructura superior. Para el poeta, esta estructura superior sólo puede ser clausurada, fundiendo los dos extremos del juicio en un uno. El poeta muestra así que el juicio no es el camino más apropiado para conocer el ser, “puis el juicio es para él una operación de síntesis de lo distinto y de lo cortado. Para conocer la unidad del ser, ya lo suponemos, es preciso el silencio de los juicios” (Villacañas, 1997, 45). En el silencio de los juicios se abre la plenitud de la intuición. Para el poeta, el ser sólo puede significar una unidad explícita y absoluta que implica la completa indiferenciación de las partes, es decir, su completa disolución. Lo que implica la caída de todos los juicios de identidad. Ya que los juicios de identidad son autorreferenciales y suponen de alguna manera una duplicación o escisión, mostrando que esa estructura que muestra la plenitud del sujeto y que debería posibilitar el absoluto termina por no poder abarcar ni al sujeto ni al absoluto; por lo cual, no puede ser de ninguna forma el ser absoluto. Es así como el ser de Hölderlin no puede ser acción, es más bien una unidad indiferente ya que la partición originaria de la que hablábamos con anterioridad se presenta, para el poeta, como un hecho de carácter mítico, infundado e inexplicable que simplemente se presenta de modo inmediato. Se trata de una partición originaria en el sentido de que: “antes” de eso no habría partición, sino el de la partición originaria en el sentido, mas
fuerte, de que ella es el origen de toda validez; por lo tanto, no sólo que “antes” no hay partición, sino que antes de la partición no hay ente, no hay valido, no hay Ding, quizá mejor dicho, simplemente no hay” (Martínez, 1996, 20).

La partición originaria puede ser identificada con el ser, al ser considerada como el origen de todo lo que hay, de toda validez posible, es decir, no hay nada previo a esta división pues ella da inicio a todo. De esta forma el absoluto para el poeta es unidad indiferente, lo que nos lleva a pensar que el hombre también es una unidad y su fin es la disolución en el todo. A partir de este ensayo el poeta se dedicará casi de forma exclusiva a su producto literario más elaborado, a su novela Hiperión, donde desarrollará la teoría expuesta de manera esquemática en este ensayo, mostrando como su idea de belleza no solo se limita a una intuición estética, sino propiamente se liga a la intuición intelectual a una unidad indisoluble. Atendiendo a la naturaleza de esta unidad, el poeta cree firmemente que el destino del hombre se encuentra en unirse con el absoluto representado por una naturaleza sagrada y que esa unión solo será posible a través de la idea de belleza, idea que hasta este punto se presentaba casi inalcanzable y a partir del Hiperión tomara forma humana. Vemos cómo ocurre esto.
Capítulo 2

La belleza encarnada y el cumplimiento finito de la unidad absoluta

¿A quién, sino a ti? (Hiperión, versiones previas).

Es imposible, y mi vida más profunda rehúsa este pensamiento, que nos perdamos el uno de otro. Recorreré los astros durante milenios, adoptaré todas las formas, todos los lenguajes de la vida, para volver a encontrarte una sola vez. Pero pienso que lo que es semejante no tarda en encontrarse. (Hiperión o el eremita en Grecia).

2.1 Mélite: sobre el origen del héroe

Como es bien sabio, Hiperión no es una novela cuyo estudio pueda ser realizado en una sola sentada como diría Poe sobre la principal característica de los cuentos. La novela de la vida de Hölderlin nos exige la paciencia, dedicación y concentración de quién recorre un laberinto. La realización de esta obra le llevó a nuestro autor alrededor de siete años de idas y venidas que implicaron múltiples versiones previas en variedad de estilos literarios. En el presente trabajo no pretendo abarcar la totalidad de los intentos de composición que conllevaron a la creación de su versión; trataré, más bien, de centrarme de forma especial en el propósito principal de la unificación, señalando aquellas cuestiones que presentan de forma explícita el contenido filosófica que determinó de forma invisible la versión definitiva de la novela. Antes de comenzar el análisis de las ideas que se presentan en el texto definitivo de la novela a través de las versiones previas de la misma he decidido hacer un pequeño inciso sobre su título. El sustantivo Hiperión en primer lugar remite a la cultura de la Grecia arcaica; para explicarlo de una forma más clara podemos retomar dos referencias sobre el significado de Hiperión: “alude dentro de la mitología griega a una divinidad arcaica y benéfica, a un titán muy anterior a los dioses olímpicos encabezados por Zeus. Hiperión constituye una vieja deidad solar, introductor en los hombres del amor y la amistad” (Piulats, 2001, 30). Podemos igualmente señalar también que Hiperión se caracteriza como el dios de la observación, el que vive arriba; según Diadoro Sículo fue el primero en entender los movimientos del sol y la luna gracias a su capacidad de observación y su constante atención, gracias a sus contantes especulación sobre los cuerpos celestes se le denomina el padre de los cuerpos.

En segundo lugar, si tenemos presente que el nombre Hiperión se identifica con una antigua divinidad solar, con el fuego astral, podemos entonces relacionarlo también con la ubicación cronológica a la cual quiere llevarnos el autor por medio de la escogencia del nombre de su
protagonista. Hölderlin está con ello anunciado que centrar su atención en la llamada edad de oro, que también puede ser identificada con la Arcadia idílica, al punto de exaltarla por encima de la edad olímpica, “o, dicho de otro modo, el nombre de Hiperión alude a la posición original del protagonista se vertebrará en una relación idílica y arcaica con la naturaleza” (Piulats, 2001, 30), con lo sagrado, es decir, la relación del poeta con la cultura griega no se centra en la exaltación de la cultura helénica, mas bien, se encarga de resaltar la cultura arcaica; por esta razón, la novela se halla llena de referencias a categorías y divinidades arcaicas como el éter, el sol, el mar o los titanes, todos ellos previos al primado de la filosofía y del logos. Esa Arcadia cuya religión de la naturaleza se ubica en la lejana época de los pelasgos antes de la invasión dórica.

Es así como Hölderlin, al contrario de sus amigos Hegel y Schelling, que exaltaban la eticidad clásica anclada en el logos, se inclina más bien a valorar una eticidad de tipo arcaica; se trata de una eticidad basada en la ley natural anterior a la polis o a cualquier tipo de estado e incluso a las dioses nacionales. La anterior preferencia de nuestro autor le permite enfatizar en la tensión con lo que él denomina la época moderna que no sólo se centra en una crítica a Alemania y a la ilustración en general, sino en resaltar una constante tensión entre la Arcadia idílica y la Grecia clásica o helénica. Dicha crítica le permite ir apuntando soluciones y retornos parciales a la eticidad arcaica, pues lo fundamental es siempre de dónde se viene y no los resultados.

Otra de las posibles razones por las cuales se elige el nombre Hiperión para el protagonista de la novela tiene que ver probablemente con la intención del poeta de contraponer dos titanes benéficos como es el caso de Hiperión y Prometeo. Así, obtenemos en primer lugar a Prometeo quien al ver los sufrimientos humanos entrega a los hombres el fuego que pertenecía a los dioses, dicho regalo en una traducción moderna implica el nacimiento de la técnica. Hemos de recordar empero que el compasivo titán es condenado por los dioses a un cruel castigo, que ha sido narrado en una de las tragedias de Esquilo. En segundo lugar, nos encontramos con Hiperión el titán de características solares, el cual le enseña a los hombres bienes tales como el amor, la amistad, así como el carácter sagrado de la naturaleza. Como es una constante en el pensamiento del poeta, se busca resaltar las permanentes contraposiciones entre la vida del hombre mediada por la técnica y su vida en el seno protector de la naturaleza. Esta vida es la opción privilegiada por Hölderlin, lo cual no significa que descarte por completo la vía de la técnica; por el contrario, es preciso recordar que la filosofía de la unificación de los contrarios señala de forma permanente la unidad como tarea del infinito partiendo la finitud. Ésta es la bandera de toda la obra poética de nuestro autor.
Es de resaltar también que esta novela cuenta con un subtítulo que reza: El eremita en Grecia. Para entender el sentido de la remisión del título al subtítulo, tenemos que acudir a la definición del concepto eremita, “ya que este término alude a una persona que, tras una vida más o menos agitada, decide apartarse del mundo y buscar la autorreflexión y la contemplación sobre su vida pasada generalmente en el seno de la naturaleza” (Piulats, 2001, 31). En este caso si bien el término efectivamente se aplica a Hiperión, podemos decir que fue extraído de la biografía de San Ignacio y su vivencia como eremita. Aunque también hemos de resaltar la importancia de la autoreflexión, la cual puede ofrecernos la vía unitiva como paso a vislumbrar lo divino por medio de la busqueda y el encuentro de nuestra propia naturaleza armonica, debemos también señalar que esta experiencia de alejamiento es de carácter casi místico, y permite el pleno conocimiento del yo proyectando así sus vivencias hacia la unificación con lo infinito.

Ahora bien, concentrandonos en la gestacion de esta novela es necesario hacer una correcta valoracion de lo que se pueden denominarse las versiones previas de la obra; es decir, todos los fragmentos que produce la prodijiosa mente de nuestro autor con un sólo objetivo en mente la unificación de objeto y sujeto, de toda contraposicion por medio de la una unidad indisoluble también llamada absoluto. Es necesario aclarar que no nos concentraremos en todas la versiones previas de forma detallada, es más nos concentraremos en cuatro fragmentos anteriores a la version definitiva. Los cuales son: la versión de Tubinga, la de Walterhausen, la de Jena o versión metrica y finalmente la más similar a la version definitiva o el bien conocido fragmento Thalia.

Para comenzar a hablar de las versiones previas del Hiperión, es necesario tener presente el firme desafío que Hölderlin lanza a la filosofía kantiana, al escribir una novela donde pretende representar al sabio, la polémica entre el poeta y el filósofo la refleja el poeta precisamente en el subtítulo que le da a su obra, pues resalta que para él la figura del eremita muestra que el ideal del sabio sólo puede ser alcanzado en la soledad del retiro voluntaria al seno de la naturaleza. En efecto, Hiperión es una novela filosófica, aunque no en el sentido del Allwill de Jacobi o el Ardinghelo de Heine, que si bien influenciaron el pensamiento de Hölderlin, no eran para él la forma correcta de presentar su propia filosofía. Pues en dichas obras eran los personajes quienes a través de diálogos o monólogos presentaban discursos filosóficos, es necesario decir que en algunas fases del desarrollo del proyecto el mismo Hölderlin cae en esta forma de escritura, sobre todo en la versión de Jena. El poeta descubre que su obra “más bien debía ser narrada una vida filosófica, es decir, una vida tal que conduce a la sabiduría. El arquetipo de una vida filosófica semejante son naturalmente los sabios griegos” (Franz, 1989, 7). Tomando el modelo de sabio griego recorremos tres diferentes etapas: la primera está
representada por los siete legendarios sabios, de los cuales podemos resaltar la figura de Solón, que legislor sobre la vida de los atenienses; en segundo lugar se encuentra Pitágoras, el místico y el primero en ser llamado filósofo, y, por último, se encuentra Sócrates, que reúne en su ser tanto la tradición legisladora como la mística, para vivir así una vida reflexionada o mejor reflexionante. Es claro que si bien el arquetipo de la vida filosofía es Sócrates, también es notorio que Hiperión no podía llevar la misma vida domestica del griego, puesto que hay una diferencia radical nuestro protagonista es un héroe no un filósofo. O como lo diría Hölderlin en un poema de 1789 evocando la figura de Heloísa, que le recuerda a su amado Abelardo que Sócrates estuvo casado y con que afronta expió esta mancha a la filosofía para que los hombres del futuro fueran más prudentes. Nuestro autor también evoca “la imagen de Heloísa junto a la tumba de Abelardo; el héroe de su novela, Hiperión, sucumbe al deseo de la tumba de Diotima. La sabiduría crece sobre las tumbas” (Franz, 1989, 8).

Es claro que la anterior lección requiere de transitar por un largo y arduo camino que recorren tanto el héroe como su creador. Siguiendo dicho sendero diremos que tanto la versión definitiva como la penúltima están estilísticamente más relacionadas con el fragmento Thalia que las versiones escritas en Jena –es decir, la versión métrica y la juventud de Hiperión- que teóricamente están mucho más permeadas por su enfrentamiento con la filosofía de Fichte y su

19 Recordemos también que del paisaje socrático-platónico se extrae el nombre de Diotima, Sacerdotisa que se convertirá para Hölderlin en el símbolo de la filosofía de la unificación bajo su explicación sobre el origen de Eros en el Banquete de Platón. Uno de los temas más polémicos que rodea el estudio del Banquete gira alrededor de la existencia real o de la creación ficticia de Diotima; en la antigüedad autores como Proclo y Luciano creyeron en la existencia histórica de la sabia sacerdotisa de Mantinea. Incluso, para respaldar su presencia histórica se ha llegado a pensar que hay una representación suya en una relieve en bronce encontrado en una casa en Pompeya en el cual se ve hablando con Sócrates sobre los asuntos relacionados con Eros. Uno de los argumentos más utilizados para defender su relevancia histórica sostiene que Platón no acostumbraba a usar personajes provenientes de la ficción a pesar de no tener ninguna referencia certera de su relevancia fuera de este diálogo, en el cual promulga una doctrina por completo platónica. Otro argumento para respaldar su posible existencia real nos lo da el mismo diálogo; en la presentación que hace Sócrates de Diotima al anunciarla como una mujer muy sabia que en cierta ocasión intervino a favor de los atenienses al realizar un sacrificio que permitió que la epidemia de peste se aplazara diez años. Pero este problema sobre la existencia o no de Diotima se complejiza, cuando tenemos en cuenta el significado que tiene Diotima para Hölderlin, pues vemos como a través de esta personaje femenino se hace el descubrimiento del amor pasional que es presentado poética e intelectualmente como un intento de unificación de las contradicciones en la belleza. Es claro que usando el sustantivo Diotima Hölderlin apunta a la relevancia de la teoría platónica del eros en relación con su pensamiento, pero más allá del platonismo bajo el nombre de Diotima se esconde históricamente el personaje biográfico fundamental para la construcción de la novela. La personalidad y figura de Diotima corresponde sin lugar a dudas a la esposa del banquero Gontard de Frankfurt con la que el poeta mantuvo una profunda relación sentimental. Es evidente que el complicado y a la postre trágico amor que mantuvo el poeta con Susette fue constitutivo para encontrar la vía de acercamiento al ideal de unificación marcado por las posibilidades del amor pasional visto como un topos espiritual. Así, “a través del amor pasional descubre Hölderlin que aquelideal que existió al principio de los tiempos, es decir, el “Uno y el Todo”, testimonio de la armonía con la naturaleza primigenia, que implicaba la ausencia de contradicciones y la paz tanto para el individuo como para la especie, ya no es una mera abstracción colocada como idea regulativa al principio y al final de los tiempos, sino que sorprendentemente un camino de acceso al mismo lo constituye el amor de pareja” (Piulats, 2001, 46). De esta forma Diotima para Hölderlin no se limita ni a la representación de su platonismo, ni a su trágico amor con un Susette, dentro de su pensamiento Diotima representa entonces la primera vía de unificación por medio del amor pasional.
separación de Schiller, tanto intelectual como afectiva. Continuando con el paralelismo entre el fragmento Thalia y la penúltima versión, el poeta añade a estos escritos un prefacio de carácter filosófico en los cuales utiliza el concepto de “orbita excéntrica” –exzentrische Bahn- noción que describe una ley de la existencia humana, donde se utilizan dos hipérboles para explicar cómo el hombre sale de sí para hallar su total desarrollo, ya sea en el ámbito natural o en la sociedad. Este concepto proviene del astrónomo Kepler, que descubre que no es posible calcular la dimensión exacta de la órbita de un planeta como si estas fueran circulares alrededor del sol, sino su cálculo debía ser realizado como el de una curva elíptica, por lo cual se les denomina excéntricas al no tener un centro determinado. También hay que considerar que la velocidad de los cuerpos al recorrer de dichas orbitas no es constante, sino que va aumentando a medida que se acerca al extremo más próximo al sol.

Lo que Hölderlin considera valioso de la noción astronómica de la órbita excéntrica es que por medio de la misma se puede representar algo como ir y venir de un extremo al otro, es decir, del extremo natural al extremo cultural o viceversa, o en sumas el curso de la vida de Hiperión. Ahora bien, la excentricidad dentro de la existencia humana se origina, o mejor se deriva, de un separarse del estable, uniforme y natural movimiento circular. Cuando el hombre se separa de esta uniforme circularidad, corre el peligro de perderse en lo infinito o mejor dicho en la muerte. Sin embargo, “gracias a la ley de la excentricidad geométrica está asegurando un retorno de la aspiración a lo infinito, una vuelta de la órbita, cuando se ha tocado el extremo. La curva, el arco, que describe la vida, vuelve de este modo otra vez atrás a su punto de partida, impidiendo así el caos” (Franz, 1989, 9).

Para Hölderlin, si bien este modelo de vida humana se basa en cierto sentido en las leyes de la geometría, se halla completamente fundado en una ley ontológica. Esta ley afirma la unidad y unicidad del Ser, el cual se divide a sí mismo formando una dualidad que su vez representa los extremos opuestos de la orbita-naturaleza y cultura-. Esta contraposición se manifiesta de forma patente en la contraposicion visible entre el mundo y el yo; en este sentido, la division que forma la contraposición es inevitable puesto que la meta de la vida de los hombres está centrada en la superación de todas las contradicciones, puesto que en el Hiperión las contradicciones se hayan contenidos en la reflexión humana, en la conciencia o la capacidad de conocimiento humano. Por esta razón, las contraposiciones pueden ser superables y, para el poeta, la via de su superación se encuentra en la experiencia de la belleza.

Volviendo a la noción de ser tenemos que indicar que Hölderlin defiende su unicidad en todo sentido, mostrando su posición a favor de Platón en la discusión por la equivocidad del ser; para
el poeta, Platón tenía muy claro que cuando la idea encuentra su contraparte en el mundo no se genera un dualismo, lo que ocasionaría la equivocidad del ser. Esta unidad se ve de forma clara en el Fedro, cuando se explica la doctrina de los objetos bellos cuyos ejemplares terrenales poseen el mismo esplendor que su arquetipo celestial, o como lo dirá el mismo Platón: “De la justicia, pues y de la sensatez y de cuanto hay de valioso para las almas no queda resplandor alguno en las imitaciones de aquí abajo, y sólo con esfuerzo y a través de órganos poco claros es dado a unos pocos, apoyándose en las imágenes, intuir el género de lo representado. Pero ver el fulgor de la belleza se pudo entonces” (Fedro, 250b). Como podemos ver, la idea de belleza es en el Fedro la única exceptuada del dualismo de la apariencia tan reprochado por Aristóteles. Es así como dicha idea merece el nombre de ser, en el único sentido de la palabra.

Como podemos ver, esta noción de belleza nos recuerda el Systemprogramm y su formulación de la idea de belleza como la unificadora de toda contraposición, pues en ella el ser es contenido a plenitud, pues en ella no hay duplicación alguna, sino pura unidad. Por esta razón, Hölderlin ve en la belleza la ennoblecedora de los hombres y de la realidad. Esto le permite llevar a Hiperión desde un héroe amante de la libertad y auténticamente griego, que reconoce que sus empresas políticas de carácter bélico estaban condenadas al fracaso, a un hombre que se reconoce a sí mismo como artista, y que al final de la novela no es sólo aquel que proyecta una imagen del ser sino ese único que evoluciona a poeta o sabio, es decir, que habla el lenguaje del ser.

En este punto, hemos de indicar ahora que más adelante serán retomadas muchas de las nociones esbozadas en la sección anterior, pero lo que se quería indicar es el camino de composición que inicio nuestro autor. Así, empezaremos por analizar la génesis del proyecto, es decir, Tubinga, donde el poeta ya comienza a trabajar con el nombre de Hiperión con relación a algunos himnos poéticos y lo que nos hace creer que pudo haber existido un fragmento más largo que diera inicio a la composición de la novela. Del primer fragmento de la novela, el cual fue enviado a Neuffer, nuestro autor comenta sobre como el primer proyecto de su novela no es más que un intento de ubicar a un héroe en Grecia, con el fin de exaltar los ánimos y después si empezar a desarrollar una personalidad que evolucione a lo largo de las páginas. Así, para explicar su propósito inicial afirma:

Este fragmento más parece una amalgama de humores casuales que la meditada evolución de un carácter bien concebido, porque dejo todavía a oscuras los motivos que explican las ideas y los sentimientos, y ello, porque me importa ocupar la capacidad del gusto por medio de una pintura de ideas y sentimientos (para el placer estético), que ocupar el entendimiento a través de un regular desarrollo psicológico. Pero naturalmente todo hay que volverlo a aducar al carácter y las circunstancias que influyeron sobre él (Correspondencia Completa, carta N°60, 150).
Ahora que tenemos claro el propósito inicial del fragmento podemos indicar que éste toma su forma inicial en la primavera de 1792 en un esbozo titulado a Calias; éste es el único y probablemente el más significativo de los fragmentos que se conservan de la denominada versión de Tubinga, sin que sea un ensayo independiente. En este fragmento del primer esbozo Calias –cuyo nombre significa el bello– es quien recibe la correspondencia de Hiperión como más adelante en la versión definitiva lo hará Belarmino, aquí Calias vive en un lugar indeterminado. Este hombre recibe cartas de un hombre que va narrando sus experiencias con el sueño siempre presente de una dulce criatura llamada Glicera– la dulce–; este hombre también se plantea como un héroe que sigue persiguiendo sus nobles ideales en pro de su patria realizando y anhelando grandes hazañas. Desde esta primera versión ya se muestran dos grandes ejes de la versión definitiva el amor a Glicera –Diotima– y el amor a la patria. En la misiva dirigida a Calias se comienza con un breve discutir alrededor del tema del sueño, una situación que se halla afuera

20 Con relación al nombre escogido para el receptor de las cartas de Hiperión, Calias, hemos de decir que muestra la estrecha relación que por esa época sostenía Hölderlin con Schiller, pues por estas fechas entre el final de 1792 y principios de 1793, Schiller preparaba una obra de carácter epistolar titulada precisamente Calias prevía tanto a la publicación de Sobre la gracia y la dignidad como a Cartas sobre la educación estética del hombre. Estas últimas obras fueron bastante reprochadas por Hölderlin, al ver que su maestro no podía superar la filosofía kantiana y, al contrario, se aferra cada vez más a la misma. Pero volviendo a Calias, encontramos todavía a un Schiller completamente decidido a superar la filosofía kantiana desde su estudio de la Crítica de la facultad de juzgar; por esta razón, Hölderlin vio en la escogencia del nombre de Calias una excelente estrategia para seguir la ruta que considera correcta y que considera lo llevaría a una nueva evolución del pensamiento alemán; esto motivó a Hiperón a dirigir sus cartas a Calias, el bello, que ya había iniciado el camino hacia la verdadera belleza que supera toda subjetividad. Cuando el poeta llega a Frankfurt no ha abandonado la filosofía de forma explícita, por el contrario, en una carta a su editor fechada el 24 de febrero de 1796 le menciona que se encuentra enfrascado en nuevos filosóficos, y con ello le comunica que es más planea escribir un tratado titulado “Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre”. Esta intención la expresa Hölderlin en los siguientes términos: “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” ( Correspondencia Completa, Carta N° 117,289). Como se puede ver, este tratado puede ser calificado como un programa que debe ser efectuado en el marco puramente estético que pase de la filosofía a la poesía y con ello a la religión.

21 Es reconocida la relación que el movimiento romántico desarrolla con el tema de los sueños. En especial, si consideramos que el romántico intenta imitar el proceso de los sueños, ya que tiene conciencia de la afinidad que tienen los mismos con el proceso de la imaginación creativa. Por la anterior razón, el poeta romántico usa el sueño como modelo o inspiración, pero no como un artificio técnico o un simple ornamento. Esta obsesión por el sueño comienza con la fuerte tradición alemana del siglo XVIII encabezada por Heder. A pesar de que el siglo XIX encuentra en Hölderlin un modelo o inspiración, pero no como un productor de nuevas ideas, este autor es quien se titulará “la constante del movimiento romántico” (Béguin, 1981, 200); también debemos considerar que el sueño representa una parte importante en la mayoría de los mitos del origen de los pueblos en el especial de los orientales, en los cuales se explica la profunda relación de la historia y la naturaleza humanas. En estos mitos se presenta el mismo fenómeno que en los sueños, la duplicación del yo, donde hay un yo que sueña y el espíritu que contempla el sueño, en sus funciones podemos comprarlos con el narrador y el oyente. De igual forma, y retomando este modelo, se crea un estilo poético que a partir de sus productos muestra cómo los sueños y los mitos se dan a los hombres como un reino desconocido, del cual brota el mismo hombre y en el cual se pasan años incluso una existencia completa. En este reino de los sueños se nos otorgan las verdaderas señales, como sí en los sueños se diera una especie de poder mágico y se les otorga una influencia moral. En el caso de Hölderlin desde su juventud se explica su obsesión con los recuerdos de la infancia y con la nostalgia de una edad de oro por siempre añorada” (Béguin, 1981, 205). Aquí resulta claro que por las múltiples circunstancias, tanto en la vida como en la obra del poeta, éste se vio obligado a refugiarse en sus primeros años, donde en los brazos de la naturaleza huía de la soledad del tiempo. Sin embargo, la queja sobre la muerte de los
del estado consiente y que, sin embargo, puede ser descrita. En este caso el sueño del héroe se presenta como una situación dulce tan dulce como la de las almas en el preelíseo de Platón o el caso de los campos elíseos destinados para Menelao en el canto IV de la Odisea, en la cual son descritos así:

De otra parte en cuanto a ti Menelao, retoño de Zeus, tu destino no es morir allá en Argos, criadora de potros: los dioses te enviarán a los campos elíseos, al fin de la tierras, donde está Radamantis de blando cabello y la vida se les hace a los hombres más dulce y más feliz, pues no hay allá nieve ni es largo el invierno ni mucha la lluvia y el océano les manda sin pausa los soplos sonoros de un poniente suave que anima y recrea (Odisea, canto IV, 560- 568).

Hiperión se halla en este estado inconsciente en el cual se ve cobijado por una luz crepuscular que siempre se presenta como una luz intermedia en el primer caso entre la noche y la salida del sol o bien la cálida luz que se da antes de la noche, pues se trata de esa luz que sale de la nada y precede a la nada. En este caso se trata de una luz bondadosa que se cierne sobre el espíritu como se apodera del cielo esta luz que precede a la luz total; es decir, este estado que precede al despertar de la total existencia consiente. Se trata de un estado intermedio que no es nada pero a su vez es plenitud o la potencia en el caso de las almas en el preelíseo platónico. Hiperión es sacado de este sueño por un pensamiento que trae a la presencia a Homero que estremece su espíritu. Tengamos en cuenta que en la primera parte de la versión definitiva nuestro héroe recorre junto a su maestro las cuevas oscuras, donde Homero cantaba sus poemas. Lo que nos presenta a Homero como una figura constante del maestro que despierta a la conciencia de todos los individuos de un pueblo a través de su voz.

Sí Homero despierta la conciencia, la naturaleza es siempre embriagadora, pues es la amiga que inunda el alma con benevolencia, ella está llena de amistad y amor. Sin embargo, no se puede afirmar que esta embriaguez sea una pérdida total de conciencia; por el contrario, podríamos más bien verlo como otro despertar, como una conciencia alterna. Por otra parte, Glícera ya es aquí comparada con la naturaleza al decir: “tan tierna y dulce como una mano acariciante de mi Glícera, hacíase sentir la fresca brisa de la mañana en mis mejillas” (Hiperión versiones previas, 1989, 19); en este contexto, la brisa fresca es como ella, ella tan similar a ese estado de simpleza de pura inocencia y ubicación en el seno de la naturaleza. Posteriormente, el héroe recuerda como en sus sueños jugaba con su imagen, pero es tan sólo un recuerdo primero, porque el ya no es un niño, agregando que la instancia de los juegos está reservada para la infancia,
esa en la cual el hombre se halla más cerca de la naturaleza y su mano formadora. La única manera de salir de sus fantasías vuelve a ser Homero, que a través de la Iliada, específicamente en el canto X, le permite a Hölderlin plasmar su otra gran preocupación: la patria, su gran amor a su patria, a la liberación de Grecia. Esta escena le permite al héroe mostrar su preocupación por el valor de los hombres en la batalla, la necesaria defensa de su patria, para resaltar que son esas obras las más honorables para el hombre y que le dan al héroe no solo su nombre, sino el reconocimiento social. Este llamado sólo podía ser empero evocado en la obra de Homero: el maestro de una nación, esto es, el formador de cultura, lo cual vuelve a poner sobre la mesa la contraposición entre naturaleza y cultura.

Al terminar este pasaje Hiperión se ve avocado a ser un héroe por su patria, siente como su corazón le grita que él está llamado a los honores y sacrificios de sus predecesores; sin embargo, aún se avergüenza frente a la figura de esos grandes héroes, aunque la decisión se presente como irrevocable. El fragmento termina resaltando sin duda alguna los valores heroicos del protagonista en su sentido más bélico y lleno de su aspecto cultural, aquellos que como sabemos de antemano están destinados al fracaso. La siguiente versión que conservamos es la de Walterhausen la cual es también conocida como el fragmento Rätzer, ya que la copia que se conserva fue transcrita a mano por Maria Rätzer, que fuera la dama de compañía de Susette Gontard. Esta versión, probablemente, pertenece a la primavera de 1794 o anterior a esta fecha. Este texto pertenece a una versión abandonada y que inicia su redacción en la fecha ya nombrada. Su abandono nos permite deducir que muchos de sus pasajes se utilizaron en el fragmento Thalia que fue enviado a Schiller para su respectiva publicación.

Es evidente que el fragmento es una carta escrita a un amigo cercano, pues habla sobre su pasado, se reprocha por no dejar dormir su pasado y no poder escribir sobre otro cosa. Al respecto, el poeta comenta que no puede dejar de pensar en aquella joven de jonia, aquella de la que ahora ya no tiene ni su nombre, esa que es tan sólo reflejo de una imagen, el recuerdo de un sin nombre de una sombra. Sin embargo, es válido considerar también la permanente duplicación de la unidad. Esta imagen es tan sólo el reflejo del héroe en su otro, ya que en esta obra es notable el doble juego entre el adentro y el afuera, entre el ella y él, que son realmente uno y lo mismo.

Declara que en ese momento puede celebrar los funerales de su juventud lo que nos permite ver cómo se maneja una autorreflexión que triplica en este caso los tiempos de la novela22, pues

---

22 Como es evidente Hiperión es una novela de carácter epistolar, estilo de gran popularidad en los comienzos del siglo XIX, la gran diferencia radica en que los cartas de Hiperión no reflejan tan solo la subjetividad de sus
Hiperión narra aquí su juventud. De igual forma se refleja el estado actual del eremita y se lo iguala con el del mundo natural al indicar: “Tierra y mar duermen en el bochorno del mediodía, e incluso la fuente que antes corría aquí se ha secado. Ningún airecillo susurra entre las ramas. Un leve gemido de la tierra cuando el rayo ardiente resquebraja el suelo, oigo de vez en cuando. ¡Pero eso no me molesta en lo más mínimo!” ([I]Hiperión versiones previas, 29). En este punto sólo se conserva de la naturaleza la figura de la madre tranquila y protectora; en ella no hallamos ni impulso ni fuerza alguna, sólo unidad. Pero el alma se resiste a olvidarla a ella, pues es lo único bello y verdaderamente pacífico que ha conocido; sin embargo, en el momento en el que la conoció y la tuvo a su lado no pudo ver la tranquilidad y la fortuna que implicaba que ella aún estuviera viva y entre nosotros, pues no vio la divinidad de ese bello corazón. Pero su objetivo es hacernos ver que en su egoísmo por querer poseerla, acabo en destruirla. La única forma que encuentra para acallar su dolor es pensar en una especie de vida eterna o inmortalidad del espíritu, una vida eterna donde ella se halle sólo siguiendo su camino en la divinidad.

En medio de su reflexión sobre la muerte se declara triste marchito y a su vez manifiesta su compasión por las criaturas que no saben para que existen, ni de donde proceden o a donde terminaran. Así, expresa que su alma sólo halla consuelo o vuelve a elevarse, cuando la invade el magnífico sentimiento que se descubre al pensar que el hombre no ha sido creado para lo individual, sino para vivir en la comunidad del absoluto. De este modo, termina este fragmento con un héroe sereno, aunque acongojado, que buscado consuelo en un más allá indeterminado.
Continuando con nuestro análisis, nos centraremos ahora en la versión de Jena o versión métrica, la cual es catalogada como la más filosófica en cuanto muestra sus contenidos de forma explícita. Es claro que la época que el poeta pasó en Jena constuye la máxima aproximación a la filosofía de carácter académico, que tendrá a lo largo de su vida lucida, allí asiste a los seminarios y clases impartidas por Fichte, que por su parte se esfuerza en completar la filosofía kantiana. Hölderlin también entra en contacto casi diario con Schiller y su círculo intelectual, que incluida a Goethe, Novalis, Herder entre otros. Recordemos que por esta misma época fue escrito el ensayo *Juicio y ser*, en donde se critica por primera vez el concepto de yo fichteano. Ahora bien, es necesario indicar que la crítica más radical se halla en las versiones previas del *Hiperión*, desarrolladas en ese periodo. Esta crítica se centra en que Fichte, incluso en “su primera posición especulativa yo=yo, albergaba una diferencia. La autoconciencia en Hölderlin, encontrada a partir del amor, no podía ser el principio absoluto, sino sólo eco del origen común, vida del ser unitario” (Villacañas, 1997, 47). Gracias a la anterior observación el poeta realiza un avance con relación al utópico proyecto ilustrado, pues ya no sólo se trataba de la identidad entre sujeto y objeto o libertad y naturaleza sino de una unión pura y simple de los extremos en la total indiferencia.

Concentrándonos en el contenido de la versión métrica, podemos anotar que su composición se inicia entre los años 1794 y 1795; cuenta la historia de un viejo héroe que se dirige en términos filosóficos a un joven visitante. En esta versión se nota una evidente influencia del lenguaje fichteano. Esta versión contiene un extenso prologo de carácter filosófico, que busca ubicarnos en uno de los problemas que más le preocupa al filosofo, cuando indica como los sabios o mejor filósofos de su tiempo se concentran en dominar la naturaleza, incluso de forma injusta; esta tendencia envuelve el pensamiento de nuestro héroe que termina por ver a la naturaleza con desdén, incluso veía todos los regalos de la naturaleza, sin que le sugiriera amor alguno. Este héroe creía que el espíritu puro y libre no podía conciliarse de modo alguno con los sentidos y su mundo; en su espíritu no había más anhelo que la lucha que se libraba en su ser entre lo racional y lo irracional, para alcanzar un sentimiento de superioridad en vez de considerar la concordia de las fuerzas que se agitaban en el pecho del hombre. Se atrevía a “despreciar la ayuda con que la naturaleza nos sale al encuentro en el gran quehacer de la formación, pues yo quería trabajar solo; no aceptaba la diligencia con que ella tendía las manos a la razón, pues yo quería dominarla” (Versiones previas del *Hiperión*, 71); esta visión que nos muestra el poeta es realmente una crítica a la vision kantiana e ilustrada de la naturaleza, las cuales dan una preponderancia a la razón como facultad suprema en el hombre, mostrando a la naturaleza...
como un objeto distinto totalmente independiente del hombre y su naturaleza y como tal debe ser dominada.

Nuestro protagonista casi perdía el gusto por la apacible y pacífica medida existente en la naturaleza humana, también se despreciaba lo humano por lo doméstico, lo infantil y simple en la apariencia; en este punto Hiperión se hallaba tan perdido que incluso desprecia a Homero y con ello a toda la cultura griega; así, se ve a sí mismo sin patria y tan solo desea viajar y peregrinar. En este punto de desprecio total encontremos la primera aparición del que después se llamara Alabanda; por medio de la figura de un majestuoso extranjero que encanta a los locales que por su parte Hiperión se niega a visitar, pues se resiste a ser encantado por este personaje y así perder la libertad de su espíritu. Cuando nuestro héroe por fin accede a un encuentro con el extraño personaje, se ve envuelto en un discurso que contiene una serie de conceptos filosóficos sobre la naturaleza humana. El extranjero empieza por enseñarle que no debemos renegar de nuestra naturaleza, pues ella nos permite conservar en nosotros lo sagrado, es decir, el arquetipo de todo lo existente. Este modelo es el patrón que nos permite medir o mejor sentir en nuestro interior lo ilimitado o infinito que nos permite formar la materia del mundo según lo que portamos. Por esta razón, la lucha contra la naturaleza es inútil, incluso ella se nos presenta como una maestra, ya que es modelo divino de unión y formación, lo cual renueva nuestro lazo indiscutible con ella.

También discute lo propio de la naturaleza humano ya que como seres finitos iniciamos nuestro límite desde nuestro primer acceso a la conciencia y sentimos la limitación y a la vez la fuerza que la niega. Sin embargo, terminamos por aceptar nuestra conciencia, ya que si fuéramos ilimitados no tendríamos la posibilidad de conseguir ningún tipo de conocimiento ni del mundo ni de nosotros mismos. Aunque es claro que “no podemos renegar del impulso de liberarnos, de ennoblecernos, de progresar hasta el infinito –eso sería propio de las bestias, pero tampoco podemos renegar del impulso de ser determinados, de recibir, pues eso no sería humano. Tendríamos que sucumbir en la lucha de esos impulsos antagónicos” (Versiones previas del Hiperión, 74). Pero la única fuerza que une estos impulsos es el amor, pues éste aspira infinitamente a lo más elevado, pues como dice el mito del Banquete su padre es la abundancia, pero él no puede renegar de su madre la indigencia, por lo cual espera confiado ayuda por esto el amor al estar desde su nacimiento entre dos fuerzas contrarias es propiamente humana. Es así como su origen refleja la naturaleza humana, su origen es:

Después que terminaron de comer, vino a mendigar Penía, como era de esperar en una ocasión festiva, y estaba cerca de la puerta. Mientras, Poros, embriagado de néctar –pues aún no había vino–, entró en el jardín de Zeus y, entorpecido por la embriaguez, se durmió.
Entonces Penía, maquinando, impulsada por su carencia de recursos, hacerse un hijo de Poros, se acuesta a su lado y concibió a Eros... Siendo hijo, pues, de Poros y Penía, Eros se ha quedado con las siguientes características. En primer lugar, es siempre pobre, y lejos de ser delicado y bello, como cree la mayoría, es, más bien, duro y seco, descalzo y sin casa, duerme siempre en el suelo y descubierto, se acuesta a la intemperie en las puertas y al borde de los caminos, compañero siempre inseparable de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Pero, por otra parte, de acuerdo con la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente, audaz y activo, hábil cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría y rico en recursos, un amante del conocimiento a lo largo de toda su vida, un formidable mago, hechicero y sofista. No es por naturaleza ni inmortal ni mortal, sino que en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en abundancia, y otras muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre. Más lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que Eros nunca está ni falto de recursos ni es rico, y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia (Banquete, 203b-e).

El amor expresa la más alta necesidad de nuestro ser, donde atribuimos a la naturaleza una afinidad con lo inmortal y que creamos que existe un espíritu en la materia y de esta forma el amor es lo que permite la reconciliación de las contraposiciones incluso en la naturaleza humana. Los anteriores temas fueron desarrollados casi de forma idéntica con respecto al argumento ya dentro del texto, aunque esta vez se expresan en versos yámbicos. Por esta razón, no consideramos necesario adentrarnos en el texto tan sólo para transcribir los argumentos ya explicados por el autor en el prólogo anteriormente anotado. Así doy por concluida la exposición de la llamada versión de Jena. Dejando atrás las tres primeras versiones que nos proponíamos exponer nos disponemos ahora a dar paso a la más estudiada de todas las versiones previas el llamado fragmento Thalia, el cual genera gran interés por ser el primero en proponer el concepto hölderliano de órbita excéntrica y también por su gran parecido argumentativamente con la versión definitiva de la novela. En gran parte la importancia de este fragmento radica en que se ve de forma explícita una nueva ideología independiente a cualquier influencia; si bien responde de alguna forma a los límites impuestos por la filosofía kantiana, este fragmento no se queda allí, ya que busca hallar los fundamentos teóricos de su alejamiento de Schiller y los principios de su propio pensamiento que se dirige a su propio idealismo prerromántico.

Hölderlin tiene claro que la idea central del fragmento es la de presentar al amor como centro de toda unidad. De esta forma el amor es la fuerza vivificadora de todos los objetos; más aún el amor es una fuerza vivificadora que vincula armoniosamente la totalidad de lo real. El fragmento presenta al amor de una forma panteísta, es decir, como una fuerza presente en todos los objetos, lo que demuestra que el poeta se propone integrar su visión de la fuerza amorosa con su idealización de la naturaleza. Es evidente que en la versión definitiva de la novela la naturaleza se muestra como el absoluto a través de una visión panteísta, donde la naturaleza contiene dentro de sí la totalidad, incluso de la fuerza creadora. Aclaremos que la naturaleza no es el único ideal
para el hombre, pues junto a él se presenta también el ideal de extrema cultura. Estos dos estados, naturaleza y cultura, se dirigen hacia la superación de todas las contradicciones y se encuentran vinculados por medio del concepto vía excéntrica (Exentrises Bahn).

Es de destacar que el término excéntrico se refiere aquí en su sentido más llano el astronómico, el cual fue tomado de la obra de Kepler. Es bien conocida la admiración del poeta hacia el astrónomo demostrada en la oda que le dedica en 1789, en la que vincula la revolución de las orbitas terrestres con la revolución francesa. En dicha oda encontramos pasajes relacionados con lo que para el poeta son los dos extremos de la vía excéntrica aunque los relaciona con los nombres de los planetas dentro de la mitología romana. De esta forma Saturno representa al antiguo dios de la edad de oro más identificable con el extremo de la naturaleza, ese dios que al haber sido destronado, sin necesidad de dictar ningún tipo de necesidad de ley fue más grande que el propio Jupiter, ese Jupiter que al destronar a su padre Saturno es quien se instala en el tiempo e instala el tiempo histórico y revela las leyes. Para entenderlo mejor observemos algunas estrofas de la oda.

Pero cuentan los poetas que confinaste al abismo
al antiguo padre, tu propio Padre,
y que desde hace mucho, en el fondo del abismo
donde tu ley aprisiona a los rebeldes,
gime el inocente dios de la edad de oro.
libre de toda inquietud, fue más grande que tú,
sin necesidad de dictar ley alguna,
sin que los mortales supiesen siquiera su nombre.
¡Baja de tu cielo o reconoce tus faltas!
Si quieres conservar tu trono, venera
al dios más antiguo y soportas que los vates
lo nombre antes que a todos, hombre o dioses.
Pues así como tu relámpago surge de la nube,
todo lo tuyo te viene de él
hasta tus leyes llevan su huella, y tu poder
ha nacido de los gozos pasados.
Cada vez que al estrechar contra mi pecho
una forma viviente
o cuando presiente las cosas que plasmaste,
creo sentir dormirse dulcemente en su cuna
al tiempo, que está siempre en movimiento,
jes a t í al que siento, hijo de Cronos,
y acepto, sabio maestro,
que siendo como nosotros hijo del tiempo,
dictes leyes y nos reveles
todo cuanto duermen la sombra sagrada (Poesía Completa, 201).

Agreguemos a la admiración al científico el fácil acceso que tenía el poeta a los textos del astrónomo privilegiando una obra llamada: La admirable proporción de las órbitas celestes, la cual
habría inspirado el significado astronómico originario de la vía excéntrica, ya que el mismo Kepler utiliza este término para referirse a ciertas trayectorias en su explicación del movimiento de los planetas, resaltando la descripción de sus tablas gráficas en las órbitas de Saturno y Júpiter, cuyas orbitas se entrelazan precisamente en consecuencia de una órbita excéntrica. Este concepto astronómico reviste gran importancia en el sistema hölderliano y se establece como un punto de partida del llamado Fragmento Hiperión.

Ahora bien, tomando como modelo de entrecruzamiento el de las orbitas de Saturno y Júpiter, de igual forma se entrelazan para Hölderlin sus propias esferas de naturaleza y cultura, mostrando que la relación entre el concepto astronómico y el creado por el poeta son de analogía, lo que demuestra el mismo Hölderlin al titular uno de sus poemas: Naturaleza y arte o Saturno y Júpiter, recordando con ello que arte aquí es igual a cultura, pues debemos tener presente que estamos hablando de movimientos planetarios de encuentros y relaciones armónicas. Ahora pasando a la aplicación de este concepto al hombre, hemos de considerar que en cualquier caso el proceso espiritual del hombre ha de entenderse siempre como un regreso al hogar, en algunos casos se recorre un camino con el fin de poseer ahora conscientemente lo que en antaño se tuvo de forma ingenua y natural.

El Fragmento Hiperión, como comúnmente se conoce al Fragmento Thalia, marca desde su trama argumental la trayectoria excéntrica que debe recorrer su héroe, las cartas empiezan con un Hiperión desengañándose del sueño de una supuesta fraternidad universal, de la utopía del amor entre todos los hombres al punto que nuestro héroe termina por refugiarse en el amor de Mélite. Amor que tras una relación fracasada es sustituido por el amor a la naturaleza en cuya secreta fuerza encuentra consuelo y nuevas energías. De esta forma, el fragmento da un paseo por el amor y desgarro continuo, al transitar desde el entusiasmo creador hasta el reconocimiento de los límites inherentes a cualquier anhelo humano de absoluto.

Sin embargo, no podemos perder de vista que en medio de todas las peripecias se extiende una trágica sentencia que una y otra vez ensombrece el peregrinaje de Hiperión, ya que ni la promesa futura de un tiempo mejor, ni los recuerdos de una infancia dorada del mundo, ni el cálido afecto de Mélite puede quitar de su mente el triste soñar y el anhelar de algo más. Es aquí

23 En este punto es necesario señalar que el primero en dedicar un trabajo monográfico al significado que posee en Hölderlin el concepto de “órbita excéntrica” fue Wolfgang Schadewaldt en 1952, desde allí todos los estudiosos de Hiperión han tenido que verse con la opinión de Schadewaldt. La cual consiste en determinar que excéntrico dentro de la obra del poeta se refiere a las orbitas excéntricas desarrolladas en astronomía por Kepler: “entre los polos de la infinitud y la finitud, de lo incondicionado y lo condicionado, del todo y de la nada transcurre la órbita elíptica del hombre, ora ardiente cerca del sol; ora gélido, sombrío lejos del sol” (Ferrer, 1993,27). En este sentido, podemos entonces señalar que este movimiento marca los cambios de humor de nuestro héroe dentro de la novela y refleja los recorridos hacia los diferentes ideales que recorre el hombre como individuo y como especie.
donde debemos recordar que incluso en el amor prerromántico el amante se ve atado a un destino de soledad y melancolía, considerando que dicha nostalgia es la que mejor expresa la voluntad para alcanzar el absoluto que caracteriza el empeño de Hiperión. Nuestro héroe se ve afectado así por este pathos de la nostalgia de aquello que se la hace inalcanzable sumado a la permanente lucha por la evolución de su espíritu con la tendencia de volver al hogar perdido. Así, el Fragmento Hiperión comienza por mostrar las travesías espirituales del protagonista desde el héroe con el ideal de la naturaleza hasta la consumación de su educación en el orden cultural; pero finalmente cuando se separa de Mélite termina por refugiarse en los amables brazos de la naturaleza. De esta forma se completa el círculo desde la unidad e inocencia primitiva que va hasta el proyecto de recuperación espiritual hasta que la escisión histórica se ve colmada y, por último, con el retorno al único y verdadero hogar el de la naturaleza.

Adentrándonos en el Fragmento, comencemos por decir que ya en el prólogo Hölderlin señala que hay dos ideales para la existencia del hombre, a saber, “el de la extrema simplicidad, en el que nuestras necesidades, en virtud de la mera organización natural, sin nuestra intervención, concuerdan consigo mismas, con nuestras energías y con todo aquello con lo cual estamos relacionados” (Versiones previas del Hiperión, 35). El otro es el estado de la más elevada cultura, en el cual gracias a la organización que nosotros mismos somos capaces de darnos, obtenemos la misma satisfacción que el estado anterior, sólo que con necesidades y energías infinitamente

24 En uno de sus últimos himnos titulado Como en un día de fiesta Hölderlin señala la importancia de la naturaleza en la labor del poeta, ya que todos los poetas están educados en la presencia de la naturaleza, que los aloja en los divinos brazos, cuando ella parece estar ausente tanto de las estaciones o de los pueblos, los poetas también se ven acongojados aunque siempre presienten su presencia. Los poetas saben del regreso de la naturaleza, ella que es anterior a los dioses y al tiempo histórico. Es la naturaleza que brinda la fuerza para resistir todo lo que les viene de los dioses tal y como los rayos sagrados que marcan el destino de los hombres. Dicho en las propias palabras del poeta: “así os veo, en clima favorable,/ a vosotros, que no fuisteis educados/ por un solo maestro, sino por la maravillosa/ y potente presencia de la naturaleza,/ bella divínicamente con sus dulces abrazos./ Por eso, durante las estaciones/ En que parecéis dormir en el cielo/ o entre las plantas o en los pueblos,/ la cara de los poetas también se entristece,/ y aunque parecen abandonados/ están siempre presintiendo el futuro,/ pues ella misma duerme con presentimientos./ ¡Pero ahora despunta al día! Lo esperaba/ Y lo vi llegar. ¡Que esta visión sagrada/ inspire mi verbo! Pues la Naturaleza,/ más antigua aún que las edades y más grande/ que los dioses de Oriente y Occidente,/ ahora se despierta con un fragor de armas,/ y de lo alto del Éter al abismo,/ conforme a las leyes fijas, como antaño/ nacido del caos sagrado,/ el entusiasmo creador siente/ que vuelve a nacer…/ Por eso, los hijos de la tierra/ ahora pueden beber sin peligro el fuego divino./ Pero a nosotros, poetas, corresponde/ estar con la cabeza desnuda bajo las tormentas/ de Dios, y aferrar con nuestras manos/ el rayo paterno, y brindar al pueblo/ con nuestro canto el don celestial./ Pues, si nuestros corazones son puros/ e inocentes nuestras manos,/ el rayo puro del Padre no nos consumirá./ ¡Y honadamente comovido y participando/ en los sufrimientos de un dios,/ nuestro corazón eterno resistirá con firmeza….” (Poesía completa, 329-333).

25 Para Hölderlin el hombre sale de su hogar a peregrinar por el mundo abandonando su patria, de tal forma que regresa a su hogar convertido en un hombre para reposar con tranquilidad en los brazos tranquilos de su patria. De tal forma que los únicos recuerdos felices que conserva el joven son los de su infancia cuando en los felices brazos de la naturaleza de su lugar natal recuerda como los arboles los lagos y las flores lo acogían como sus hermanos. ¡Apacible Lugar! En mis sueños,/ en la noche de días desesperanzados,/ te asomabas, lejano, a mi alma/ turbada. Y vosotros, casa paterna, compañeros de juegos, árboles/ familiares de la colina…” (Poesía Completa, 185) es así como su única motivación es volver con serenidad al reposo en su natal naturaleza.
multiplicadas gracias a la vía excéntrica\textsuperscript{26}. Esta órbita excéntrica cada hombre debe recorrerla tanto como individuo como especie, pues recorre desde un estado de simplicidad más o menos puro hasta otro, el de cultura más o menos consumada. Extremos que en sus direcciones esenciales parecen ser siempre idénticas a sí mismas.

Así, el propósito de las cartas que contiene este Fragmento consiste en describir algunas de las direcciones previamente mencionadas, incluyendo las correcciones de las cuales estas sean susceptibles. Para el poeta, la esencia de este fragmento y en general de todo el proyecto de Hipérion está contenido en la sentencia grabada en el sepulcro de Loyola, en la cual se dice: “no ser abarcado por lo más grande, sino ser contenido por lo más pequeño” (Versiones previas de Hipérion, 35). El poeta al comprender el sentido de esta sentencia señalando que el hombre querría estar al mismo tiempo en todo y por encima de todo, lo cual también muestra de los hombres que tienden a codiciar y abarcar todo como si éste fuera el mejor estado que pudieran alcanzar. Pero no podemos olvidar que para Hölderlin nuestro drama consiste en que “somos nada, pero buscamos todo” (Wir sind nichts, aber suchen alles).

Teniendo en cuenta el sentido de las cartas, podemos ver que la patria de nuestro héroe es Jonia, más exactamente la ciudad de Esmirna en las cotas de Asia menor. De esta forma el protagonista abandona su patria con el fin de buscar la verdad, pero tiempo después, cuando escribe estas cartas, se lamenta de dicha decisión y retorna, en vista de que su alma no puede saciarse tan sólo con palabras, así se encontraba rodeado de palabras y, sin embargo, no podía hallar la verdad o encontrar a la verdadera Juno\textsuperscript{27}. Desprecia tanto como a la muerte a los mezquinos intermediarios de algo y nada, ya que su alma se enaltece ante lo insignificante, pues “lo que no es todo y eternamente todo, es para mí nada” (Versiones previas de Hipérion, 36).

En este Fragmento ya aparece Belarmino como el destinatario de las cartas, por lo cual se atreve a formularle una serie de preguntas, alrededor del tema del Uno y el todo. Pregunta, por ello, dónde se encuentra ese uno que le hará reposo al espíritu; cuál será entonces el día en que se

\textsuperscript{26} Como ya lo indicábamos, en el prólogo claramente filosófico del Fragmento de Hipérion Hölderlin señala el camino que el protagonista de esta así llamada novela de formación pretende recorrer indicando que va desde la simplicidad de las fuerzas naturales hasta la consumación de la cultura, es decir, bosqueja una vía claramente excéntrica: “Una trayectoria que no participa ya de la regularidad de las órbitas celestes, sino que, por el contrario, se halla sometida a la quiebra y al desgarro de los mundos sublunares en los que habita el hombre moderno. Esta trayectoria, comenta ahí mismo el joven Hölderlin parece ser siempre igual en sus tendencias esenciales, parece ser” (Barrios, 2001, 66-67). Pero lo cierto es que, como lo reconoce el mismo poeta, el sentido en que esta trayectoria sea válida para cada sujeto es algo que debe decidirlo la libre voluntad de cada uno.

\textsuperscript{27} Con esta apelación a Juno se hace referencia casi con certeza al mito de Ixion, que enamorado de Juno (Hera) intenta encontrarla y solo haya una nube, un espejismo semejante a ella. Además por osar enamorarse de la esposa de Zeus, es castigado por toda la eternidad al ser atado a una rueda encendida que giraba sin cesar y Zeus lo lanzó por los aires (Graves).
encuentre el Uno, ese lugar donde se vuelve a escuchar el corazón como en los felices días de la infancia. Después de estas formulaciones, Hiperión comienza a recorrer los pasos que había seguido para buscar el Absoluto: como primer presupuesto era que el Uno se hallaba en la fraternidad de los hombres, como si toda la pobreza de su espíritu se convirtiera en riqueza con tal que algunos miserables se unieran a su corazón, “como si todo el dolor de nuestra existencia no proviniese sino de la ruptura de una unidad primitiva” (Versiones previas de Hiperión, 36). Así pues, recuerda con gozo y melancolía como todo su ser no aspiraba más que a conseguir una sonrisa afectuosa, como se entregaba por completa por una sombra de amor. Creyendo cada vez con más fuerza y más frecuencia que se encontraba con lo innombrable, que debía poseerlo y hacerlo suyo. Razón por la cual solía perderse en el amado de turno, al creer que sólo así haría suya la unidad o por lo menos haber hallado al fin el sagrado intercambio28. Mientras nuestro héroe clamaba porque su más reciente encuentro cifrará en su interior el sagrado intercambio, al final sólo quedaba esta criatura avergonzada, desvalida y de vez en cuando maliciosa que solo buscaba pasar el rato vagar y peregrinar sin ningún compromiso. Por esta razón, declara que en esa época no era más que un muchacho ciego, que pretendía hallar riquezas en mendigos, comprar perlas a pordioseros que se enterraban cada vez más en su miseria; estos mendigos ignoraban cuan pobres eran y se sentían cómodos en sus harapos29; siendo el anterior el

28 La noción del sagrado intercambio se establece como un tema constante en la poesía de Hölderlin en poemas como El Rin. Es válido decir que este poema es uno de esos escritos que condensan gran parte de los temas del pensamiento del poeta, en él se presentan aspectos como la separación entre los eones, que para Hölderlin están marcados por una edad de oro, el tiempo de la historia de la separación entre los dioses y los hombres y, finalmente, la reconciliación o unificación. La naturaleza aquí se presenta como la intermediaria para alcanzar la comunicación entre los dioses, semidioses y mortales, pues solo a través de su fuerza es posible recuperar la unificación perdida y lograr así el regreso a la edad de oro. Con relación a lo sagrado el poema establece el vínculo entre dioses y hombre como lo sagrado de la siguiente manera: “Hermoso es entonces renacer/ de ese sueño sagrado, y, saliendo/ y saliendo de la frescura del bosque,/ ir hacia la luz tenue de la tarde/ cuando el que construyó/ las montañas/ y trazó el cauce de los ríos,/ después que sonriendo/ diera alas, con sus brisas,/ a la vida jadeante y prosaica de los hombres,/ se entrega también al reposo/ a la hora en que el día creador,/ viendo siempre más cosas buenas que malas,/ se inclina con indulgencia/ hacia su alumna, la tierra presente./ Hombres y dioses/ festejan entonces/ sus bodas, y todos,/ los seres vivientes la celebran/ y por un momento el destino suspende/ las desigualdades./ Los fugitivos/ buscan albergue/ y los valerosos calmo reposo./ Pero los enamorados siguen siendo/ lo que eran a gusto....” (Poesía completa, 374-375). Es claro que para algunos hombres esta unión es más rápida que para otros o más duradera que para otros, entre tanto para los dioses esta plenitud es constante, mas cada hombre tiene su medida, pero solo uno mantuvo la sobriedad durante todo el banquete. Ésta es una clara referencia platónica, pues los enamorados o los competentes en el tema del amor, está unidad es permanente.

29 Sobre la comodidad de nuestro héroe en la pobreza nos la explica de forma maravillosa Heidegger en su conferencia de 1946 titulada La Pobreza. Allí nos indica que en el esbozo de un ensayo filosófico de Hölderlin de donde tomamos la siguiente sentencia sobre la condición humana y su entorno, e indica: “pero una relación más viva con aquello que nos rodea, una relación sublime que la eleva por encima de la necesidad” (P, 111). Esta frase nos lleva a preguntarnos: ¿cuál es esa relación sublime en la que está el hombre con aquello que lo rodea? Como posible respuesta podemos decir que la experiencia de esa relación hacemos la prueba de lo espiritual, no decir nada más completo en relación a este encuentro y debemos pensarlo más claramente. Lo primero que tenemos que decir con respecto a esta relación es que no concierne a los objetos, ya que la relación con los objetos está la mayoría de las veces determinada por el reino de la necesidad, en tanto que los objetos son lo que nosotros elaboramos y utilizamos como fines y metas destinados a satisfacer nuestras necesidades vitales. En realidad esta
verdadero problema de la sociedad burguesa que no podía ver su propia miseria y se creían ricos. Sin embargo, el engaño agota e hiere el alma sincera que se halla sumergida en dicha búsqueda, nuestro protagonista creyó que sucumbiría, pues el encontrarse en esta búsqueda que le da constantes desilusiones que conllevan una permanente aniquilación. Esta situación conlleva a que la existencia pierda por completo su sentido, donde toda búsqueda se muestra finalmente inútil.

Junto con la pérdida de sentido se genera una aversión hacia el mundo, ya que no se halla cómodo al mirar al otro a los ojos y se teme hasta de la sonrisa de un niño. Sin embargo, solía estar al mismo tiempo muy tranquilo y paciente, pues tenía una confianza que rayaba en la superstición, relacionándose con algunos consuelos o remedios de un simple paseo en barca o en algún valle, como si una de las montañas le ocultara secretamente lo que buscaba. Lo único innegable era que sus fuerzas se desvanecían apenas y con ello se lanzaba a reconstruir las ruinas de los antiguos pensamientos. Ese espíritu vigoroso que hace tan poco había envejecido con rapidez y la luz celeste que rodeaba su camino se iba oscureciendo tal y como la vida de las rosas, algunas veces parecía que se estaba jugando lo poco, el último residuo de su ya vana y perdida existencia sin luz. Pero cuando apenas daba señales de vida por pura orgullo entraba entonces en un frenesí de desbordante actividad y la omnipotencia de un desesperado poseía su espíritu, es decir, se volvía en un exaltado.

Con relación a la naturaleza, podemos señalar que en medio de ella el héroe se halla imbuido con un poco de alegría, pues se sentía fuerte he irrumpía con viveza entre los hombres, hablaba como un inspirado e incluso podría sentir las lagrimas de los bienaventurados o, en la noche en que se encontraba, volvía a brillar algún pensamiento o la imagen de un héroe del pasado que revivía su espíritu, fertilizando aquellos desiertos parajes como si el mundo se estuviese gestando en su interior. Pero cuan más fuerte había sido la sacudida de tan adormecidas fuerzas, más fatigosamente se desplomaba para que el dolor volviera con más intensidad a tomarle su alma.

Resulta claro entonces que las anteriores experiencias no son exclusivas de nuestro protagonista; por el contrario, son propias del género humano. Por esta razón, nuestro héroe afirma: “feliz aquel que ha superada esa prueba de fuego del corazón, que ha aprendido a entender el suspirar de la criatura, el sentimiento del paraíso perdido” (Versiones previas del Hiperión, 38).
Posteriormente, elogia la simplicidad e inocencia del acogimiento que nos brinda la naturaleza, porque cuanto más se eleva la naturaleza sobre la bestia, mayor es el riesgo de consumirse en la caducidad, porque los hombres tal y como los alimentos también se pudren. Nuestro héroe llama la atención también sobre cómo nuestro espíritu se aparta fácilmente de su camino, razón por la cual deberíamos evitar perturbar su silencioso camino y que hacer; pero cuando ya toda agitación ha pasado, sólo queda ahora jugar con los espíritus de las horas pasadas.

Llega la primavera vieja amiga, siempre querida lo había sorprendido en sus tinieblas, de lo contrario la habría sentido venir esperando que ella aliviase sus penas; pero la esperanza y el presentimiento habían desaparecido de su alma. La primavera había llegado en toda la gloria de la juventud, por lo cual parecía que el también recobraría su alegría tal fue su fuerza que Hiperión arreglo todo, como si fuera una fiesta para que a él lo abrazara la forastera. Es peculiar que los estados de ánimo tanto del protagonista como del resto de los habitantes de la ciudad coincidan plenamente con el paso de las estaciones, resaltando de forma peculiar tanto el invierno como la primavera. El invierno es infértil, triste, desierto al igual que frío como la frialdad expresado por los habitantes de dicho lugar y el infértil espíritu del protagonista. Entre tanto la primavera es viva en ella el florecimiento espiritual parece real, al igual que la calidez de la jovialidad, al igual que la primavera el espíritu del protagonista sufre un renacimiento. Cuando todo por medio de la primavera rejuvenece, significa también un retorno a la infancia, ya que todo vuelve a nacer, donde todo se hace niño cada vez y a cada año cumple un ciclo recorriendo una órbita de regreso a la inocencia. A pesar de la primavera, el espíritu de Hiperión no logra superar su agonía, pues él no buscaba una simple alegría mundana que se pudiese conseguir por doquier. Así, acongojado llega al jardín de su amigo Notara, se halla en el momento de mayor dolor donde, al parecer, ya ni la primavera va ha hacer renacer su corazón, allí se encuentra con ella quien encarna la belleza y lo devuelve al mundo. Ella es graciosa y sagrada como una sacerdotisa del amor. Ya desde esta versión el poeta es consciente que su protagonista femenina debía tener las características de la sacerdotisa platónica del banquete, y con ello sabe también que debe parecer una diosa tal como ya la describía en los himnos a la belleza, pues tan sólo con verla desaparecen todas las penas y la condición mortal de precariedad, indigencia características de la condición humana.

30 Andenken es uno de los escritos del poeta que más nos muestran su anhelo por un pasado muy favorable, donde solo había días de fiesta y feliz unión entre los hombres o en otras palabras: “Aún recuerdo esto/ y vuelvo a ver las anchas cimas/ que el soto de almaz inclina/ sobre el molino, y en el patio/ crece una higuera” (Poesía completa, 225). Sin embargo, el poema termina indicando que los hombres han olvidado esas épocas felices y se dirigen a destinos lejanos que buscan borrar su memoria.
La visión de Mélite es un instante de liberación que desde siempre está contenida en la naturaleza y la cual es inagotable y compensa las calamidades de nuestra vida vegetal, donde muerta nuestra vida terrena, el tiempo desaparece y el espíritu siente su parentesco con la dulzura que irradia este personaje. De igual forma puede estar referido también al nombre de una heroína, que sostendría una relación con Hércules del cual nacería un hijo llamado Afer que le diera el nombre a África.

Después del recuerdo de su primer encuentro, Hiperón se pregunta, si después de tanto tiempo, ella todavía lo recordará, en un espacio no terrenal, o si acaso volviera a encontrarla en algún periodo de la existencia, incluso la que él denomina eterna, teniendo la seguridad que lo afín no puede huirse eternamente. Idea que se encontrara igualmente plasmada en el texto definitivo, que retoma de manera clara el platonismo, donde las ideas tienden a atraerse, pues lo semejante conoce a lo semejante. La otra noción predominante en esta primera carta es la de un dios presente en todos los hombres, pero este dios se encuentra solo e indigente, pues el mundo donde se encuentra sumergido es ahora pura banalidad. Además es válido recordar también que los dioses ya estuvieron en la tierra y huyeron para volver algún día lejano, cuando el encuentro con los semejantes sea posible y con esa esperanza se cierra la primera carta.

Ya en la segunda carta vuelve a la tarde en la que la conoció y fue la más grande de toda su vida, la que jamás pudo olvidar, pues ella era lo más bello de la primavera, causando la embriaguez de su espíritu, donde se da el conocimiento de lo plenamente real. Es ella la

---

31 Para comprender la influencia de este conocimiento por medio de una embriaguez del espíritu, podemos observar como un caso claro el poema correspondencias, cuyos dos primeros cuartetos dicen algo como: “La naturaleza es un templo de pilares vivientes/Que a veces salir dejan sus palabras confusas;/El hombre la atraviesa entre los bosques de símbolos/Que le contemplan con miradas familiares/Como los largos ecos que de lejos se mezclan/En una tenebrosa y profunda unidad/Vasta como la luz, como la noche vasta,/Se responden sonidos, colores y perfumes” (Baudelaire, 2000, 43). Esta sinestesia puede también ser vista como la introducción de una tenebrosa y profunda unidad, que nos aleja del tedio para engendrar o mejor crear situaciones, pensamientos, sensaciones infinitamente variadas, sensaciones que se crean a través de la correspondencia entre las formas y los sonidos y los colores, mostrando la verdadera realidad, que crea ella misma infinitas formas y realidades que en verdad siempre han estado ahí y se muestran en el develamiento. Pero de igual forma hay correspondencias más nobles que otras o mejor más puras que otras, en una expansión que nos lleva a pensar en un éxtasis dionisiaco, y como si solo allí se capturara la verdad. Pero dicha embriaguez es voluntaria en el caso del filósofo y el poeta tal como lo indica Jauss al decir: “Pues los paraísos artificiales de Baudelaire testimonián, paso a paso, que en su descripción de los modos de fases de las experiencias de embriaguez, se trata, en último término, de la fundamentación de las posibilidades extremas de un estado poético. Esa ebriedad ultrapoetica que los mortales alcanzan rápidamente con el artefacto del hachís, la consiguen el poeta y el filósofo mediante el sueño voluntario, es decir, mediante el trabajo permanente de la contemplación” (1995, 65 ). Dicha embriaguez implica o mejor exige que el sujeto salga de sí, para fundirse con la naturaleza, llegando a un estado de máxima objetividad, esto es, para alcanzar la conciencia poética, la cual lo aleja de una subjetividad extrema y lo conduce a un estado de aisthesis, de sensibilidad llevada al extremo en la sinestesia, que lleva a la embriaguez y al encuentro con la realidad en sí misma. Para concluir y parafrasando un poco a Heidegger y su noción de intimidad en Hölderlin que se halla plenamente relacionada no con un sentimiento
absolutamente bella que guía el camino junto con la fuerza amorosa que revela el absoluto. Mélite es entonces hermana de toda la naturaleza y de los genios celestes, pues es su representación en la tierra; ella contenía el esplendor de los espíritus siendo buena y afable con todo lo que la rodea: “Todo confiúía con ella. A todo parecía comunicarle una parte de su ser. Un sentido nuevo, delicado, una dulce confianza, habían descendido entre los seres, sin que ellos supiesen qué les pasaba” (Versiones previas de Hiperión, 41).

Podemos decir empero que Hiperión y Mélite se sintieron atraídos el uno por el otro desde el momento en que se vieron y sus disposiciones de ánimo se armonizaron de tal forma que se propusieron nunca separarse. Ella decía cosas celestiales con suma naturalidad, sin intención y simplicidad, en esos momentos cuando la escuchaba hablar venían a su mente las imágenes de Dédalo32, que con la sencillez de su presencia ya manifestaba lo divino. Hablaron de los amantes y los amados que han salido y se han puesto por encima del mundo, inseparables como las luces del cielo. Para Hiperión parecía una infamia tratar el tema de los amantes y de los tiempos en que el amor y la belleza engendraban hijos aunque con dichos tiempos tan lejanos no queda más que el olvido. Volviendo al tema de su encuentro con Mélite que llegó a su vida para revivirlo, pero desde ese instante él era sólo a través de ella, de su belleza salvadora, pero esta salvación se trata de un alma de doble filo puesto que ella puede vivir sin él, pero él después de conocerla no podía vivir sin ella. Con ella a su lado había vuelto la primavera de su corazón, tenía ahora todo lo que había buscado. Ella, sublime criatura había sacado a su espíritu de la tumba, es ella la belleza celestial que lo salva. Pero esta salvación tiene un aspecto negativo pues “cuanto eras yo, lo era a través de ella. La bondadosa se alegraba de la luz que brillaba en mí, sin pensar que no era sino el reflejo de la suya. Muy pronto me di cuenta de que sería más pobre que una sombra si ella no vivía en mí, a mi alrededor, y para mí, si ella no era mía; que yo no sería nada si ella se apartaba de mi lado” (Versiones previas de Hiperión, 43).

Gracias a esta angustia que lo carcomía por ser una amenaza de muerte para su espíritu, se hacía necesario que espiaje cada gesto y cada palabra suya, que persiguiera sus ojos como si la vida lo dejase poco a poco. La vida de nuestro héroe pendía de cada sonrisa, que provenía de la paz sagrada de esa alma divina, así su espíritu sólo vivía por cada palabra de Mélite y a su

---

32 Dédalo era un ateniense que pertenecía a la familia real y que a su vez representa al arquitecto, escultor e inventor por excelencia, lo que lo es el arquetipo del artista integral al punto que se atribuyen obras artísticas, cuyo carácter es incluso mítico que real, como es el caso de las estatuas animadas mencionadas por Platón.
vez moría por la misma, ya que le anunciaba que ella se bastaba con su propio corazón. Mientras la desesperación se apoderaba de él, al pensar que el objeto de su amor que se halla siempre frente a nuestro héroe podía existir por sí sólo, es decir, que no tenía necesidad de él ni siquiera de su reconocimiento, pues podía existir por sí sola. Mientras nuestro héroe no puede vivir sin ella, ella sí sin él. Por esta razón, nuestro héroe maldice el momento en que la conoció, ya que ella sólo revivió su espíritu para dejarlo caer de nuevo desde su altura.

Los momentos en que Hiperión escribe estas cartas se encuentra en el Peloponeso y su salud no está en las mejores condiciones, pues se encuentra en un estado de somnolencia, desazón y toda serie de síntomas, que inevitablemente han suspendido su comunicación con Belarmino. Aunque se reconforta diciéndole a su amigo que aún tiene buenos días, donde deja que su interior lo gobierne, soñando y meditando, pasando los días bajo un cielo libre donde las colinas y los valles; la naturaleza se acompara con su alma uniéndose en la misma melodía, pues se trata de que naturaleza como alma se encuentren en perfecta armonía bajo una sola tonada. Todo acontece cuando debe y todo es bueno, pero el héroe a veces piensa en dejar ir el pasado. Sin embargo, en este punto la carta deja de lado su infinito amor pasional por Mélite, para hablar de los términos generales del concepto humanidad y señala: “No hemos sido creados para lo individual, para lo limitado. ¿No es verdad, Belarmino mío? Si la arcadia no ha florecido para mí piensa y vive se expande y abrace el infinito” (Versiones previas de Hiperión, 44); es así como la arcadia es un estado de paz perfecto, el cual parece imposible en el hombre, para el que desde su esencia emerge la indigencia. Esta característica se presenta en el gran dolor que sentimos ante la fugacidad que se asimila a la finitud del hombre al ser un corte en el tiempo. La finitud se burla de los amores sagrados, esos infinitos que se ven dañados por la condición finita de lo real. Así el espíritu termina resistiéndose a las tinieblas que lo condenan. En este punto, Hiperión se propone realizar un relato, como el narrador de una historia de la cual él mismo alguna vez fue también el protagonista. Este héroe pierde la diferencia entre el sueño y la vigilia; para él, todo se convierte en un venturoso sueño de Mélite, el que se encuentra cargado de dolor y esperanza. Sin embargo, acude al encuentro de sus recuerdos, para comentar que al final de su relación con su amada los dos parecían esquivarse; por esta razón, Hiperión decidió no verla más, lo que le trajo consuelo a su corazón, aunque con constantes recaídas; pero su espíritu se resiste así a olvidarla por completo. Sin embargo, al final de tan terrible lucha, con la suavidad de la calma posterior a una tormenta, reaparece en su espíritu su celestial figura, pues en los momentos de paz se le hacen más vividos los instantes de paz sagrada, que ella le había comunicado “con palabras y actitudes, me evocaban el paraíso abandonado de la niñez” (Versiones previas de Hiperión, 47).
Cuando nuestro héroe se decide a buscarla, ella le confiesa de nuevo la inmensa tristeza que le produce que el espíritu de Hiperión se halle oprimido por tal inquietud. Por esta razón, quisiera devolverle el reposo a su interior donde se hace perceptible todo movimiento tanto interior como exterior; es decir, Mélite quisiera expresarle lo que a menudo sentía delante de la naturaleza cuando todo lo terrenal enmudecía en ella. Indicándole que la paz sólo puede venirle de sí mismo, pues nada exterior puede darle esa tranquilidad. Cuando ella le exige cambiar él se da cuenta de su error y se refugia, desesperado en el bosque donde cansado se queda dormido. Tal fue su desesperación que su pasado parecía un largo y terrible desierto y con rabia infernal acabó de matar todo lo que su corazón alguna vez veneró; así un silencio ahogado siguió a las horas de la aniquilación. Aquí el héroe se da cuenta que ya no buscaba la salvación, que ya no esperaba nada, pues piensa en ella en que no puede darse a sí misma lo que no tiene ni su pobreza o su amor. En un posterior estado de docilidad, se da también cuenta de que en los brazos de la naturaleza solo quiere vivir los días como un niño en plena inocencia. Sin embargo, ella sufría también tanto como él, pero con una grandeza inigualable a su cuerpo se reprimía mientras su celestial espíritu resplandecía, ella le rogaba que se dirigiese hacia aquello, libre y divino, que como en todas las cosas también habitaba en él, debido que sus espíritus estaban unidos por la eternidad. En la penúltima carta Hiperión vuelve a Esmirna, y Mélite entre tanto ha desaparecido más no muerto, convirtiéndose en un amor juvenil, que sólo ama al mundo con la certeza de que no somos nada y lo que buscamos lo es todo. Ya en la última carta nos muestra las penumbras y penurias que se presentan en la búsqueda, señalando que tan anhelada paz sólo puede ser encontrada en los amorosos brazos de la naturaleza, pues ella abre el portal hacia lo invisible y lo infinito.

Terminado el análisis de las cinco epístolas que componen la llamada versión Thalía, damos por concluido nuestro estudio sobre las versiones preliminares de Hiperión, el cual nos permitió concluir que tras muchas horas de trabajo el poeta nos propone una especie de síntesis basada en la acción amorosa, que nos permitirá nuestra comprensión del absoluto, agregando que debido al largo proceso de fabricación ninguna de las palabras plasmadas en la versión final son producto de azar alguno. Ahora llega el momento de concentrarnos directamente en la novela como tal y su concepto de unificación.
2.2 Diotima: la comprensión por medio del amor

Como lo mencionábamos antes, Hiperión es una novela precedida por un continuo y juicioso trabajo previo a su publicación definitiva, motivo por el cual requiere de un lector específico, que podemos denominar “un buen lector”; por esta razón, su autor manifiesta abiertamente en el prólogo que “desearía que su novela estuviera destinada a conseguir el amor de sus compatriotas” (Hiperión, 21). Pero el poeta es consciente aquí que su libro va dirigido a los alemanes de finales de siglo XVIII, que serán sus primeros lectores, pero no los únicos, pues estas letras están realmente escritas para la posteridad. Es claro que Hiperión, bello armiño, es un héroe nacional de los germanos, perteneciente a la tribu de los queruscos. Con la referencia tanto al héroe como al pueblo el autor abre un espacio comunicativo en el que no se dirige al lector individual como receptor estético de un texto de ficción, sino como parte de un pueblo en un momento preciso de su historia (Germania, 189). Si bien a nuestro autor le hubiera gustado que su libro estuviese destinado a conseguir el amor de los alemanes; sin embargo, desde el primer momento duda de que sus compatriotas sean capaces de satisfacer tal deseo, debido a que:

Teme que los arios vayan a leerlo como si de un compendio se tratara, preocupados en exceso por la moraleja, al tiempo que los demás lo tomen demasiado a la ligera, con lo que ni los unos ni los otros lo comprenderían. Quien se limite a aspirar el perfume de esta flor no llegaría a conocerla, tampoco la conocerá quien la corte sólo para aprender de ella (Hiperión, 207, 21).

A sí queda claro que ni aprender de la obra ni del mero goce estético basta, ya que sólo el amor nos hará comprender la obra. Los casos erróneos de comprensión pueden ser descritos de la siguiente manera: si fuese acogido como un compendio, se trataría de un breve manual o tratado sobre una disciplina, donde el lector se concentraría de forma exclusiva en la moraleja del texto. Tampoco debe ser tomado demasiado a la ligera, recordando la prevención de Hölderlin a ser tildado como un poeta vacío, pues la arquitectura formal de la novela no es caprichosa, ya que todo en ella está escrupulosamente acomodado. Así pues ni la lectura filosófica debe descuidar la

Tal y como lo indica Heidegger, y como el mismo Hölderlin ya lo anticipaba antes, él no está destinado para ser comprendido por el pueblo alemán de su época, pues para su pueblo el poeta es oscuro y difícil; razón por la cual, nuestro autor no ocupa el lugar en la historia de su pueblo que merece. En este sentido, podemos decir entonces que Hölderlin aún no es, pero que debe llegar a ser.

Para entender por qué Hölderlin es un poeta determinado a una época histórica del pueblo alemán nos valdremos de Heidegger, que como es bien conocido dedica gran parte de sus meditaciones a la poesía de Hölderlin y justifica su elección por una decisión histórica y por una triple condición del poeta, es decir, “1) Hölderlin es el poeta del poeta y de la poesía. 2) A una con ello, Hölderlin es el poeta de los alemanes. 3) porque Hölderlin, poeta del poeta de los alemanes, está oculto y es difícil, por eso aún no llega a ser un poder en la historia de nuestro pueblo” (Los himnos de Hölderlin “Germania” y “el Rin”, 189-190). Estas tres referencias explican porque es importante comprender tanto la historia como la cultura alemana para poder responder a las necesidades de lectura de una novela como Hiperión.

---

33 Tal y como lo indica Heidegger, y como el mismo Hölderlin ya lo anticipaba antes, él no está destinado para ser comprendido por el pueblo alemán de su época, pues para su pueblo el poeta es oscuro y difícil; razón por la cual, nuestro autor no ocupa el lugar en la historia de su pueblo que merece. En este sentido, podemos decir entonces que Hölderlin aún no es, pero que debe llegar a ser.

34 Para entender por qué Hölderlin es un poeta determinado a una época histórica del pueblo alemán nos valdremos de Heidegger, que como es bien conocido dedica gran parte de sus meditaciones a la poesía de Hölderlin y justifica su elección por una decisión histórica y por una triple condición del poeta, es decir, “1) Hölderlin es el poeta del poeta y de la poesía. 2) A una con ello, Hölderlin es el poeta de los alemanes. 3) porque Hölderlin, poeta del poeta de los alemanes, está oculto y es difícil, por eso aún no llega a ser un poder en la historia de nuestro pueblo” (Los himnos de Hölderlin “Germania” y “el Rin”, 189-190). Estas tres referencias explican porque es importante comprender tanto la historia como la cultura alemana para poder responder a las necesidades de lectura de una novela como Hiperión.
calidad poética del texto, ni la lectura poética puede obviar su calado filosófico. El lector ideal sería entonces aquel que logre combinar la captación intelectual con la percepción estético-sensual en una suerte de síntesis posible sólo a merced del amor. Pero, no olvidemos, que lo que caracteriza a los hombres modernos es precisamente la “falta de espiritú” tal y como ya lo señalaba el poeta en su texto de juventud denominado Programa más antiguo del Idealismo alemán o Systemprogramm. Cuando nos dice: “De la idea de humanidad primera –quiero mostrar que no hay idea del Estado, porque el estado es algo mecánico, como tampoco hay una idea de una máquina. Sólo lo que es objeto de la libertad se llama idea. ¡Tenemos, pues, que ir también más allá del Estado!” (Ensayos, 2008, 29-30).

Recordemos que Hölderlin duda de que los alemanes sean capaces de entender por medio del amor su novela, así el lector ideal sería entonces quien cambia su vida al leer el libro y encontrar su armonía oculta, a su secreta síntesis amorosa35. Como se presenta de forma poética en Germania cuando sus versos indican:

Tú eres la elegida, plena de amor a todos.
Para soportar una pesada dicha
Has crecido con tantas fuerzas."
Desde aquel entonces, cuando
Entre musgos floridos, oculta en el bosque,
Ebría de un dulcísimo sueño,
No reparabas en mí, te conozco. Mucho antes
Que otros más humildes hirieran con su asombro
Tu orgullo de virgen, preguntando
Hija de quién eras y de dónde venías,
Cosas que tú misma no sabías. Te reconocí.
Y alejándome sin ruido, en la siesta,
Mientras estabas hundida en tus sueños...
Lo inefable no debe seguir siendo un misterio
Ya que su velo hace tiempo ha caído.
Pues el pudor conviene a los mortales
Y es mejor ser comedidos al hablar de los dioses.
Mas cuando el oro mana
Con más abundancia que las fuentes
Y la ira del cielo se desencadena,
Preciso es entre día y noche
Brille una verdad. Transponla tres veces
Y seguirá indecible, joh inocente! (Poesía Completa, 385).

35 Cuando habla de la Alemania por la cual no va a ser comprendido, el poeta no se refiere empero a una Alemania específica, ni a la que cree que es su nación o la que el resto del mundo creen que es su pueblo, ese que consideran un país de meros soñadores y desprevenidos a los que se les convence fácilmente en momentos decisivos. Cuando el poeta habla de una síntesis amorosa, “más bien se trata de aquel poetizar y pensar que, irrumpiendo en los abismos del ser, no se contenta en las superficiales aguas de una razón universal; aquel poetizar y pensar que, en la obra, nuevamente pone en pie lo ente y lo hace aparecer inicialmente” (Los himnos de Hölderlin “Germania” y “el Rin”, 2010, 189; 246).
Ahora bien si observamos la totalidad de la obra reconoceremos los temas filosóficos sobre todo uno de los temas centrales del pensamiento de su época como es el de la unificación. Este tema o preocupación se manifiesta dentro de la novela a través de tres puntos centrales como lo indica Helena Cortes. Estos puntos son: primero la disolución de las disonancias; segundo la órbita excéntrica; tercero los días poéticos. El primer aspecto la disolución de las disonancias puede ser el nombre de la tarea que se propone el poeta, en realidad no es sino otra forma de llamar a la reunificación o conciliación de lo separado. El termino disonancia proviene del continuo uso que hace el poeta de las metáforas musicales cuando se refiere a la naturaleza, así, “la armonía es la palabra para expresar la unidad dentro del todo o la totalidad en el Uno (la “Alleinheit”, por otro nombre) y la disonancia es el nombre para la escisión, el desacuerdo” (Cortés, 1996, 60-61)

Es exactamente el mismo problema de la filosofía de la reunificación “¿Cómo sumirse en el absoluto, entregarse al Uno-Todo, borrar las diferencias, sin perder el yo, la autoconciencia, la identidad? (Cortés, 1996, 61) es claro que el hombre no puede ni quiere precindir de su autoconciencia ya que perdería su esencia, por otro lado parece innegable que su ser más profundo esconde extraños anhelos provocados por el sentimiento de escisión e incompletud que hacen parte de su esencia. En su interior el hombre se siente incluso desterrado de su verdadero hogar, en tal desgarro la nostalgia se apodera del hombre y lo lleva a un profundo deseo de querer unirse con el Uno, desear perderse en el absoluto para regresar al seno de la naturaleza.
de cual salio. Efectivamente si comparamos la primera frase del libro con la que la cierra la cual explica las disonancias del mundo como la discordia de los amantes en la cual la conciliación reina en medio de la disputa y todo lo separado vuelve a encontrarse esto nos recuerda un momento en que Hiperión indica a Belarmino “¡Amigo mío!, al final el espíritu nos reconcilia con todo lo existente” (Hiperión o el eremita en grecia, 141) Así pues al final de la vida el héroe ha resuelto el enigma y a su vez a cumplido su destino, es decir, ha hallado la armonía. Sin embargo resolver el enigma requiere de recorrer un camino o vía excéntrica que lo saque de su centro y a su vez le permita volver a él.

Es claro que el camino hasta la conciliación final lleva al héroe a través de múltiples pruebas, el héroe ha tenido que salir de su centro para recorrer lo que el poeta llama una órbita excéntrica la que le ha llevado de un punto a otro de las posibilidades del ser humano; desde el punto de extrema simplicidad o el momento de unión con la naturaleza hasta el momento de mayor complejidad o de mayor cultura y civilización, pasando por todo tipo de momentos intermedios, la excentricidad consiste en estar fuera de su sitio, de su centro lo cual es inherente al destino humano.

El camino excéntrico ya había sido señalado en el prologo del fragmento Thalia y al segmento de la penúltima versión previa de la obra y que está implicada en la obra definitiva aunque no se halle de forma explícita en el prologo. Así pues, la órbita excéntrica, tanto del hombre como del individuo como especie, recorre esta oríbita; el ideal humano de Hölderlin es un ser que contiene dentro de sí la suprema sencillez junto con la mayor y más completa formación. Uno de los ejemplos de dicha unidad es el también el escritor Heine quien, como el poeta nos lo indica, nunca había encontrando una cultura tan ilimitada aliada aun un candor infantil como el de Diotoma. Es así como en la novela Hiperión atraviesa varias etapas perfectamente definidas en el camino, recorriendo la excentricidad hasta regresar al centro originario del que partió.

Ahora bien, el término “órbita excéntrica”, como ya lo habíamos mencionado con anterioridad, es remplazado en el prefacio de la versión definitiva por una metáfora musical, usando la noción de la resolución de las disonancias para referirse al camino que separa la infancia de la humanidad ya madura. Entonces, como se ha venido afirmando, se trata de una Bildungsroman; pero no se trata de una novela de formación común, ya que se aleja del prototipo goethiano de la novela Meister, en la que un joven heredero de comerciantes, tras una travesía marcada por algunos episodios de corte teatral y de andar entre figuras con rasgos marcadamente románticos, termina por tomar el camino de sus padres y trabaja por el bien de la comunidad. Por el contrario, Hiperión es un griego moderno que después de dolorosas experiencias vitales vuelve a su patria,
donde vive como un eremita en el seno de la naturaleza; desde allí cuenta en una serie de cartas a su amigo Belarmino la historia de su vida. La anterior construcción es la que le permite al protagonista comentar como narrador y no sólo como actuante de los avatares de su azarosa existencia. De esta particular característica se derivan dos líneas de evolución; en la primera se desarrolla Hiperión en el curso sosegado de su vida actual; en la segunda el narrador se va transformando conforme va tomando posiciones sobre su propia historia. Así pues, la formación del narrador ocupa el centro y determina el conjunto; por esta razón, cada una de las etapas del periplo de Hiperión no es ni completamente vivida, ni completamente olvidada; el narrador que la re-vive se transforma en el proceso mismo de la reflexión que acompaña a la catarsis epistolar, pues la recapitulación es al mismo tiempo un recuerdo, es decir, una Er-innerung o interiorización de lo vivido. Binder ha completado la investigación de Ryan, para señalar frente a quienes sólo ven en la obra de Hölderlin reflejos del pensamiento idealista en ciernes que Hiperión es realmente “un analogon de la naciente filosofía idealista del espíritu –el único que ha producido la literatura alemana. Y no porque el autor exprese ideas, y no porque sentencie al modo idealista, sino porque en su forma artística acontece idealismo” (Binder, 1965, 63). En este sentido, la novela se desarrolla en tres niveles: primero se relata la vida del héroe; segundo el informe que realiza el eremita sobre su vida actual, es decir, las cartas, y en último lugar sus reflexión sobre la narración. Pero consideremos que en realidad sólo son dos niveles, tan sólo que el segundo se desdobla en las reflexiones que realiza el héroe sobre los acontecimientos que narra y sobre el propio acto de narrar. Estos diferentes niveles en los que se desarrolla la novela equivalen a su vez a decir que cada uno de los hechos narrados tiene la forma de la conciencia. Donde la conciencia narrativa reflexiva representa la conciencia de la conciencia, de una conciencia como preformación como auto-saberse del saber o saber absoluto de definición hegeliana. Encontramos también la figura de la doble negación como principio, al igual que la sensación inmediata en forma de felicidad y dolor del amigo y el amante, la cual a su vez se eleva en la tristeza consiente que se presenta en el narrador y finalmente ambas, sensación

36 En este punto es importante resaltar que dentro de los tópicos hegelianos se halla una estructura narrativa novelística dentro de la Fenomenología del Espíritu. Aunque no se presente como una estructura explícita, si resulta muy común entre los estudiosos del idealismo alemán la identificación de la estructura narrativa de la obra hegeliana con la que es propia de las novelas de formación; “en ese sentido, puede decirse que la Fenomenología asume el modelo literario del Bildungsroman, aplicándolo especulativamente al ámbito de la historia de la filosofía, o, mejor dicho, a la historia de la experiencia de la conciencia. Vistas así las cosas, el protagonista de la narración hegeliana sería el espíritu y su peripécia, la búsqueda de sí mismo a través de las diversas figuras o formas de la conciencia que va adoptando en el curso de la historia, hasta su plena autoconciencia como espíritu absoluto” (Barrios, 2001, 62). Esta conciencia estructural indica una peculiar idea de evolución, entendida como progreso donde cada nuevo paso dado por el sujeto, ya sea en su forma finita o como subjetividad infinita, marca un hito en el recorrido al absoluto.
inmediata y sentimiento, se elevan en la sinceridad, lo cual se puede resumir en una metafísica de la reflexión, pero no al estilo de Hegel, sino más bien al modo de la intimidad hölderliana.

Dada la identidad de nuestro héroe que reflexiona, cuenta y experimentó y también la dinámica de la novela como un acontecer dialécticamente estructurado, podemos entonces señalar como la reminiscencia idealizante de la reflexión transforma no sólo el aspecto de los hechos heroicos del pasado, sino también el del narrador, que ve los sucesos particulares bajo la perspectiva de la irrupción de lo absoluto -representado en la novela bajo la figura de Diotima- en lo contingente, de manera que las vivencias trágicas del pasado reciben ahora desde la retrospectiva del poeta el carácter de necesidad como movimiento de un curso que comenzó donde desembocará, esto es, en lo infinito, pues el alfa y omega de todo lo viviente es precisamente la libertad de esto infinito. En este momento es necesario agregar que el nombre de nuestro héroe es su esencia, así como lon significa en griego caminante e Hiper es un prefijo que indica superioridad o exceso, pues “es ilimitado el patrón con que mide las cosas el espíritu del hombre” (Hiperión versiones previas, 98). En este sentido, Hiperión designa: al que camina ilimitadamente.

Sobre la compleja utilización epistolar diferencia claramente a Hiperión de Las penas del joven Werther. Hölderlin utiliza la forma epistolar que tiene por misión ayudar a un yo que mira hacia su propia historia pasada para conocerse a sí mismo; lo que en Goethe es testimonio en Hölderlin es, más bien, reflexión, y su peculiaridad reside en que el Hiperión que comienza a narrar se constituye en la reflexión del yo activo.

Con una descripción global del propósito de la novela nuestro siguiente paso consiste en describir las fases del camino, de la órbita excéntrica recorrida por el héroe. La novela se divide en dos volúmenes; el primero a su vez se divide en dos, al igual que el segundo volumen. Estos dos volúmenes pueden ser resumidos en siete estaciones específicas las cuales son: en primer lugar, la infancia como una unión total e inmediata con la naturaleza, una felicidad sin autoconciencia; después el niño sale de la infancia y recibe su primera educación con Adamas; con la partida de Adamas el héroe tiene su primer contacto con los hombres viviendo en Esmirna; allí conoce la amistad de manos de Alabanda; cuando abandona Esmirna conoce a Diotima y con ello el amor; cuando abandona a Diotima comienza la etapa de la revolución; posteriormente, comienza la peor etapa del camino la denominada muerte y soledad que comprende su etapa de suicidio y la muerte de Diotima; por último, la disolución de las disonancias por medio de la poesía, que es el único camino posible de regreso al armonía originaria del verdadero comienzo.

En el transcurso de su vida Hiperión avanza a través de etapas de experiencia en las que periódicamente parece acercarse a la pérdida de la consonancia consigo mismo y con el mundo
exterior, en cada hito humano del camino; sin embargo, con cada intento de reunificación o vuelta al centro el propósito de unión se muestra cada vez más inestable y pronto los elementos se dividen en opuestos, que a vez empujan a nuestro héroe hacia otro nuevo intento de integración. Estas etapas intermedias o hitos del camino se hayan marcadas por la congoja y la soledad, donde tras cada nuevo fracaso la naturaleza es siempre la que ayuda al sufriente a proseguir su periplo, aunque esto represente una peligrosa tentación “la de refugiarse en sus brazos y olvidar el doloroso camino humano, sin pasar por todas las consumaciones o perfeccionamientos necesarios” (Cortés, 1996, 65). Ahora hagamos un pequeño recorrido por las diferentes estaciones de esta orbita excéntrica hacia la reunificación.

Como lo señalamos antes, el camino comienza con la autoridad paradisiaca, en esta fase aún no encontramos excentricidad, pues el niño vive en comunión con la naturaleza y no conoce la escisión. El niño es totalmente lo que es lo que le da su hermosura, todavía ni la coerción de la ley y del destino no lo han tocado y el niño es pura libertad abstracta. “En él hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo. Hay en él riqueza; no conoce corazón la mezquindad de la vida. Es inmortal, pues nada sabe de la muerte” (Hiperión, 27). El niño no es esclavo de la finitud, no conoce los límites de su propia individualidad. Así, el niño es divino, porque no hay señal más inequívoca de divinidad que la falta de escisión.

Sin embargo, esta felicidad inconsciente dura poco y aunque la época del despertar también es hermosa, tras abandonar la infancia el hombre comienza a extender sus brazos cortos hacia el cielo infinito. A partir de este momento cada etapa de la ruta parece una regresión al centro, aunque en realidad esta regresión es, más bien, una progresión o aproximación infinita; al principio la salida del centro está llena de entusiasmo, pues el hombre tiene sed de experiencias, de estar-fuera-de-sí, pero a partir del mismo instante en que abandona su hogar el hombre empieza a sentir anhelo de infinidad, ya que se hace preguntas sobre su destino, se siente alejado del espíritu del mundo y cuando cree poder atraparlo se le escapa como una sombra, pues “es como si lo sintiera, al espíritu del mundo como la cálida mano de un amigo, pero despierto y son las mías, son mis propios dedos los que he asido” (Hiperión, 29).

Como segunda estación, la juventud es también el período de instrucción. En el caso de Hiperión con ayuda del maestro Adamas que le inicia en la mitología, la historia, la aritmética, la ciencia natural y la astronomía, el joven descubre su misión sobre la tierra, cuando se le indica que alumbre como el sol. Igualmente, en el corazón del héroe nace la nostalgia por el armonioso mundo de la antigüedad clásica. Grecia es la edad dorada de la humanidad, cuando los hombres vivían en armonía con la naturaleza y como el niño no sufrían de la escisión. En la visión
histórica de Hölderlin Grecia es también la edad dorada de la humanidad, mientras la época del poeta corresponde a la edad madura en la que la humanidad ha llegado al punto culminante de la excentricidad y la escisión; pero al mismo tiempo la humanidad tiene también ahora la posibilidad única de volver a encontrar su centro.

Cuando culmina su aprendizaje y Adamas deja a Hiperión, éste intenta reencontrar la unión de su ser dividido entre las gentes bien educadas de Esmirna. Pero su búsqueda fue en vano, pues “si pronunciaba alguna vez frases cálidas, hablando de la antigua Grecia, bostezaban y me decían que había que vivir en los tiempos actuales, y algún otro sentenciaba que el buen gusto no se había perdido del todo” (Hiperión, 42). Tras este nuevo fracaso sigue la experiencia de la más alta amistad, cuando conoce a Alabanda; la ruptura entre ambos se produce ante la falta de acuerdo de los métodos a seguir para alcanzar la renovación del mundo: “es mejor, me dije, convertirse en abeja y construir su casa con inocencia que reinar con los dueños del mundo y aullar con ellos como lobos, mejor que domesticar pueblos y ensuciarse las manos con esa materia impura”; quería volver a Tina para vivir en mis huertos y campos” (Hiperión, 61). De este modo termina la primera etapa de la relación entre Alabanda y nuestro héroe.

Tras la ruptura de los amigos, ante la falta de acuerdo en el camino, se abre un periodo de extrema soledad y de autodestructión; en efecto, la excentricidad puede llegar a explotar sus límites externos, pues a veces pasa por puntos muy peligrosos, que pueden llegar a la autoaniquilación. En efecto, la novela se mueve entre dos polos: la nada y el todo. Y en varias ocasiones es la nada la que se presenta como triunfadora; sin embargo, la naturaleza acude también en auxilio del héroe, fortaleciéndolo para que siga viviendo. Sin duda, el momento más determinante dentro de la formación de Hiperión es el amor con Diotima, quien representa la encarnación misma de la belleza; ella tiene dos grandes funciones dentro de la novela. Primero mostrarle el camino al héroe hacia el nuevo reino donde reina la belleza y segundo revelarle a Hiperión su misión sobre la tierra, la de ser el educador del pueblo.

Es importante destacar que a lo largo del segundo libro aprendemos los diferentes nombres que el poeta le otorga al absoluto, denominándolo, naturaleza, paz, amor, callada quietud, plenitud, armonía y belleza; usando adjetivo: lo divino, o bello. Diotima es otro nombre para el absoluto, ya que ella es su encarnación humana. Diotima es la suprema belleza; es sabia, callada y todo su ser respira la paz de la divinidad, agregando que ella es una con la naturaleza, Hiperión se refiere así para describirla: “He visto una vez lo único, lo que mi alma buscaba, y la perfección que la situamos lejos, más allá de las estrellas, que relegamos al final del tiempo, yo la he sentido presente. ¡Estaba aquí, lo más elevado estaba aquí, en el círculo de la naturaleza humana y de
las cosas!” (Hiperión, 80). De esta forma Hiperión ha conocido el amor, contemplado la imagen de la divinidad, gozando una íntima unión con ella. No obstante, Diotima sabe también que el camino del héroe debe continuar con el fin que conozca el supremo dolor y la maduración última.

Poco después, cuando Diotima impulsa a Hiperión seguir su destino histórico, en vez de quedarse detenido en la felicidad producida por el amor, ella pierde también su paz y equilibrio, pues al entregarse a Hiperión pierde, a su vez, su divinidad, es decir, conoce la escisión dolorosa y sufre, pues se choca con la finitud. Nuestro héroe toma la invitación de su amada como su ideal de acción entre su gente. Este propósito se ve reforzado, cuando recibe una carta de Alabanda que lo invita a sumarse a la lucha de liberación de los griegos contra la dominación turca, haciendo que Hiperión se incline hacia la acción política revolucionaria. En este tono nos dice: “vamos a quitarnos esta librea de esclavos donde están impresos el destino y sus armas” (Hiperión, 147). Y cuando se derrumban las esperanzas de la revolución como indica al decir: “nuestras gentes han saqueado y asesinado sin hacer distingos” (Hiperión, 159), esto se suma al sentimiento de no poder ofrecer nada a su amada. Esto lleva a Hiperión a tomar la decisión desesperada de suicidarse en una acción militar. Este intento fallido de suicidio produce la separación definitiva de Alabanda, que elige un noble final y, posteriormente, llega la noticia de la muerte de Diotima. Esto deja a Hiperión sólo en el mundo.

Al recibir dos golpes tan terribles, Hiperión emprende un viaje a Alemania, donde busca consuelo en el centro moderno del estudio y la filosofía. Pero esto hace aún más profunda su decepción frente al estado y la separación de las gentes y los expresa con palabras tales como: “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” (Hiperión, 204, 205). Desde allí el punto más alejado de la órbita excéntrica, Hiperión da vuelta hacia una experiencia mística en la que llega a sentir en la naturaleza la presencia de su amada muerta y ahí reconocer que el sufrimiento no es sino el preludio de la eterna reconciliación. Hecho el recorrido de la novela voy a tratar dos temas importantes: primero su polémico carácter aporético, el cual sostiene que la novela es un círculo vicioso de aproximación infinita sin resolución; en segundo lugar, la metafísica subyacente a la novela con la idea central de la belleza como absoluto.

Para concluir este segundo capítulo voy a comenzar por tratar un tema muy discutido por los especialistas en Hölderlin, el cual se centra en el supuesto carácter aporético de esta novela. Es claro que el lector promedio del Hiperión, que ha terminado la lectura de la novela, se topa con un resultado extraño, porque se da una aparente reconciliación poética de la subjetividad con el
mundo y se ha alcanzado un climax en la novela, lo cierto es que no se deducen conclusiones temáticas del hecho anterior que clausura un ciclo biográfico presente en la obra. También se hace evidente que la obra está inconclusa, cuando se cierra con la frase “Nächten mehr” que apunta a que algo trasciende a la misma novela, que esta fuera de ella. Tras una primera lectura el lector advertirá que una posible salida a esta ambivalencia sería aceptar: “que lo que apunta hacia fuera de la novela sólo apunta a sí misma y es entonces cuando el lector suele descubrir que existe una similitud entre el principio y el final de la novela que podrían dar a la obra un carácter claramente circular” (Piulats, 2001, 113) apocalíptico. De este modo la supuesta circularidad de la obra se basa en que el final hipotéticamente reconciliatorio se enmarca en un escenario europeo concretamente Alemania; el cual coincide en gran parte con el inicio de la novela donde se indica que Hiperión volvió a Grecia tras un viaje al norte de Europa. Motivo por el cual el lector adquiere la impresión que a pesar que el final y el principio de la obra no sean estructuralmente idénticos, pueden ser fácilmente intercalados y gracias a esta conexión puede entenderse que el objetivo prioritario de la novela “la disolución de las disonancias de Hiperión” hayan sido alcanzadas definitivamente.

Sin embargo, esta primera impresión sobre la circularidad de la obra es puesta en cuestión por el lector de forma casi inmediata, cuando reflexiona sobre los contenidos intelectuales de las primeras y las últimas cartas. Claramente el héroe que inicia la novela se encuentra desesperado y alejado de cualquier tipo de unificación, pues se trata del Hiperión que no ha conseguido vislumbrar el “uno y el todo”; por el contrario, el Hiperión que finaliza la novela parece haber tenido un acercamiento a la unificación, sea este intelectual o estrictamente estético. Esta contradicción parece indisoluble incluso si aceptamos este contraste entre inicio y final de la obra, el cual admite la circularidad, tendríamos también que aceptar entonces que la unificación del final de la novela es simplemente un mero ejercicio retorico, o en última instancia deberíamos aceptar que el Hiperión que inicia la novela sumergida o no en la unificación no ha aprendido nada de sus emociones anteriores.

El atribuir una estructura circular a la novela todavía conlleva un último problema intelectual; el del círculo escéptico. Una novela circular en donde el principio y el final están conectados, pero cuya conexión destruye cualquier posibilidad de conceder sentido temático que mostrara algún progreso intelectual de la novela, haría de la novela una aporía y no una novela de construcción. Si realmente la obra fuese aporética y no condujese a nada volveríamos a valorar mucho más la frase “Nächstens mehr” y tendríamos que admitir que la posible solución a la aporía se halla en obras futuras del propio poeta, recordando la apreciación de Sinclair que apunta en sus cartas la
posibilidad de una continuación temática fuera de la obra\textsuperscript{37}. No obstante no parece ser este el caso, sobre todo pensando en la cercanía del poeta con Platón y la contribución del ateniense a la aporética en sus diálogos. Desde esta óptica, la aporía que tiene lugar al aceptar la estructura circular de la novela debe tener lugar no en el final de la obra, sino en alguna clave del interior del texto, en nuestro caso este dilema entre principio y final de la novela podría tener un papel central en el sentido de la obra explicando cada uno de los ensayos de unificación; por la anterior razón, realizaremos un recorrido por toda la trama de la novela enfatizando en el comienzo y final de la misma.

Dentro del escenario del origen de la novela, el protagonista es un Hiperión que tras regresar a Grecia muestra un ánimo que se acerca mucho a la desesperación, su futuro se centra sólo en esperar de forma gris el fin de su existencia; esta angustia y este abatimiento procede no sólo de las experiencias negativas, como la muerte de Diotima, sino también del mismo viaje a Alemania donde encontró la sabiduría del norte que ha arruinado su felicidad. Ya en la segunda carta podemos hallar un carácter programático, a pesar de que Hiperión conoce cuál es el objetivo de la subjetividad, es decir, el ser uno con la totalidad de todo lo viviente, debido a que esta unificación con los seres de la naturaleza puede neutralizar la mayoría de las contradicciones humanas, incluida la muerte, también el mismo Hiperión acaba indicando que ha sido la ciencia y la filosofía moderna aprendida en el norte las que le impiden entender realmente la naturaleza y unificar las contradicciones.

Sólo hacia el final de la novela, en el capítulo dedicado a la cultura alemana descubrimos un panorama diferente: “El Hiperión de las dos últimas cartas parece haber superado el obstáculo de la racionalidad de la ciencia moderna y haber conseguido llevar a término un ensayo de unificación de sus contradicciones gracias al testamento de Diotima, que le abre las puertas de cómo vivenciar la naturaleza” (Piulats, 2001, 116). O dicho de otro modo el héroe que cierra la novela es atmosféricamente muy diferente del que la ha abierto, el lector se encuentra al final con un Hiperión que a pesar de la influencia de la ciencia y la religión que aprendió en Alemania ha conseguido recordar y encontrar una fórmula para entender la inmortalidad y el destino y así convertir las contradicciones del mundo en algo relativo y no en algo absoluto.

\textsuperscript{37} Con relación al carácter proyectivo de la obra no sólo se refiere a la posibilidad de una unificación definitiva con la naturaleza en una obra futura, la proyección tiene que ver, más bien, con el problema que estamos tratando, el cual radica en el conocimiento del absoluto por medio de la síntesis de la naturaleza y la humanidad, la cual sigue siendo la gran incógnita, lo eternamente inalcanzable: “Aquel cuya imagen podemos sin embargo proyectar de inmediato con ayuda de la imaginación, esto es, de manera alegórica, espiritual y sensible. Se trata del bosquejo de una mitología del futuro de un fundamento que se ha tomado verosímil, pero aun no ha sido revelado” (Frank, 1994, 215). Por esta razón podemos entonces señalar que el carácter proyectivo presente en Hölderlin es el mismo carácter proyectivo del absoluto.
Es allí en esta ultima carta donde localizamos un punto de inflexión que sorprendentemente puede ayudar a superar la aporía de la circularidad. En ella tras el ensueño de la voz de Diotima Hiperión vuelve a estar en una situación parecida a la segunda carta, es decir, casi entiende la trascendencia de lo que acaba de vivir. Los párrafos que vienen a continuación cambian el escenario para siempre, para empezar están marcados por unos corchetes que inician: “oh, tu, Así pensaba yo con tus dioses naturaleza! Hasta el se dividen y vuelven al corazón las arterias y todo deviene concordancia eterna y ardorosa vida. Pero el punto de inflexión se halla en la frase cuánto tiempo hace que ellos se pasan sin ti” (Piulats, 2001, 116). Aquí quien pregunta inaugura la intencionalidad de escribir algo que en principio no se hallaba a través de un cambio de tiempo verbal.

Analicemos la anterior situación Hölderlin había escrito la novela siempre en tiempos pasados y de súbito el preterito se interrumpe para dar paso a un presente que cerrará la novela, este cambio de tiempo verbal de pasado a presente es precisamente lo que Hiprión ha indicado que no podía recordar con exactitud y es allí, sin lugar a dudas, donde comienza la resolución de la aporía de la novela. Tanto el cambio del tiempo verbal como el entusiasmo que Hölderlin imprime a estos últimos párrafos es algo que no se presupone en el inicio de la obra, es decir, es algo que se ha producido de forma inesperada: “el cambio de tiempo verbal indicaría que el protagonista de la novela ha aprendido algo dentro de la misma novela al recordar toda su biografía como totalidad y este acto existencial amnésico desencadenaría la superación del obstáculo de la racionalidad moderna y el despegue hacia el uno y el todo” (Piulats, 2001, 116).

Ahora bien, si esta afirmación es cierta debemos diferenciar totalmente entre el Hiperión protagonista actuante de acciones pasadas y el Hiperión recordante de esas mismas acciones. De esta forma, la contradicción entre estos Hiperiones quedaría resuelta gracias a estos nueve párrafos que cierran la novela; la circularidad que lleva a la aporía entre el Hiperión recordante y el protagonista estaría superada en el momento que el héroe recordante consiguiera tematizar algo que no estaba contenido al inicio de la novela. Lo novedoso es que este añadido conceptual, esta concientización del Hiperión recordante que permite solucionar la aporía no se halla en sí misma tematizada, esta tarea es externa a la obra o dicho de otro modo sólo el lector atento puede advertir la presencia de la tensión entre el Hiperión protagonista literario y el Hiperión recordante, y entender por sí mismo lo que el Héroe recordante no parece entender añadiendo...
un nivel de conciencia extra de la unificación de las contradicciones. Lo anterior explicaría la advertencia contenida en el prologo de la obra dirigida al lector y la forma como ha de entenderse el conjunto de la novela; la novela no puede ser leída sólo por su forma poética pero tampoco solo buscando un mensaje moralista descuidando la forma. Sólo el lector que vivencia la novela como el Hiperión recordante relacionando forma y contenido tiene la oportunidad de entender la novela. Cerrado el tema de la supuesta circularidad de la novela trataré, a continuación, un tema muy relacionado e igualmente central dentro de la novela que es la naturaleza y la filosofía de la unificación.

Cuando el lector ha entendido el esquema ex-hibris de la novela y ha solucionado la aporía de la supuesta circularidad se ve obligado a leer los últimos párrafos los que presentan el cambio de tiempo verbal no sólo como una descripción más del Hiperión narrador, sino como si de súbito el protagonista hasta ahora recordante hubiera producido y descubierto una nueva dimensión de la narración, que no conocía antes de iniciar el recuento narrativo de su vida. No se trata de que el texto haya cambiado; más bien lo que ocurre es que los lectores ahora tenemos otro punto de vista y nos vemos obligados a volver a leer los últimos párrafos que ya hemos analizado, para añadir nuevas perspectivas a lo que ya conocíamos. La clave que abre esta comprensión se fundamenta en el descubrimiento de lo que verdaderamente es la naturaleza. Así como el mismo poeta lo hace ver:

¿Cuánto hace que no te tienen en cuenta, naturaleza? Oh, ¿cuánto hace que sus muchedumbres te injurian, te llaman malvada a ti o a sus dioses, que vienen y son apacibles?

Los hombres caen de ti podridos. ¡Deja que se hundan en ti, así volverán de nuevo a sus raíces! Y a mi ¡oh árbol de la vida, haz me reverdecer otra vez contigo y envolver con mi

---

38 En este punto, donde como lo mencionábamos con anterioridad la responsabilidad interpretativa de la aparente aporía presente en la obra recae en el lector, nos vemos frente al llamado mecanismo de delegación explicado por Blumenberg como la capacidad que tiene el insustituible de poder existir como otro, pues el "insustituible no tiene por qué hacer él mismo aquello para lo que está; puede traspasar el mando, y por la acción de delegar hacer, también en lo que toca a otros, como sí fuera el mismo quien lo hace" (1997, 137). Esta acción es precisamente la realizada, por ejemplo, por el poeta, cuando termina la novela con este casi imperceptible añadido conceptual que sólo puede ser percibido claro por el autor que lo realizó, pero queda delegada de forma exclusiva para que el lector solucione y asuma esta aporía. Es así como podemos comparar a Hölderlin, quien delega al lector su función central de develar la solución de su propia aporía al lector, con el general Wrangel, que al margen de la campaña danesa muestra su cara más risueña en Ruppin, en una inspección de tropas realizada junto al conde Philipp de Eulenburg-Hertefeld, su fiel ayudante. En esta curiosa inspección de las tropas de guarnición los rupinieses habían "colocado a la flor de sus muchachas en tres filas: las más bellas, naturalmente, delante. Wrangel besó a toda la primera fila y dijo después señalando al resto: “Eule, sigue besando”. Como podemos ver, el insustituible, o, por lo menos, el que estaba considerado tal en aquel momento, pudo dejarse representar; y ninguna de las chicas rupiniesas de la segunda y tercera fila hubiera podido ni querido mostrar su enfado por que fuera el ayudante, siguiendo órdenes quien las besara" (Blumenberg, 1997, 137-138). Tal y como Wrangel quien delega a su fiel ayudante la función más bella y significativa para su pueblo, la de besar a las hermosas doncellas puestas en sacrificio, así también Hölderlin delega a sus atentos lectores la misión más bella y sagrada de toda la novela, la de ver como su obra no termina en una aporía, por el contrario, para ese momento es su aproximación más clara al absoluto como la disolución de las disonancias, que sólo el lector atento puede vislumbrar.
aliento tu copa y los capullos de tus ramas! ¡Apaciblemente unidos tú y yo pues todos hemos brotado de la misma dorada semilla! (Hiperión, 190).

Teniendo claro el nuevo criterio de interpretación no podemos argumentar que Hölderlin está efectuando un recurso poético a la naturaleza, el poeta está, más bien, afirmando que la mayor parte de lo que la cultura europea ha diseñado y proyectado en su conocimiento y su ética constituye más bien un impedimento que una potencia para comprender la naturaleza. Sobre todo la filosofía de la ilustración y de la modernidad no ha conseguido penetrar en su estructura interna; de acuerdo con esta nueva lectura, la naturaleza aparece como un ideal de partida y de llegada de toda vida, tanto del mundo natural como del mundo histórico, pues es en la comprensión de la naturaleza donde el hombre puede encontrar una verdadera teoría de la inmortalidad, unos de los objetivos que más preocupó al poeta.

Para ilustrar el nuevo concepto se recurre a la metáfora del árbol de la vida de resonancias bíblicas y cabalistas, aquí de nuevo se recalca que la vida no ha entenderse de forma materialista, sino espiritualista lo que la hace en sí misma indestructible. Si bien es claro que esta teoría no garantiza la inmortalidad del alma individual consiente, sí proyecta al menos la inmortalidad del alma individual inconsciente, ya que la no separación de las criaturas, debido a que sus Principios vitales tras volver al seno de la totalidad, retornaran después, algún día, bajo otra reorganización material- espiritual a vivir la vida cotidiana, aunque el nuevo individuo no recuerde de manera consiente su experiencia anterior. Con la certeza intelectual de la inmortalidad su estancia en el norte de Europa adquiere ahora una nueva perspectiva tomando el nivel de un ensayo de unificación marcadamente diferente que el ensayo mostrado por medio del amor pasional, pues en la unificación con la naturaleza el poeta descubre que por encima de todas las diferencias la subjetividad humana es homogénea con la de las demás criaturas de la naturaleza, sean estas de origen vegetal o animal y por supuesto humanas. Esta homogeneidad es simbolizada por medio del Eter, un principio más allá del aire como principio activo de la vida, en realidad se trata de la vida misma del simple hecho de estar vivos y constituidos en su cuerpo y psiquismo constitutivo que define lo más interno de nuestro ser.

El hombre ya no constituye una estructura dividida en partes contradictorias; por el contrario, ahora subyace una unidad diferenciada pero hermanada libremente por sí misma. A través del amor el hombre no constituye un centro egocentrísta del mundo, el yo elevado en el nivel del amor a todo lo vivo ya no está opuesto a otro en la forma del mundo; por el contrario, ahora se
presenta como un yo igual al mundo en una relación de libertad reciproca\textsuperscript{39}. Teniendo claro el modelo final de unificación del Hiperión el cual representa la entrada más clara a la tragedia de la muerte de Empédocles, obra que trataremos en el tercer capítulo, vale la pena, para concluir esta segunda estación de la unificación, presentar una pequeña explicación del concepto de unificación hölderliano, aquí no podemos olvidar que el elemento que define cualquier posibilidad de unificación entre sujeto y objeto se encuentra en la intuición estética, que representa dicha yuxtaposición de identidad y diferencia en la que se mantiene la diferencia de lo armónicamente contrapuesto. Dicha intuición intelectual se da en la imaginación productiva, esta facultad conecta la sensibilidad y los datos de la percepción con los conceptos del entendimiento, poseyendo una función esquemática apriorística que produce una síntesis ordenada de la multiplicidad perceptiva y conceptual.

La alternativa de Hölderlin se basa en una intuición estética donde la unificación entre subjetividad y objetividad en una totalidad dada se estructura en un marco trascendental, lo cual significa que debido a la diferencia inicial entre sujeto, objeto y esfera divina los actos cognitivos de aprehensión del sujeto siempre se apoyan en esta diferencia transcendental, la cual es desconocida y no inmanente a la misma subjetividad. Lo anterior significa que el mundo y la realidad no tienen un fundamento en un absoluto abarcable, por el contrario más allá de la subjetividad humana existe una meta fundamento de la realidad, como una diferencia ontológica la cual establece que la aprehensión cognitiva de la totalidad sea posible a través de un modelo intuitivo estético-religioso. Este modelo, como lo indicábamos antes, se haya fundamentado en la belleza como divinidad y el amor por todo lo viviente como superación de la llamada diferencia ontológica. De este modo con una clara y nueva indicación sobre el absoluto como el amor a todo lo viviente y a su vez vehículo de unificación con la totalidad, damos paso al tercer y último

\textsuperscript{39} Con relación al modelo de unificación presentado por el poeta es claro que Hiperión sigue la línea del ensayo 
Juicio y ser, que pasa por la crítica a la filosofía fichteana del yo que propone precisamente al Yo como principio de toda concepción del absoluto, lo que para el poeta significa inmediatamente una autoconciencia. Si la identidad sujeto-objeto se encuentra en esta autoconciencia, esto implicaría, entonces, necesariamente, una diferencia. Razón por la cual el Yo no puede ser el lugar de la unidad; por el contrario, es el principio de toda separación: “por tanto, dicho concepto es precisamente lo que tiene que ser superado si se quiere buscar una identidad verdadera y legítima. Dando un paso más allá, Hölderlin sostiene que toda separación presupone siempre la unidad del ser. En este sentido, el absoluto de Schelling y el ser de Hölderlin expresan una unidad inmediatamente irreflexiva que trasciende la autoconciencia y la relación sujeto-objeto” (Cardona, 2011, 118-119). Otro punto de convergencia entre estos dos amigos es su gran aprecio por el arte, en donde el absoluto debe encontrar su plena expresión, donde claramente la divinización de la naturaleza conduce a una ruptura con Fichte, pues el poeta claramente no ve al mundo o la naturaleza como un otro contradictorio, sino como una divinidad a través de la cual se busca una hermandad libre con todo lo real, justificando así el pensamiento de hein kai, mostrando con ello cómo la naturaleza demanda una entrega del individuo que aspira a la totalidad, pues la naturaleza es esa divinidad que le permite al individuo conocer al absoluto de forma libre, aunque indiferenciada.
capítulo donde exploraremos la unificación plena con todo lo viviente solo alcanzada en la muerte heroica, ejemplificada ahora en Empédocles.
Capítulo 3

Una unificación definitiva: la belleza de la tragedia

Porque he pecado mucho desde mi juventud;
Jamás amé como un hombre a los hombres; les
Serví.
Tan ciegamente como sirven el agua y el fuego,
Y por esta razón tampoco me acogieron
Como hombres, joh, por esto me cubrieron de
ultrajes
el rostro y me trataron como a ti, naturaleza,
Que todo lo soportas! Pero tú me tienes también,
Me posees, y entre tú y yo alborea
De nuevo nuestro antiguo amor;
Me llamas, me atraes, hacia ti cada vez más… (La muerte de Empédocles).

En este último capítulo queremos mostrar cómo para el poeta alemán, previo a su período de locura, queda aún un intento definitivo de unificación presente en su obra trágica *La muerte de Empédocles*. Esta última tentativa de unificación con el absoluto, es realmente un intento definitivo de unificar al hombre como individuo con la totalidad de la naturaleza, con todo lo viviente, es decir, con el absoluto. Por esta razón, el poeta emprende un intento de carácter definitivo presente en la obra trágica, pues sólo en la tragedia en las contradicciones y los castigos impuestos por el destino al héroe se alcanza la autoconciencia y el autoconocimiento. También en esa terrible situación, cuando el héroe se ve abocado a su propia finitud, esto es, a la elección libre de su propia muerte, es allí sólo frente al Etna, a punto de arrojarse, cuando el protagonista de la tragedia ve la posibilidad de una unidad indiferenciada con el absoluto; pero sólo cuando se arroja al volcán, cuando muere su conciencia individual, este sujeto alcanza la unificación plena con él absoluto.

En este punto de la muerte, cuando el sujeto deja de ser individuo o conciencia individual, se vuelve el mismo uno con el todo, con la naturaleza que parece ser su contrario radical; así alcanza el absoluto por medio del amor a todo lo viviente, ya que no existe mayor acto de amor que la muerte para unirse con todo lo que existe. Por esta razón, en este capítulo examinaremos cómo en la tragedia se encuentra la posibilidad más certera y radical de unificación y conocimiento del absoluto. También como sólo en la finitud humana es posible su propia infinitud.
3.1. El camino para la construcción de una tragedia

Como ya lo anticipábamos en el final del segundo capítulo, la última estación del camino de la unificación desemboca en una posibilidad de fundición definitiva que sólo es alcanzable en la muerte, dicha posibilidad está contenida en la obra de carácter trágico que escribe el poeta bajo el título: *La muerte de Empédocles*. En esta su última obra antes de sumergirse en su periodo de locura, Hölderlin emprende este definitivo intento de unificación basándose en el carácter de las antiguas tragedias griegas, en especial las producidas por Sófocles. Por esta razón, el poeta realiza dos traducciones de las tragedias *Edipo* y *Antígona*, estas son despreciadas por el círculo intelectual de Alemania por no ser traducciones exactas del griego; sin embargo, el círculo de intelectuales no considera que estas traducciones sólo son una serie de notas sobre las tragedias, notas que representan el desarrollo de su propio pensamiento.

Se hace necesario en este punto resaltar también que la escritura de Hölderlin se hace cada vez más incomprensible en el aislamiento de una evidente locura lucida debida a la plenitud de su espíritu. Esto queda demostrado en sus traducciones de las tragedias “*Edipo rey* y *Antígona*” de Sófocles, las cuales demuestran una potencia expresiva inalcanzable y provocan una serie de reacciones tales como la risa de Schiller y la perplejidad de Voss; dichos textos engendran la sospecha de que en realidad se trata de una parodia de las malas traducciones. Siguiendo con sus introductorias notas a dichas traducciones estas se hacen largas extrañas e incompresibles “Una vez más nos enfrentamos a un texto de suma complejidad, que hay que despiezar en sus elementos para hacer inteligible y que recibe luz del continuo cotejo con las dos tragedias (es, pues, aconsejable tenerlas al alcance de la mano)” (Bode, 1990, 74).

Siguiendo el mismo camino recorrido por el poeta, la primera parada de este capítulo es las notas escritas por nuestro autor sobre la obras de Sófocles y el ensayo que escribe como fundamento de su propia obra trágica. Comencemos por estudiar las notas sobre *Edipo* y *Antígona*. Las notas sobre Edipo comienzan con una reflexión sobre el papel del poeta dentro de la sociedad, comparando las diferentes épocas y el papel de las obras de arte que nunca ha
sido tan elevado como en la antigüedad. Después de comenzar su reflexión piensa en el proceso de producción de lo bello, donde concluye que en éste la poesía moderna tiene una falla en su modo de proceder, pues si bien puede enseñar y calcular su modo de producción, cuando éste ya ha sido aprendido puede que no siempre sea repetido con seguridad en la práctica.

Por esta razón, el poeta concluye:

Entre los hombres, en cada cosa hay que mirar ante todo a que ello es algo, es decir: a que ello es conocible en aquello que sirve de medio (moyen) de su aparición, a que el modo en que ello está condicionado puede ser determinado y enseñado. Por eso y por más altas razones necesita la poesía en particular de principios y límites seguros y característicos (Ensayos, 2008, 146).

La primera pieza identificable es una cadena de razonamientos que prolongan las afirmaciones contenidas en las cartas a Böhlerdorff, donde el poeta nos indica que ya los antiguos tenían un dominio cultural de la sobriedad junónica y no solo habían conseguido la claridad de la representación sino también habían creado una técnica para la producción de lo bello, una poiesis. Entre tanto los modernos tienden al desgobierno subjetivo y excéntrico incluso en el campo de la poesía, es así que deben mediante una estima regulada por las leyes aprender el oficio del arte y al mismo tiempo hacerlo enseñable.

A través de esta técnica obtendremos una lógica poética que regula el ritmo en que se suceden las representaciones, sentimientos y razonamientos. Es aquí donde descubrimos que la poesía a diferencia de la filosofía que solo activa en el hombre la capacidad de la razón, pone en funcionamiento todas las capacidades o facultades humanas, la totalidad del coro de las voces de la naturaleza. Esta técnica poética se encuentra regulada por leyes que procuran producir en la tragedia un equilibrio en el ritmo de la representaciones, a impedir que una prevalezca por encima de la otra, por otro lado tiene en el signo del lenguaje a hacer manifestar la naturaleza, esto que es más fuerte en la debilidad de una distribución justa y uniforme de las facultades. Para conseguir tan mencionado equilibrio en el curso de una tragedia se hace necesario introducir el concepto de cesura o interrupción antirrítmica la cual nos permite enfrentarnos a la transposición trágica, al arrebatar alternarse de las representaciones, pensamientos y sentimientos; aparte de lo anterior la cesura divide las dos mitades en la tragedia de tal suerte que aparecen como equiponderantes.

En este sentido, se analizaran las tragedias bajo el concepto de cálculo legal, desde allí hay que ver como el contenido se distingue del cálculo, mediante el modo de proceder del autor y con relación a la conexión infinita. El contenido particular se comporta con respecto al cálculo universal, el curso y lo que hay que fijar como el sentido viviente, que no puede ser calculado
pero si debe ser puesto en relación con la ley calculable. Es así como la ley, el cálculo y el modo forman un sistema de sensación donde el hombre entero se desarrolla en cuanto está bajo el influjo del elemento, y según los cuales representación, sensación y razonamiento en sucesiones diversas, pero siempre siguiendo la regla de cálculo, proceden uno tras otro; esto aplicado a la tragedia, el cálculo y modo son equilibrio cuando se siguen el uno al otro. Es así como:

El transporte trágico es, en efecto, propiamente vacío, y es el más no-ligado. Por eso, en el rítmico seguirse uno a otro de las representaciones, en el cual se presenta el transporte, se hace necesario aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura, la pura palabra, la interrupción contrarrítmica, a saber: para hacer frente al arrebatador cambio de las representaciones en su cumbre de tal modo que entonces aparezca ya no el cambio de la representación, sino la representación misma (Ensayos, 147).

Ese seguirse uno al otro del cálculo y el ritmo es dividido en dos mitades iguales, que se relacionan de tal manera que ellos iguales en peso aparecen. Ahora bien si el ritmo de las representaciones está constituido de tal manera que en rapidez excéntrica es más bien las primeras arrastradas por las siguientes, la cesura o la interrupción contrarrítmica tiene entonces que encontrarse antes, de modo que la primera mitad de la tragedia esté como protegida contra la segunda y precisamente, porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece tener más peso; en Edipo el equilibrio a causa de la cesura actúa en sentido contrario, inclinándose desde el final hacia el comienzo.

Ahora bien, si el ritmo de las representaciones está constituido de tal modo que más bien las representaciones de la segunda mitad son atrapadas por las iniciales, la cesura se encontrara entonces más hacia el final, porque es el final lo que debe ser protegido y así el equilibrio se inclina hacia el final, esto sucede así según la ley del cálculo. La primera de las leyes trágicas aquí citadas, como lo mencionábamos antes, se refiere a Edipo, Antígona va según la segunda ley, en ambas piezas la cesura la hacen las palabras de Tiresias, que ingresa en el curso del destino como guardia sobre el poder de la naturaleza que trágicamente arranca al hombre a su esfera dividida, lo lleva al punto medio de su interno vivir para conducirlo a otro mundo arrancándolo a la esfera excéntrica de los muertos.

Por ello, en Edipo rey el ritmo de las representaciones está creado de tal suerte que la rapidez excéntrica se presenta en las primeras cautivadoras escenas, de esta forma la cesura debe estar en el principio, de modo que la primera mitad sea mucho más lenta dando el equilibrio, precisamente porque la segunda mitad es originariamente más rápida y parece pesar más, merced a la cesura que se le pone en el fondo y se inclinará más hacia el principio. En Antígona sucede todo lo contrario, la cesura está más hacia el final y el equilibrio se consigue más tarde. Como ya es sabido en ambos casos podemos apreciar que la cesura está constituida por los
discursos de Tiresias que aparece como guardián del poder de la naturaleza, por medio del emblemático adivino ciego la naturaleza arrastra al hombre de su esfera cultural de vida, a la esfera excéntrica de los muertos, la cesura es el momento en que se anuncia la catástrofe, el vuelco de la situación que implica sobre todo a los personajes ligados por un estrecho parentesco familiar, como, por ejemplo, un hijo que mata a su padre y a su vez es el esposo de su madre o dos hermanos que se matan entre sí y un tercero que condena a sus hermanas.

La intangibilidad de la ley del cálculo que rige a Edipo estriba especialmente en que se entienda y se retenga en la mirada la escena en la que el protagonista interpreta demasiado infinitamente la sentencia del oráculo y es tentado hacia el nefas:

Tiresias.- por ti, porque me impulsaste a hablar en contra de mi voluntad.
Edipo.- ¿qué palabras? Dilo, de nuevo, para que lo aprenda mejor.
Tiresias.- ¿no has escuchado antes? ¿O es que tratas de que hable?
Edipo.- No como para decir que me es comprensible. Dilo de nuevo.
Tiresias.- Afirme que tú eres el asesino del hombre acerca del cuál están investigando (Edipo Rey, 355-360).

Como podemos ver, la sentencia del oráculo dice claramente que Layo ha sido asesinado por su hijo y que el asesino es hermano y padre de sus hijos. De este modo convergen en el mismo punto la sentencia del oráculo y la historia de la muerte de Layo; en la escena siguiente en rabioso presentimiento el espíritu de Edipo, sabiendo todo, pronuncia expresamente el nefas de designio:

Ese hombre que, desde hace rato, busca con amenazas y con proclamas a causa del asesinato de Layo está aquí. Se dice que es extranjero establecido aquí, pero después saldrá a la luz que es tebano por su linaje y no se complacerá de tal suerte. Ciego, cuando antes tenía vista, y pobre, en lugar de rico, se trasladará a tierra extraña tanteando el camino con un bastón. Será manifiesto que él mismo es, a la vez, hermano y padre de sus propios hijos, hijo y esposo de la mujer de la que nació y de la misma raza, así como asesino de su padre (Edipo Rey, 455-460).

En cuanto Edipo recelosamente interpreta el mandato general llevándolo a lo particular refiriéndolo al causante de la muerte de Layo tomando el crimen como infinito. Sin imaginarse o mejor sin poder aceptar que el oráculo no miente que la divinidad no debe ser desafiada de ninguna manera y que el hombre que se atreve a caminar en la línea delgada entre lo divino y lo humano es castigado, como fue castigado Edipo.

De lo anterior se deriva que en el diálogo que sigue con Tiresias, Edipo presente una admirable y rabiosa curiosidad, debido a que en el rey el saber ha rasgado sus límites, como ebrio de su propia forma armónica. Sin embargo, ese saber se incita a sí mismo a saber más de lo que puede soportar o asir; por esta razón, en medio de la pieza justo en el dialogo con Yocasta surge la lúgubre calma, la estupidez, el ingenuo error digno de compasión del hombre poderoso, cuando le da cuenta a su esposa y madre de su presunto lugar de nacimiento, donde ya huyendo de
Tiresias, éste vuelve a repetir que Layo es su padre. En la segunda mitad de la escena con el mensajero de Corinto, cuando de nuevo se ve tentado a vivir su desesperada lucha por llegar a sí mismo, en su esfuerzo humillante y casi desvergonzado por hacerse dueño de sí, se da la búsqueda loca y salvaje de una conciencia. En este buscarlo e interpretarlo todo consiste también en que su espíritu sucumba al final al rudo y simple lenguaje de sus servidores.

De este modo, la presentación de lo trágico reposa preeminientemente en la monstruosa unión del dios y el hombre sin ningún límite, donde el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno, allí donde se concibe el hecho de hacerse Uno purificado mediante la ilimitada escisión. “En momento tal, el hombre olvida a sí mismo y al dios y se da la vuelta –cierto que de manera sagrada- como un traidor. En el límite extremo del padecer ya no queda, en efecto, otra cosa que las condiciones del tiempo y el espacio” (Ensayos, 2008, 155). En este momento el hombre se olvida de sí mismo, porque se encuentra totalmente en el momento; el dios no es otra cosa que el tiempo, así tanto espacio y tiempo le son adversos al hombre y la vez son su única y real posibilidad de unión, de encuentro con el absoluto.

En respuesta a la rebeldía de Antígona, la cual consiste en oponerse a los mandatos de Creonte los cuales son:

Pues yo -¡ésepolo Zeus que todo lo ve siempre!- no podría silenciar la desgracia que viera acercarse a los ciudadanos en vez de bienestar, ni nunca mantendría como amigo mío a una persona que fuera hostil al país, sabiendo que es éste el que nos salva y que, navegando sobre él, es como felizmente haremos los amigos. Con estas normas pretendo yo engrandecer la ciudad.

Y ahora, de acuerdo con ellas, he hecho proclamar un edicto a los ciudadanos acerca de los hijos de Edipo. A Eteocles, que murió luchando por la ciudad tras sobresalir en gran manera con una lanza, que se le sepulte en su tumba y que se le cumplan todos los ritos sagrados que acompañan abajo a los cadáveres de los héroes. Pero a su hermano —me refiero a Polinises— que a su vuelta como desterrado quiso incendiar completamente su tierra patria y a las deidades de su raza además de alimentarse de la sangre de los suyos, y que quiso llevárselos en cautiverio, respecto a este ha sido ordenado un heraldo a esta ciudad que ninguno le tribute los honores posteriores con un enterramiento, ni se le lllore que se le deje sin sepultura y que su cuerpo sea pasto de las aves de rapina y de los perros, y ultraje para la vista (Antígona, 185-207).

Por su parte, Antígona se opone a este terrible mandato y decide sepultar a su hermano, argumentando que ella no obedece a leyes humanas, sino tan solo a las divinas que le ordenan dar sepultura a su hermano, es así como asume el destino de morir. En esta respuesta a Creonte quien solo sabe distinguir mediante el rasero humano y político quién es bueno y quién es malo, Antígona desde el mundo de los muertos afirma la viejas costumbres, mostrando que tanto para ella como para el pueblo griego el retorno al reino pánico y aòrgico del mundo de los muertos es el significado verdadero de la piedad, mandato superior al de las leyes de la ciudad.
La conversión griega al mundo de los muertos se simboliza mediante el fuego que devuelve al hombre al sentimiento pánico del cual ha salido. Hölderlin ha sido el primero en saber con una profundidad tal que el mundo griego no es solo el mundo armónico, solar, absolutamente redondo. Sino también el tónico, oscuro, mortífero recorrido por tradiciones irreductibles; ese que Sófocles representa en sus personajes aquel intento del hombre vagando en medio de lo impensado, eso impensado siempre inefable, también llamado las leyes de la naturaleza, esas más ligadas al ámbito de lo divino que nunca serán abarcables por la cultura humana. Las leyes de los muertos demostradas en la conciliación de Antígona con la muerte realizada mediante la ceremonia fúnebre negada por Creonte, la conciliación con aquella poderosa fuerza de la naturaleza que no es más que el caos que despierta una nueva vida desde la muerte. Honrar la muerte esparcir un velo de tierra sobre el cadáver de su hermano, desobedecer las leyes de la ciudad y rendir homenaje al dolor inseparable del placer, al acabar inseparable del devenir y a la vida futura contenida en los elementos disueltos hacen de la tragedia una inevitable oportunidad de enfrentamiento con la posibilidad definitiva de unificación obtenida durante la muerte.

La anterior conclusión sobre el absoluto se obtiene de la ley del cálculo presente en Edipo rey. En las notas sobre Antígona vemos como la ley del cálculo presenta su equilibrio, se inclina más del comienzo hacia el final que del final hacia el comienzo. Ésta es una de las diversas sucesiones en las que representación, sensación y razonamiento se desenvuelven según la lógica de la poética. Así pues, la poesía trata de las diversas facultades del hombre constituyendo un todo, en la poesía la interconexión de las diferentes partes de la obra representa también la interconexión entre las facultades, unión que puede ser llamada intimidad en el sentido más alto de la ley del cálculo. Ahora bien, “el momento más audaz del curso de un día, o de una obra de arte, es aquel en el que el espíritu del tiempo y de la naturaleza, lo celeste, lo que se apodera del hombre, y el objeto por el cual él se interesa se yerguen del modo más feroz lo uno frente a lo otro” (Ensayos, 2008, 158), porque el objeto sensible se extiende a una mitad mientras que el espíritu se despierta con el máximo de su poder allí donde empieza la segunda mitad. En este aspecto tiene el hombre que sostenerse con mayor firmeza y también donde más abiertamente se yergue su carácter.

Por este motivo, la trágicamente desmesurada fatiga del tiempo, cuyo objeto no interesa propiamente al corazón, muestra lo más alto del carácter humano; por esta razón, lo digno de amor lucido en la desgracia es lo que en la obra de Sófocles parece oníricamente ingenuo del sufrimiento y la saña del destino se hacen indispensables en la vida del hombre. Ciertamente la
manera en que el tiempo se da vuelta no es alterable, como no lo es la manera en que un
 carácter sigue categóricamente al tiempo categórico, ni la manera en que ello va de lo griego a
 lo hespérico o al contrario de lo que ocurre con los nombres sagrados bajo los cuales lo más alto
 es sentido o acontece.

Sin duda, el más alto rasgo de Antígona es la blasfemia sublime que se presenta como la
 sagrada locura donde es la más alta presencia del hombre, donde es más alma que lenguaje, allí
 excede a todas las manifestaciones particulares. Allí también se debe hablar de la misma forma
 de la belleza, usando la mayor cantidad de superlativos tal como es superlativa la virtuosidad de
 nuestra heroína. Aquí también, tal y como en Edipo, se trata también de encontrar el más alto
 grado de conciencia, antes de que el dios presente en cada alma se apodere efectivamente de
 la misma, se hace necesario que la heroína haga frente a la adversidad con la palabra audaz.
 Así pues, el lenguaje es un gran recurso del alma en la alta conciencia, donde ella se compara
 entonces siempre con los objetos que no tienen conciencia, pero que adoptan en su destino la
 forma de la conciencia.

El tercer y último elemento identificable en las notas es la concepción de lo trágico como
 acoplamiento, unida al alejamiento infinito de Dios–naturaleza y hombre: “la representación de lo
 trágico se basa principalmente en el hecho de que lo portentoso –el modo en que Dios y el
 hombre se unen y en que la fuerza de la naturaleza y la intimidad del hombre se hacen
 ilimitadamente uno solo en la cólera- se hace incomprensible porque el ilimitado convertirse en
 uno es purificado por el ilimitado escindirse” (Bodei, 1990, 78).

El Dios inmediato es todo uno con el hombre en la figura de la muerte súbita o lenta, es aquí
 donde debemos preguntarnos cómo es posible la unión infinita en la separación infinita. Tal vez
 podemos responder a tal cuestión, si consideramos que la unión es posible, porque Dios y hombre
 son potencia de la naturaleza y conciencia de comunicación, aunque siempre comunican en la
 forma dada al olvido del todo, a la infidelidad. Ahora bien, podemos preguntarnos también qué
 significado tiene la anterior afirmación, pues significa que en determinadas épocas gobernadas
 por el odio, tanto el de deus sive natura como el hombre están alejados por una presencia que es
 excesivamente abstracta debido a su demasiada evidencia⁴¹. Es así como la ausencia de dios que
 acaece, cuando el padre les volvió a los hombres su rostro y el dolor y la tristeza empezaron a

⁴¹ En algunas épocas la ira de la discordancia entre hombres y dioses adopta formas más desarrolladas, en las
 cuales se recogen con esmero las semillas ahora convertidas en frutos. Es así como en medio de la cultura del odio es
 donde maduran las intenciones de venganza y se estabilizan las energías oscuras con intervalos temporales. La
 condición de la génesis de la conciencia es que pueda prometer por medio de la memoria que recuerda la injusticia y
 planea la venganza (Sloterdijk, 2010).
extenderse sobre la tierra, este su vuelco categórico tiene lugar cuando dios se manifiesta como un cielo vacío.

Este símbolo es el ser presente de dios que explica las palabras de otro modo indescifrable en las notas de Edipo donde se dice:

> En el límite extremo del sufrimiento, no están más que las condiciones del tiempo y del espacio. En ese límite el hombre se olvida, porque está todo entero en el momento; el dios, porque no es otra cosa que tiempo; y ambos son infieles, el tiempo porque en ese momento se vuelca de forma categórica y no permite de ninguna manera que el principio y el fin se armonicen en él; el hombre porque en ese momento debe seguir el vuelco categórico y, así, de ninguna manera puede asemejarse en lo que sigue con lo que era al principio (Ensayos, 2008, 161).

En este sentido, podemos decir que Hemón en Antígona como Edipo en Edipo Rey son esta desunificación en el centro mismo de la tragedia. Las anteriores afirmaciones de corte kantiano se pueden respaldar gracias a la mención de las categorías de tiempo y espacio y del uso del objetivo categórico, aunque son modificadas completamente en su significado, debido al contenido atribuido por el poeta de corte místico e histórico; contenidos y categorías ya anunciadas en el poema Naturaleza y arte o Saturno y Júpiter, donde Júpiter es invitado a reconocer su deuda respecto al padre exiliado en el abismo, a recordar que todo cuanto tiene de bueno proviene de él. En otros términos, la cultura es invitada a volver a la naturaleza para reconocer sus derechos y Júpiter a llevar a cabo una vez más y literalmente una vuelta a su padre que se identifica con Cronos o el tiempo.

Ahora bien tal vuelta sobreviene en la infidelidad, en las puras formas kantianas del tiempo y el espacio, de la organización de lo múltiple, aunque siempre vacías en sí mismas. La naturaleza o Dios es aquí un Dios sin rostro, pues es el espíritu del tiempo de quien somos hijos y a quien tememos; pero con quien en infinita separación podemos también encontrar la unión y abandonar un ahora ya imposible, una historia individual en soledad por un consciente compromiso con los acontecimientos. Al vuelco categórico del Dios con respecto al hombre, a su volver la mirada, a su infidelidad que consiste en estar en todas partes pero invisible en las condiciones del tiempo y el espacio, o para ser más precisos del tiempo, esa sagrada infidelidad que consiste en el instante en que el hombre se olvida de sí mismo y del Dios, ya que no consigue combinar con coherencia el principio y fin de su vivencia. Es en este sentido, podemos ver cómo Edipo es abandonado por el Dios y Hemón, el prometido de Antígona, sufre también el mismo destino; esto ocurre al principio de la tragedia ya sea por el principio o por la conciencia de lo que sucederá al final. Ahora bien, nos encontramos en este punto con una doble infidelidad que se pone de manifiesto en un doble olvido; por un lado, en la abstracción ubicua de la forma a priori, y, por el otro, en el
instante sin prevención. Un segundo olvido ocurre también en la forma del tiempo privado de aquel que contiene lo empírico como lo múltiple de la experiencia, que si bien recordamos se da en Kant como categoría vacía e invisible en si misma, dando como resultado que el momento aislado sea la esencia del olvido mismo, porque no considera nada que no sea el presente puntual.

Por esta razón, Hölderlin compara la tragedia a un proceso de herejía en el que sin embargo no hay solución unívoca, porque el acusador y el acusado tienen las mismas culpas y expresan las mismas infidelidades. Como Antígona y Creonte cada uno en su propio terreno tiene la razón y está equivocado al mismo tiempo en la medida en que la forma racional de la tragedia, no habiendo fuerza que sea monárquica, es igualitaria, en palabras del poeta, una verdad republicana.

Por otra parte, el hombre moderno responde al vuelco categórico de los dioses con la vuelta a la originaria sobriedad junónica, dando la espalda al mundo pánico de los dioses y de los muertos; en esta esfera presenta a Cristo como hermano de Heracles y Dionisio es el último de la estirpe de los dioses, ese con quien el espíritu empedocliano ha vuelto al padre, al uno-todo en el tiempo de la pobreza que es la noche del mundo privado de lo divino. No deja de sorprender que Cristo perteneciente a la fe y la liturgia tenga como hermanos a Heracles y Dionisio, aunque solo fuera porque el título del poema El único es a primera vista contradictorio con su plural contenido, ya que en el poema no obstante el único es algunas veces Heracles, otras Dionisio y otras Cristo, en la medida en que cada uno de ellos, aun compartiendo rasgos comunes con los otros dos, es decir, son presentados como hermanos, Cristo conserva una especie de individualidad distinta y una diversa y sucesiva colocación en el tiempo. Pero lo que asemeja a Cristo con Dionisio sobre todo, aunque también con Heracles, es el carácter salvador, el cual se aproxima al carácter de los dioses próximos, a las esperanzas y a las fatigas de los hombres capaces de nombrar y de llevar consigo el elemento extranjero ligándolo efectivamente con lo patrio. Dionisio es entonces el dios que anuda la dicha con el dolor, haciéndolos derivar el uno del otro y que celebra sus propios ritos con pan y vino, lo que lo une a Cristo por su imagen de divinidad y advenimiento.

42 En este punto es necesario indicar qué es la pobreza en Hölderlin y el concepto de espíritu. Comencemos por decir que el espíritu para el poeta es la relación originaria y sublime que los hombres tienen con lo que los rodean, pues en “la experiencia de esa relación hacemos la prueba del espíritu y de lo espiritual” (Heidegger, 2004, 101). Si bien el poeta no nos dice nada más preciso sobre esta relación, nos invita empero a pensar que la relación con el entorno va más allá de los objetos que rodean al hombre, es decir, va más allá de la relación entre sujeto y objeto, ya que esta realación está sometida al reino de la necesidad debido a que nosotros elaboramos los objetos para satisfacernos. Pero ya con el hombre instalado en el mundo, dentro del mismo, se encuentra con su arrededor en una relación sublime, por encima de una relación de necesidad, sino mas bien de inercion originaria en el mismo.
Dionisio es, por tanto, la figura mesiánica que para los fieles vendría en el futuro, así como se dice de Cristo que viene de Siria\textsuperscript{43}.

En Hölderlin una vez más como Cristo y con rasgos rusonianos, Dionisio une míticamente a los hombres en comunidad entre ellos y con la naturaleza mediante una fiesta de paz, en ella el elemento del fuego, del vino, del entusiasmo, de la embriaguez, de los símbolos de lo orgárgico se une con la sobriedad del agua, lo orgánico. Cristo el siríaco viene después de los otros dioses en una aparición fugaz a un mundo destinado a conocer en una determinada fase la ausencia de lo divino y que sigue a la espera de su retorno en una segunda venida; en Hölderlin Cristo aparece de manera más radical como la última voz de la naturaleza, el último gran personaje trágico que desde el suplicio de la cruz en un revolución categórica abandona a los hombres, indicando con ello el camino que deben seguir para retornar al seno unitario de los dioses. Ahora bien, una vez resaltada la importancia de la tragedia en los últimos pensamientos lucidos del poeta alemán, se nos hace evidente entonces la necesidad de la redacción de una obra trágica que permita poner en práctica tanto los conceptos estrictamente ligados a la producción poética, los que provocan un efecto directo en la conciencia de los sujetos al preguntarse por el conocimiento de sí mismos, como la relación a su escisión originaria y el camino excéntrico que deben recorrer los hombres para lograr en algún punto la impresión de unificación.

En un segundo momento, se requiere igualmente que la escisión primordial del sujeto avance hasta verse abandonado por todo lo divino, para desembocar así en los límites de la órbita excéntrica, de cultura y naturaleza y lo humano y lo divino; con estas contraposiciones puestas en claro el poeta se inclina por una última unificación de tinte mesiánico, donde el protagonista de su tragedia Empédocles termina por unirse a la naturaleza de forma literal, es decir, fundiéndose con la naturaleza en las llamas eternas del Etna y expiando así sus culpas a la vez que abre una nueva época para su pueblo antes condenado. De esta forma entremos en la tragedia en cuanto tal y observemos el desarrollo de la conciencia de nuestro protagonista.

3.2 La muerte de Empédocles: una unificación en la ruptura temporal

Al terminar el apartado anterior, en el cual presentamos una pequeña disquisición sobre el texto Anotaciones de Edipo y Antígona, en el cual pudimos observar el conflicto que toda tragedia debe mostrar tal como es la caída en el destino y el conflicto entre las leyes humanas y las leyes divinas. Es así como para entrar en materia con el drama compuesto por el poeta alemán titulado

\textsuperscript{43} Cuando nos referimos a un Cristo proveniente de Siria, hablamos de la iconografía de tipo puramente ortodoxo; aquí no tenemos la iconografía de corte helénico que nos presenta un Cristo joven y más amoroso que severo. Por el contrario, el Cristo siríaco se da de forma madura, se presenta como un padre no como un hermano, es una forma de amor severa, un salvador cargado de la gravedad que solo posee un espíritu maduro.
La muerte de Empédocles, observamos ahora cómo el protagonista se encuentra tanto en la situación de Edipo como en la de Antígona, al verse resignado a su destino, el cual no es otro que la muerte y en el conflicto entre la divinidad y la cultura. También podemos relacionar la tragedia con la etapa inmediatamente posterior al final de la redacción de la novela Hiperión o el Eremita en Grecia; en esta novela al final de su primera parte el protagonista en respuesta a la carta de su amigo Notara, que le informa la muerte de Diotima, le recuerda la imagen de cómo solamente se puede arribar a Sicilia desde Poros subiendo al Etna, o en palabras de Hiperión: “Allí recordé al gran siciliano que antiguamente harto de contar las horas emparentando con el alma del mundo y a pesar de su temerario gusto por la vida, se arrojo a las poderosas llamas sin duda” (Hiperión, 1992, 202).

En ambos textos, la novela y el poema, se alude a Empédocles como al poeta cuyo heroico afán de infinitud le lleva a renunciar al fatigoso recorrido de la órbita excéntrica, adhiriendo a la idea de la necesidad e inevitabilidad de la muerte como condición de posibilidad de la reintegración en el todo de la naturaleza. Contrario a esto, Hiperión narra la historia de su vida a Belarmino. Esta narración se presenta como la maravillosa añoranza del abismo, de esa ansia de muerte, de autoaniquilación de la que habla el poeta en su oda Voz del pueblo. Ahora bien, si bien podemos establecer esta relación entre El Hiperión y El Empédocles no podemos olvidar empero que ya desde Aristóteles se constituye una poética de la tragedia mejor presentada como una filosofía de lo trágico; dicha filosofía recorre el pensamiento de la época idealista y postidealista y tiene en Hölderlin dentro de su concepción jerárquica especulativa de los géneros la cima. Este criterio de ordenación jerárquica viene determinado por el grado de claridad con que en tales géneros se representa lo absoluto. Es así, como si en el idilio lo absoluto, el ideal de un tono vivo se oculta tras el velo de lo accidental, en la tragedia se revela sin tapujos en la orgullosa negación de todo lo accidental.

Ahora bien, si el ser en Aristóteles se dice de diversas maneras, lo absoluto en Hölderlin es de igual forma equivoco; por ejemplo, en Empédocles es la misma muerte igualmente asumida, entendida como redención o como retorno a la naturaleza y unión con ella y con los dioses, el nombre de lo absoluto. Sin embargo, no podemos desconocer que la concepción de tragedia experimenta modificaciones sustanciales en las distintas versiones compuestas de esta obra y que más que de la muerte cabe hablar aquí con toda legitimidad de las muertes de Empédocles.

Saber lo que justifica la decisión de Empédocles, es decir, en qué se funda su resolución de morir, a qué instancias apela para legitimar su sacrificio, significa también conocer quién es nuestro héroe. De esta manera, podemos resumir el núcleo de la acción de la tragedia como el siguiente:
Empédocles, el predilecto de los dioses, pierde la unidad con ellos y con la naturaleza –la motivación de tal pérdida es diferente en cada una de las versiones- posteriormente es expulsado de la comunidad de los hombres y finalmente se suicida. Unidad, separación, naturaleza como absoluto y muerte sacrificial del héroe son entonces nuestros ejes conceptuales; es de resaltar, por tanto, que en las redacciones sucesivas del proyecto se ensaya permanentemente el rechazo decidido de lo accidental, que como lo mencionábamos con anterioridad el poeta le exige a la tragedia, concluyendo que ese progresivo despojamiento de la realidad histórica temporal de la acción tiende a abandonar todo lo que pueda crear un verdadero movimiento dramático.

En este punto, se hace necesario ahondar en el carácter de Empédocles o mejor del Empédocles hölderliano. Como lo señalamos antes, este Empédocles\textsuperscript{44} es el superlativo heroico de Hiperión, es la tragedia de la seguridad del destino, se trata de una rapsodia dramática del destino, el héroe consciente impávido frente al destino. En esta obra, el poeta sube un escalón decisivo en la búsqueda de su concepto de absoluto elevándose hasta el espíritu de resignación, traspasando el umbral oscuro de la profundidad que consiste en abandonarse voluntariamente y con la piedad antigua al propio destino. En Empédocles hay un plena tempestad adelantándose a la destrucción, al sentimiento de fatalidad que se ve convertido ahora en un sentimiento de caída; es así como Empédocles ya no sería como Hiperión con una vida noble, sino con una muerte grande; también a diferencia de Hiperión la poesía aquí ya no se encuentra con el sufrimiento casual del hombre, sino con la miseria del genio. El dolor del genio al cual ya no pertenece su sufrimiento, pues este es sagrado y le pertenece a los dioses; es aquí donde el drama delimita “un mundo nuevo... una esfera heroica, una mole rocosa, una cordillera, donde reina la soledad y las grandes tormentas, la separación entre ambos mundos lo constituye la puerta del genio y el choque con el destino. El que no ha podido aprender a vivir, el ha visto hundirse el cielo de la fe, rompiendo así su corazón, va ahora a soñar su último sueño, el sueño supremo, el sueño de la muerte en la inmortalidad” (Zweig, 1996, 100).

\textsuperscript{44} En este punto es importante resaltar algunos aspectos históricos sobre Empédocles; se dice que era hijo de Metón, proveniente de familia ilustre debido a que su abuelo había sido un destacado domador de caballos. Según Aristóteles murió a los sesenta años. “según Timeo, en su historia libro IX fue discípulo de Pitágoras, contando que habiendo sido acusado de plagio, como le había pasado también a Platón se le prohibió participar de las reuniones” (Pino, 1985, 150, 151). Neantes indica que junto a Filolao, Empédocles sostuvo reuniones filosóficas hasta que estas se hicieron públicas por medio de su poesía; motivo por el cual se niega la entrada a los poetas a los círculos filosóficos. También se rumora que no solo era el padre de la retórica, también un gran médico y que por sus virtudes mágicas se le consideraba un Dios. En una de sus acciones curativas, cuidando a una mujer llamada Pantea, una noche viendo que la mujer estaba sana y con el fin de confirmar su fama de Dios se dirigió al volcán Etna y se arrojo a él, para fundirse con sus emanaciones divinas; de él el volcán solo devolvió sus sandalias de cobre.
En Empédocles Hölderlin quería representarse una muerte voluntaria recibida con toda la energía y sentimiento del que es capaz una alma en plenitud, quería representar una muerte en la belleza esta debía ser la muerte de un hombre libre. En un principio piensa en Sócrates y posteriormente en la imprecisa y legendaria figura de Empédocles, la cual conoce por la lectura de obras de carácter filológico e histórico, las que encontró en el seminario de Tubinga cuando era un joven estudiante. Esta imagen se le presentó como una analogía del héroe que se da como el ser más grande que los mortales, siendo entonces un poeta de gran superioridad y pureza. A este Empédocles puro el poeta alemán puede darle una mística comunión con el todo, exaltando el heroísmo y la embriaguez de la divinidad como un elevarse de la plenitud de la sensibilidad.

Empédocles posee como todo poeta, como el genio que es, el privilegio para comunicarse con el universo, un celeste parentesco con la naturaleza eterna. Aquí la unificación se da bajo la luz de la aceptación del destino. Empédocles sabe el camino que conduce a su patria, la cual no es otra cosa que la comunión suprema con la naturaleza; es un camino que sobrepasa a los hombres, solitario, que va más allá de la vida pues es el camino de la muerte. Esto contrasta con el deseo más fuerte de Empédocles, que es la suprema libertad, la comunión con el gran todo que lleno de fe se dispone a alcanzar por medio de la muerte, o en otras palabras, “‘entregaos a la naturaleza antes que sea ella la que os tome”. Así formula magistralmente el principio de una muerte consentida voluntariamente. Y el sabio comprende el sentido sublime de una muerte que llega demasiado pronto, fatalmente, necesariamente” (Zweig, 1996, 103).

De esta forma, podemos entonces señalar que el presentimiento de la muerte encuentra su último y más alto entusiasmo tal y como el cisne que se dispone a morir, el alma del poeta se llena de melodía, una melodía que se eleva infinitamente. Aquí cesa la tragedia, pues ya no es posible elevarse por encima de la felicidad obtenida en la destrucción voluntaria, aunque por debajo todavía una voz terrenal a los elegidos les corresponde, a estos que cantan la suprema necesidad. Ahora bien, teniendo claro quién es el protagonista de la tragedia y cuál es su

45 Esta disposición hacia la muerte que nos muestra de forma permanente Empédocles y a través de su personaje el poeta, nos recuerda la historia de Parsifal y más específicamente el episodio con el cisne; comentémoslo de forma rápida. En su cruzada por Grial, un día de invierno cuando la nieve cubría el suelo; paso una bandada de cisnes, Parsival las vio, las oyó porque ellas venían huyendo de un halcón que ya las perseguía en este momento el ave de rapiña logró herir a uno de los cisnes y abatirlo pero lo abandonó motivo por el cual el caballero se dirigió a ella. De la herida del cisne brotaron tres gotas de sangre sobre la nieve, el cisne al no verse seriamente mal herido hizo a volar en libertad. Entre tanto el caballero se aproximó para ver como las gotas de sangre mezcladas con la nieve y ellas se recordaron el color rozagante de su enamorada, meditó largas horas en la nieve hasta que el color se desvaneció y el pudo volver a sus labores. Esta historia nos remite a la permanente disposición de muerte de Empédocles y como por medio del sufrimiento de uno, del derramamiento de su sangre se hace efectiva la felicidad y la salvación de los otros. Solo por medio de la sangre del cisne el caballero recuerda a su amada, el amor que lo hace fuerte en su cruzada.
propósito principal —la unificación con el absoluto por medio de la muerte— analizaremos ahora dos aspectos básicos del drama: la caída y la muerte sacrificial.

Como lo mencionábamos con anterioridad, el drama da cuenta del camino que conduce a Empédocles a su muerte en el Etna. Hölderlin expone en la tragedia no el momento fáctico de la muerte, sino más bien el proceso hacia ella, proceso en virtud del cual se busca plasmar un nuevo significado de la tragedia. Para ello, se vale de tres versiones igualmente fragmentarias del drama. El nuevo significado de tragedia es dado por el proceso efectuado por la conciencia hacia la muerte y no como en las antiguas tragedias griegas que parten del hecho de la muerte, para que el héroe enfronte su destino. Se trata no tanto de la muerte, sino de las causas y consecuencias de un destino trágico, pues es el proceso dramático antes que la muerte individual o de la autodeterminación del héroe con respecto al mundo. Si hemos de relacionarlo con alguna determinación sería la determinación epocal que se relaciona con su muerte como una inversión o ruptura del tiempo histórico. Dos son los momentos constitutivos de dicho proceso, primero la intimidad y segundo la caída. Aunque ambos pertenecen al todo de la tragedia el drama se desarrolla expresamente en el segundo de ellos en conexión con la muerte libre de Empédocles.

Como es obvio, la caída representa la preparación para la muerte en total unidad, o mejor, la caída grafica al volcán ilustra la unidad misma: “La caída es el momento de la presentación trágica en que acontece la separación de dios y hombre, a causa de su desmesura en su aspiración al UNO–TODO” (Másmela, 2005, 106). La separación trágica es, por tanto, la presentación de la caída desde la intimidad entre ellos, a la cual Empédocles se eleva con su palabra arrogante que quiere tomar abierta posesión de dicha intimidad. Esta postura audaz y desmesurada lo lleva a proclamarse a sí mismo dios y manifestar su hybris —como pecado de desmesura y arrogancia— ante el pueblo que manifiesta tanto la omnipotencia como al nulidad de la proclamación de Empédocles.

En el momento de la caída la intimidad se convierte tanto en evocación como en anhelo ¡Oh intima naturaleza! Exclama Empédocles al principio del drama, lo cual muestra que ya cuando entramos en escena se ha perdido la intimidad y ha ocurrido la caída:

¿Estoy completamente solo?
¿Y es de noche aquí arriba, en pleno día? ¡Ay!
Aquel que vio más alto que ojo mortal alguno,
Cegado anda ahora a tientas…
¿Dónde estás, dioses míos? (Empédocles, V. 285-305).
La anterior cita muestra cómo el héroe vivió alguna vez en comunión sagrada con la naturaleza, pues su consonancia con ella ha desaparecido y ha dado lugar a una desolación sin límites. Empédocles habita ahora solitario separado de los dioses. Tan evidente es la separación que al comienzo de la obra Pantea, su discípula, habla con su amiga Delia acerca del actual estado del héroe, explicando la aflicción y la impotencia de Empédocles, motivo de su caída en la arrogancia de haberse proclamado dios ya que tal desmesura resulta ser el enigma de su padecimiento.

Apenas Empédocles queda desamparado, es desterrado de la ciudad por el sacerdote Hermócrates quien dice: “Y que le expulsen al desierto solitario, para que allí, no regresando jamás, expié la mala hora en que el mismo se erigió dios” (Empédocles V. 240-245). Inmediatamente después vemos a Empédocles en un monólogo que muestra su extrema desolación. Ahora bien, Empédocles no se limita a la evocación de una intimidad con los dioses, ni a un estado de aflicción e impotencia, por cuanto el presagia una verdadera intimidad un retorno al elemento fuego, el cual albergara en sí mismo una acción renovadora de unidad con los dioses y la naturaleza.

¿Acaso no lo ves? Hoy
regresa el tiempo hermoso de mi vida
una vez más, y lo más grande me espera
Todavía; arriba, hijo mío: subamos
a la cumbre del viejo y sagrado Etna,
pues los dioses están más cerca en las alturas (Empédocles, V. 1105-1115).

La renovación de la intimidad representa la consumación del ciclo trágico, pero ella solo es posible por la muerte libre de Empédocles en las llamas del Etna. Ahora bien, es necesario aclarar que la muerte de Empédocles no es una muerta trágica ni personal, tampoco corresponderá a cada una de las muertes de todos y cada uno de los hombres, como no lo hace saber Pausanias al final de la segunda versión, al decir:

Quieres verlo una vez más,
al terrible caminante, a él, el único
llamado a recorrer con gloria el sendero,
que ningún otro hallará sin maldición (Empédocles, V. 585-590).

Es necesario decir que la muerte del protagonista es realmente una muerte anticipada y a cuyo proceso pertenecen tres momentos. Primero, la intimidad desmesurada con lo divino; segundo la expiación en la caída y tercero, y último, el sacrificio. Estos momentos se desarrollan de la
siguiente manera: la intimidad desmesurada con lo divino ocasiona los dos siguientes, la expiación en la caída y el sacrificio. Los dos últimos, a su vez, conforman la presentación trágica de la muerte. Así pues, la muerte toca a la naturaleza de Empédocles, pues con ella no busca la salvación personal, sino restituir su vida a la naturaleza; en este sentido, el llamado a la muerte es un sacrificio y no simplemente una reparación. Es un sacrificio destinado a una específica situación histórica necesaria y constitutiva que exige la instauración de un nuevo mundo.

Ante la petición de su pueblo para que retorne de su destierro, el protagonista presenta una respuesta sencilla, responde de manera tajante en su discurso a orillas del cráter del Etna que ha vivido, justificando su muerte, un discurso incomprensible para sus compatriotas. Estos no alcanzan a comprender que la muerte en forma de sacrificio es la condición necesaria para la nueva unificación con lo divino y también para la renovación de su mundo y de su tiempo:

...con el tiempo,
todo se arregla. Con los mortales y los dioses
Pronto estaré reconciliado; o ya lo estoy (Empédocles, V. 1150-1155).

La muerte de Empédocles, como anota Pantea al final de la segunda sección, es necesaria, ya que su pueblo se hallaba ciego y necesitaban el milagro. La muerte de Empédocles es a su vez sacrificio y expiación de su culpa, que surge no de la mera participación en la intimidad divina, sino ante todo de la identificación con ésta y de olvidar su diferencia. Motivo por el que violenta lo sagrado, borrando las barreras de manera equivocada, siendo necesario también señalar que la culpa expiatoria de Empédocles tiene una acción reciproca en su pueblo, es decir, esto de declararse dios se debe también a los idolatras que inundaban su pueblo y que lo hicieron creerse un dios. Es en este punto que el mismo Empédocles admite su culpa por haber quebrantado su relación armónica con los dioses y la naturaleza e incluso se autoacusa, diciendo:

¡Oh imagen espectral, no te ocultes! Tu mismo
Te has cargado de culpa, pobre Tántalo;
Has profanado el santuario; has truncado
La bella alianza con insolente orgullo, miserable! (Empédocles, V. 315-320).

Ahora bien, la expiación de su culpa no tiene una connotación moral en el sentido de una mala conciencia por haber pretendido ser uno con lo divino, acción que lo conduce a su completa desolación y posterior muerte. También debemos resaltar el entusiasmo que hace parte de la intimidad con lo divino; pero ahora en su caída, es decir, en su separación de dios y en su ser abandonado por el mismo, observamos un movimiento de extasiamiento como un estar fuera de sí y no un ensimismamiento como un ensayo en su interior. En este movimiento de éxtasis,
representado por la noche del éxtasis creador, es donde su muerte elegida no representa solo la culminación de su caída, sino también el germen de una vida nueva, el nacimiento de una época de real unidad. En el camino de Empédocles hacia su muerte se interponen sus adversarios que piensan que su elección se da a destiempo en el caso de Critias y Hermócrates, autoridades eclesiásticas de la ciudad, es decir, su causa de oposición se debe al ostracismo de Empédocles; y en el caso de Manes a su impugnación por su muerte libre.

Con relación al ostracismo podemos decir que es en sí mismo un tipo de muerte, pues estar solo y sin dioses es la muerte. Por otro lado, Hermócrates y Critias conducen a su pueblo hasta la cima de la montaña y encuentran a Empédocles en el momento justo en que se dispone a realizar su autosacrificio. Le solicitan que retorne a la ciudad pidiéndole que se cure y afirmando que su pueblo lo ha perdonado, incluso sus convidados le piden que sea rey del pueblo, petición a la que nuestro protagonista responde que su tiempo no es de reyes y que, por ello, se dispone a seguir con su camino, reconciliado con su pueblo los llama amigos y les pide soledad para culminar con su destino. Empédocles ya había decidido morir e invoca ahora el momento justo de separarse, pues solo permanecería unido a su pueblo y los dioses, cuando hiciera su elección de separación para generar una nueva intimidad con lo sagrado y una nueva época con el mundo por medio de su unidad en la muerte. Solo por medio de esa muerte es posible combatir los estatutos tradicionales de la iglesia y el estado, para lograr una renovación del mundo; tal y como en el conflicto de Antígona, aunque aquí es la institución de un nuevo mundo de plena unidad por medio de la muerte.

No obstante, en lo que parece un bondadoso sacrificio nos topamos con una contradicción, expresada en el discurso arrogante de Empédocles, escuchado por Mecades. En este discurso que Mecades escucha a lo lejos Empédocles se pronuncia de manera negativa frente a la naturaleza y sus elementos, diciendo que ésta carece de habla y vínculo entre sus componentes; su tono arrogante radica en el énfasis puesto en su yoidad. Pero aunque Mecades hubiera escuchado de cerca el discurso no lo hubiera comprendido. Ciertamente hay una necesidad de vínculo del hombre con los dioses y con la naturaleza, pero Empédocles solo interviene como mediación. Si el hablara a nombre propio con base en su orgulloso yo, dicho vínculo no sería posible. Su tono arrogante parece confirmarse en un discurso dirigido a Pausamias:

¡Justo! Todo lo sé, todo puedo dominarlo.
Como obra de mis manos, conozco
por completo y dirijo como quiera,
Señor de los espíritus, a los seres vivos.
Mío es el mundo, y sumisas me
son todas sus fuerzas; la naturaleza,
necesitada de un señor, ahora es mi criada (Empédocles, V. 495-505).

Sin embargo, podemos decir que su tono no es aquí expresión de una arrogancia sin más, sino más bien de ironía rasgo característico de la escritura romántica, ya que esta parte del discurso de Empédocles termina con la siguiente interrogación: ¿Quién soy yo? Como si quisiera explicarse como una persona puede pretender poseer un poder absoluto frente al mundo y la naturaleza. En realidad, y volviendo a nuestra anterior senda de análisis, la guiada por la muerte elegida en el momento justo, vemos que Empédocles en realidad busca una unidad con lo divino y la reconciliación con la naturaleza y de estas motivaciones se desencadena su elección por la muerte. Su muerte representa entonces la muerte del sujeto moderno, pues es un sacrificio para la renovación de una época, esto es, para un cambio histórico necesario. Se trata, por tanto, de la renovación del mundo, la cual reclama una salida excéntrica de la conciencia y la yoidad.

De esta forma no se trata del poder absoluto de la yoidad y del avasallamiento de la naturaleza; se trata, más bien, de ver como la naturaleza abraza a la humanidad con su fuerza silenciosa a fin que estos puedan darle forma al mundo. El espíritu de la naturaleza permite que los hombres hablen por él y que su palabra transforme el mundo; entre el hombre y la naturaleza se da una mediación recíproca, en la que cada uno llega a ser lo que puede ser en virtud del otro, esto es, que como el hombre debe refugiarse en la naturaleza para llegar a ser el mismo y desplegar su esencia, de igual forma la naturaleza debe abrirse al hombre para recibir forma y nombre. En este punto se presenta un nuevo obstáculo, pues Empédocles es enfático en afirmar no sólo que la naturaleza escapa al sentido, sino que también su presencia no necesita de palabras. No las necesita porque las flores del cielo, las florecientes constelaciones y las que germinan por millares en la tierra, hablan y hablaran por sí mismas. Aunque sólo produzcan tonos disonantes de la fuerza de sus palabras no pueden esperarse cantos de cisnes.

Ya en esta punto del drama Empédocles vive como un solitario cuidando su jardín, es una soledad acompañada de silencio frente a la naturaleza, pues sabe que es imposible descifrar por completo su lenguaje. Es aquí cuando lo decible en el lenguaje se aleja para dar paso a lo indecible o impronunciable, eso de la esencia de la naturaleza, de los dioses, de los hombres y de

---

46 El Cisne. “Nuestro trabajo de avanzar, difícil/ a través de lo informe, como atado,/ asemeja al bogar vago del cisne./ Y el morir, ese ya no más tocar/el suelo que pisamos diariamente,/ es parecido a su angustiosa entrega,/ en las aguas que, suaves, le reciben/ y que, como felices y pretéritas,/ debajo se rezagan, onda a onda,/ mientras, sin fin tranquilo y confiado,/ cada vez más maduro y soberano/ y sosegado, se digna pasar” (Rilke, 1967, 615). El anterior poema titulado el Cisne muestra cómo la muerte es entrega, abandono de todo lo conocido para que toda la experiencia pase de forma tranquila en unidad con el absoluto en la forma más definitiva.
sus relaciones, que no puede ser aprehendido: Esta imposibilidad revela entonces la soledad del héroe y su silencio junto al Etna, arrastrándolo a su desaparición en su eternamente ardiente fuego, para en él alcanzar precisamente un vínculo con la naturaleza, sacrificando así en virtud de ese propósito su palabra e individualidad.

El éxtasis supremo de la intimidad desmesurada con la naturaleza desborda el lenguaje, también por esta misión el hombre solo puede guardar un recuerdo de lo divino en medio de esta separación sagrada, pues ni siquiera el poeta está en condiciones de expresar el momento justo del más alto fuego de la unificación o incluso el momento de la separación de lo sagrado. No obstante, Empédocles profiere la palabra audaz, la que nos permite ver cómo el protagonista es condenado por el mismo lenguaje, pues su discurso arrogante no tiene otro propósito que el de ser reducido a la nada por los dioses, tal y como Antígona fue condenada a muerte por la blasfemia cometida contra las leyes de su pueblo, en contraste con Empédocles en donde la palabra sacerdotal quiebra el espíritu audaz. En la parte final del drama vemos uno de los problemas centrales, el cual se halla ligado a la caída y a la muerte, se trata de la noción de despedida, la cual Hölderlin expone en su claro y concreto sentido diciendo:

Oh, separémonos, antes de que la necedad,
y la vejez nos separen, y así estamos advertidos,
y permanecerán unidos los que a su debido tiempo
eligieron por sí mismos la hora de la separación (Empédocles, V. 1370-1375).

Es así como en la despedida como concepto se destacan los elementos de separación y elección dados en los momentos justos, la verdad inherente a la despedida indica por un lado, que sin ésta las formas imperantes del mundo y de la vida se encuentran subordinadas a la forma de la no-verdad y, por otro lado, que la verdad en ellos está condicionada por el sacrificio. Esta dimensión se extiende también a la despedida de la esfera divina y, por lo tanto, a su separación de la totalidad. A la misma esfera pertenece el momento de unificación aparente y de la imagen engañosa, es así como el poeta liga la separación con la permanencia de la unión, ya que la permanencia de la unificación no radica en la unidad inmediata y prematura de dios y hombre. Tampoco se trata de un vínculo perecedero, pues se trata más bien de la intimidad verdadera entre ellos. Su unión duradera es garantizada por el momento de la separación; este momento es la mediación entre la desmesura de la intimidad y su plena consumación, la mediación entre una unificación instantánea que debe disolverse y una unificación permanente que solo se da fuera del tiempo en una atemporeidad infinita. La despedida supone, por tanto, una separación; más la separación no supone una despedida, puesto que solo la despedida por
si misma abre el libre sendero de la muerte y es más alta que la separación. No hay renovación
sin desprendimiento, pero no hay desprendimiento sin aspiración. De la aspiración surge el poder
de la separación y de ella el riesgo de enfrentar lo no conocido. Desprendimiento y aspiración
confluyen entonces en la despedida y generan el rejuvenecimiento, ya que el rejuvenecimiento sin
la despedida es como la reconciliación sin la confrontación.

A la caída y al libre sendero de la muerte, no sigue el anonadamiento sino el rejuvenecimiento,
pero del descenso no emergen el abandono y la indolencia, sino el transito a lo nuevo; por esto,
la muerte no es engendradora de devastación, sino de vida, rejuvenecimiento, generación y vida.
De ellos brotan del preciado vínculo con la muerte. A la disolución impresa en la despedida
subyace el amor, la innovación creadora no la abominación violenta y aniquiladora; la caída en
el Etna revela en su corazón abierto entonces las entrañas de la naturaleza, pues es en esa caída
al fuego del cielo y al fuego de la tierra donde se inflama una intimidad renovadora. Con su
muerte sacrificial, Empédocles alcanza la intimidad de todo cuanto vive, y los hijos de la tierra
 retornan a su elemento y se instauran en la transformación y el fortalecimiento del espíritu de una
época.

Hölderlin busca así el momento justo para su sacrificio, ya que la separación debe acontecer a
tiempo, ella tiene una hora sagrada, en la despedida, entre el desprendimiento de un pasado y
la aspiración acontece el momento justo de la decisión, el cual suspende el flujo de tiempo y a su
vez genera el tránsito a una nueva forma de vida. El preciso momento de decidir el
desprendimiento del pasado y la aspiración de un advenir es el momento presente de la
separación en el momento justo, así como el instante fulgura en la despedida como un momento
estático en el que la lucha irrumpe, la reconciliación es el momento que no tiene permanencia y es
allí donde el ser humano puede alcanzar la más alta experiencia.

Pero no a todos y en cualquier momento les es posible alcanzar la madurez otoñal, cuando el
fruto cae por sí mismo solo madura la fruta en la caída; la muerte es también incapacidad de
desprendimiento, el ciego apego a la tradición y sus leyes. El temor a enfrentar lo desconocido
porta ya su propia muerte. Quien no tiene la capacidad de despedirse, no puede hacerse libre ni
emprender una obra como hombre. Empédocles se pronuncia abiertamente contra el servilismo
resoluto de su pueblo; en él se genera, en cambio, la madurez del tiempo, el momento justo
 donde la madurez es el presente como tiempo del tránsito entre pasado y futuro. Pero este
presente no es el ahora como límite entre ambos modos de no ser, sino la atemporidad del
instante, ya que aquí no se trata de un instante histórico, pues no se enmarca en un tiempo lineal.
Empédocles cumple una misión renovadora del mundo histórico y, para ello, ocasiona una ruptura temporal. Este momento presente de la disolución anuncia así el surgimiento de una nueva forma de vida; la muerte elegida en el momento justo acontece en la atención del “entre” (Zwischen), que al mismo tiempo diferencia y vincula el pasado y el porvenir, el acontecer del tránsito entre dos dimensiones temporales que no tienen el sentido de un flujo lineal. Antes bien a esta tensión de transito son inherentes la disolución de lo existente, la capacidad de desligarse del pasado y la irrupción de un nuevo comienzo. Para comenzar la conclusión de este último capítulo, podemos decir que las nociones de cálculo y cesura propias de la tragedia, que tanto interesan al poeta en el desarrollo de su drama, tienen su origen en el Systemprogramm, esto es, en la noción de una mitología racional. Esta noción tiene que darse de la mano de los ilustrados y del pueblo; esta mitología se hace filosófica para introducir la racionalidad en el pueblo. Esta filosofía se hace mitología, para hacer sensibles a los filósofos, para que se haga perpetua y factible la verdadera unidad. Esta mitología racional se hace presente en la obra del poeta por medio de la poesía trágica, que se ubica en la fisura asumiendo el conflicto fundamental.

El imperativo trágico adoptado por el poeta lo obliga a mantenerse en el camino, a recorrerlo no con el sentido de progreso o evolución, como si hubiera alguna teleología en este camino. En este caso se trata de un camino de retorno con el sentido de guardar la fidelidad al anhelo de unidad. Por esta razón, lo trágico nos obliga a abandonar la seguridad y la cobertura de la ciudad natal, lanzándonos al destierro, condición que comparten tanto Hiperión como Empédocles. Se trata de renunciar a la patria a la cultura, pues cualquier extremo de la órbita implica una desviación del camino. Lo anterior implica también que la experiencia trágica no nos permite reposar en ningún lugar; por esta razón, se deben evitar dos tentaciones de la permanencia o el descanso en un lugar determinado. Como vemos se abre aquí una doble invitación a desobedecer el imperativo trágico, que se constituye también en una doble idolatria. Primero, el recurso inmediato a los dioses y, por otro lado, el abandono a la razón de los hombres. A su vez, estos vuelven a manifestar los extremos de la órbita excéntrica, en los cuales no podemos caer. La tragedia como unificación se da precisamente cuando nos mantenemos en el camino, recorriendo de un extremo al otro. En los extremos se vuelve la espalda al destino trágico y se localiza una patria, una nación. Esta patria o nación es un terreno baldío, donde se ignora la escisión fundamental. En el caso de Empédocles el poeta abandona la historia y se sumerge en el

47 Acudiendo aquí al filósofo alemán Martin Heidegger, para explicar la noción del “entre” que me permito equiparar con lo abierto. El “entre” es el espacio abierto donde se hace posible, o mejor, fáctica la osadía de crear. En este espacio que se oculta a sí mismo muestra la creación en cuanto tal, en palabras del pensador: “El ahí como acaecido- apropiadoramente en el evento” (Heidegger, 2003, 266), es este espacio que se oculta y a la vez permite al ente su existencia, es entonces el espacio perteneciente al ser.
universo absolutamente mítico que tan sólo parcialmente se presenta en Hiperión. Desde sus primeros diálogos, no deja ver una voluntad real de intervenir en los asuntos de la polis, incluso frente a sus enemigos; nuestro héroe está en el mundo sin ser del mundo. Este abandono del mundo se resuelve en forma de huida o abandono al ser presionado por las instituciones cívico-religiosas. El héroe rechaza así el intento de los hombres en comunidad por cambiar el mundo y ensaya un camino en solitario que lo lleva al ámbito de los dioses.

El camino de Empédocles, la unificación trágica, se configura como un inmediato encuentro con los dioses a través de la muerte, esto es, como un sacrificio necesario; este sacrificio representa una comunión inmediata y real por medio de la cual Empédocles va a ser víctima de su tiempo, para así realizar la unificación trágica en un intento de resolver el problema del destino. El caso de Empédocles es una muerte de carácter mesiánico, ya que es un sacrificio en pro del destino de su época. Es decir, su muerte es similar a la muerte de Cristo y de Dionísio. La dirección de Empédocles no es la del tiempo histórico, sino la regida por los cielos, los dioses y los enigmas. El poeta y el héroe llaman a lo desconocido y se convierten en víctimas que hermana a los dioses y los hombres. Es así como la muerte se insinúa como única fuente de vida frente a la esterilidad de la historia. Empédocles se halla con respecto a Hiperión en el polo opuesto del camino trágico, el segundo pretende la unificación en la historia mientras el primero busca la unificación en el ámbito de los dioses. Esta unificación definitiva llevada a cabo en el ámbito de los dioses se nos presenta como la solución definitiva a la escisión primigenia.

A modo de conclusión podemos decir ahora que el gran núcleo del pensamiento de Hölderlin es la filosofía de la unificación y el encuentro con el absoluto. Este encuentro con el absoluto se produce por medio de una entrega siempre de carácter amoroso, dicha entrega recorre lo que hemos calificado como una vía excéntrica; el camino que oscila en dos extremos bien sea el de la cultura o el de la naturaleza. Es también necesario indicar que el absoluto siempre se identifica con la naturaleza que rodea al hombre, al concluir el Empédocles y con él los días lucidos del poeta, antes de que comience su doloroso periplo hacia la total perdida de la razón. Empédocles representa o mejor es la presencia viva de la unificación como entrega, entrega al calor fulminante del absoluto que elimina toda individualidad a pesar de la entrega consiente e incondicional del hombre. Es inolvidable que el absoluto no acepta entregas parciales o finitas, todas las entregas deben ser infinitas, totales.
Conclusiones

Como es bien sabido por todos, Hölderlin habitó el lugar y vivió el momento de mayor locuacidad cualitativa que tal vez haya acogido la historia, teniendo el concepto de expresión como la característica fundamental de su ciclo; expresión política iniciada por la revolución francesa que enardeció a Europa, expresión literaria que en Alemania se concentraba en las figuras de Schiller y Goethe, que inducen a la creación del más amplio movimiento de las letras germanas; expresión filosófica que cuando apenas empieza a pasar a la memoria el sistema kantiano estalla el omnipotente discurso del idealismo alemán; expresión artística sobre todo en el ámbito musical asistiendo a la culminación del clasicismo y la apertura del romanticismo. En este marco de proliferación expresivo, en esta algarabía que acompaña al despliegue histórico de la modernidad, Hölderlin es un extranjero, ya que desprecia constantemente el griterio locuaz de la Hesperia –la cultura de su tiempo- y concentra todo su interés en intentar oír el ya vago rumor de la Grecia antigua. No solo se recluye en el santuario de la locura, donde la palabra apenas pronunciada ya se evapora, donde no hay mensaje ni verdad, ni sentido, sino que se convierte también en el poeta del silencio fundamental o el trágico por excelencia.

Es así como el silencio fundamental en la obra de Hölderlin no es tan solo un tema en su obra, sino el lugar más propio donde habita “el desgarro, el profundo abismo, la cima sobrecogedora en la que duermen el verbo, el texto y la memoria” (Másmela, 1996, 92). Si tomamos en cuenta lo anterior, podemos decir que en él la palabra vuelve al silencio para ser renovada. Pero este espacio no es vacío o simple ausencia, es lo incommensurable del repliegue a lo original, es también el repliegue de lo divino. Es así como en el centro mismo de la modernidad en desarrollo Hölderlin sugiere una lectura que apenas contemporiza con la ecuación modernidad-secularización que se levanta como el sino de occidente. La modernidad se define a sí misma como el progresivo sometimiento de lo irracional a las exigencias de la razón, sometiendo a lo irracional o tradición mítica a las leyes racionales. El despliegue de la razón anula entonces el sistema simbólico religioso que pierde su dimensión vinculante y su fuerza coercitiva; para la modernidad autoconsciente, el mito y la religión son estadios de un obsoleto estado de la historia ya superado, que ha de ser sustituido por nuevas formas de análisis de corte científico e histórico.

Hölderlin escribe desde la experiencia radical de la tragedia que lo obliga a mantener la atención en los polos opuestos para no redimir la contradicción ni superarla, pues el destino del
hombre no es la identidad sino el inestable juego de diferencias. No hay consenso sino permanente tensión, cesura. La fascinación que produce el lenguaje de Hölderlin radica precisamente en el sometimiento a la realidad. La tragedia radica en estar en este mundo sin ser de este mundo o la experiencia del exilio marcada paradigmáticamente por la vida del poeta entre los hombres que no escuchan y los dioses que ya no hablan, entre la Grecia perdida y la Germania no hallada, entre la conciencia y la locura, entre la vida y la muerte anticipada. Este entre (Zwischen) constituye la experiencia fundamental y el exilio, el desasosiego de los eternos e innumerables caminos. Esta experiencia de la tragedia no es una experiencia de los autores como individuos sino un programa, un modelo general de la experiencia una forma de habitar el mundo. La experiencia del exilio puede definirse aquí como la imposibilidad de responder en términos no contradictorios a la pregunta: ¿Qué somos? Esta pregunta muestra un yo sin identidad que no pretende encontrase sino hallarse en una búsqueda infinita; el entre es un espacio siempre móvil que no ofrece sosiego al vagabundo, pues es la experiencia elemental de ser y no ser, de la permanente e insuperable contradicción.

El relato filosófico moderno ignora la experiencia del exilio y dictamina contra la contradicción y el conflicto buscando la superación y el consenso, presentando así frente al exilio la pertenencia a la nación, frente al abismo clásico del infinito el proyecto racional. Aclaremos aquí que la herida trágica es la permanente contradicción del hombre con los dioses, de la finitud con la infinitud, de la seguridad con el abismo. La filosofía moderna, como la mencionábamos antes, ha hecho desaparecer el universo de lo mítico y religioso, ha preferido no confrontarse con lo irracional, buscando mantenerlo fuera. Pero el arte desborda las pretensiones teóricas de la verdad y la pretensión funcional de la eficacia para proyectarse en el ámbito del sentido, solo tangencialmente dialoga con el sentimiento y solo ocasionalmente con el conocimiento. El sentimiento no implica una reducción es más una apropiación individual o colectiva del sentido. Recordemos que en la medida en que el arte sea escultura, pintura, poesía, música, rebasa también el sentimiento y el conocimiento para acceder al ámbito atópico del sentido, pues cumple la experiencia del exilio al convertirse en encuentro con la noche o silencio. Es esta especie de designio que parece acompañar a la filosofía desde sus inicios; la que pretendiendo jugar dentro de los parámetros de la razón ha producido la sensación de impotencia en su propio discurso. El discurso racional palidece ante la indiscreción de la locura, ante la intromisión de la fantasía, ante la certeza de la muerte. Por lo anterior, la filosofía ha buscado múltiples expresiones que operan
como verdaderas barreras de protección ya sea la sentencia de la diosa diqué\textsuperscript{48} en el poema de Parmenides o el silencio de la parte final del Tractatus.

Esto nos lleva a pensar como una y otra vez hemos pensado y repensado el parentesco entre el ser, la razón y el lenguaje, allanando por una adecuada jerarquía; pero aun más allá de las discusiones filosóficas de los métodos y las escuelas, subyace una insistente cartografía, esa que nos lleva pensar la vía del no ser, la vía prohibida por la diosa ubicándolos en la frontera. Se abre aquí el límite que nos sugiere la incógnita sin llegar a violentar la ley, en esta frontera la misma del exilio llegan ecos irracionales rasgos de la nada, la muerte, la insatisfacción y la locura. Es claro entonces, que la filosofía ha entendido su misión como la profundización infinita del pensar dentro de los límites ha entendido el progreso como la posibilidad de transitar un camino previsto. Los tímidos intentos de ir más allá de la frontera han sido catalogados por la historia como regresión, oscurantismo o lo irracional en todas sus formas. Esta escisión no solo se ha mantenido, sino incluso incrementado con intensidad en las postrimerías de la modernidad.

El caos que amenaza la ilustración se presenta cuando se intenta penetrar en lo oscuro del sistema kantiano o el territorio de la cosa en sí, equiparable a la sentencia de prohibición presente en el poema de Parmenides. Sin embargo, volvemos al área de la frontera donde se debe callar. Por esta razón, lo prohibido debe ser expresado en formas no teóricas del pensamiento desde el mito, la poesía y la música; el mito como la primera superficie de aparición de la herida trágica de esta contradicción fundamental que exige el pacto con los dioses o el destino, como cuando Orfeo desciende al hades para verificar el sortilegio de la música o cuando Odiseo y su inteligencia descienden a los infiernos en busca de respuestas. Estas obras de complejidad insuperable afirman que no hay cielo sin infierno, ni Olimpo sin Hades, sabiduría sin locura o santidad sin pecado lo que nos recuerda la inigualable obra pictórica del Bosco El jardín de las delicias, habitada por santos y monstruos, por todas las formas de la renuncia y del exceso, de la elevación y de la miseria. En este punto tal vez estemos en condiciones de esbozar siquiera el contenido del silencio en la poesía de Hölderlin. Su obra es el tributo a la totalidad imposible, a

\textsuperscript{48} Para Hölderlin, el ser está esencialmente abierto en un claro, una herida o bajo la denominación de la nada. Principio que ya era anunciado por los presocráticos y que nos permite resultar a través de una justicia poética al ser como acontecimiento y no como sustancia. Esta justicia poética radica, tanto para Heráclito como para el poeta romántico, en la consonancia en las disonancias buscando la infinita aproximación a un principio único. Llegando al punto culminante de la tragedia nos encontramos con la figura de Edipo que representa la hybris griega, pues el rey sobrepasa todos los límites del conocimiento y la comprensión humanos. En este sentido: “la estadía humana se entiende como propia desde el ethos, debe atender a los justos límites marcados por dike. Vivir dentro de estos límites, a permanecer en su residencia ordinaria como nuestra propia morada, abrazando un ethos poético de los límites” (Bambach, 2013, 17). Esta justicia poética, que por medio del género trágico excede cualquier límite de la morada de la comprensión humana, nos hace también peregrinos de los extremos, para volver a habitar la casa siempre abierta del ser.
la experiencia del exilio, la rebelión contra la pura teoría. No es como han pretendido algunos la poesía de la poesía sino el relato de un solitario viaje a las fronteras del sentido. Tanto la soteriología individual como colectiva son sometidas a prueba en el Hiperión, el amor la síntesis afectiva, la revolución como intento de construcción política del paraíso despierta en el héroe entusiasmo y anhelo que finalmente terminan por desembarcar en el muelle de la decepción y se apostan finalmente en el paramo de la imposibilidad. La cita del poeta con el sentido no se consuma finalmente ni en el dulce canto del amor, ni en la euforia de la revolución sino en el silencio o espacio de plenitud que revela y mitiga la retirada de los dioses. Una lógica tensional que proviene del silencio preside la aventura poética de Hölderlin, la contradicción es la fuente inagotable de la que emanan y se hilan todos los esbozos del Hiperión. Es el tejido de todos sus poemas atravesados por el silencio y lo que le condujo al crepúsculo de su locura.

Esta contradicción encierra al Dios inabarcable, inasequible e inconceptualizable. Es el polo que encierra la contradicción fundamental que se resume en el silencio y la distancia, que paradójicamente son los que unen y comunican a los hombres y a los dioses por medio de la palabra del poeta. Esto nos hace pensar que hubo tal vez un tiempo en el que los hombres y los dioses convivían juntos y que era fácil acceder a ellos a través del lenguaje, del canto o de la palabra. En cuanto al poeta podemos decir que es portavoz simultáneo tanto de la palabra humana como de la divina, pues asume una doble nacionalidad que lo destierra por completo; exiliado del cielo y la tierra un paso más allá de la cordura el poeta asume el riesgo de ser aniquilado por el rayo de los dioses o por la incomprensión de los hombres, exponiéndose desnudamente a estos.

En este contexto aparece la figura de Empédocles como una metamorfosis del mediador del que asume el destino de decir lo inefable, este mediador es finalmente devorado por el fuego de los dioses tras haber sido expulsado por la incomprensión y la furia de las gentes. Estas dos esferas la divina y la humana aparecen como un conjunto de doble tensión de plenitud e impotencia, ambas necesitan una tierra extraña donde habitar, el silencio, donde la palabra del poeta hace un quiebre de la necesidad. La herida trágica se insinúa entonces como un abismo fundamental o espacio ontológico. Lo trágico excede a la tragedia que descansa en ella. Por un instante se disfraza de Edipo o de Antígona y polemiza con exaltación épica, pero no se agota ni en el texto ni en la escena. Los griegos se vinculan a lo trágico, porque descubren en ello una fuente inagotable de sentido, una articulación de la totalidad, es decir, descubrieron en ella esta herida ontológica de la cual más adelante nacerá el romanticismo.
Lo trágico no es ni texto ni discurso sino experiencia no en su acepción fenomenológica ni en su reducción sicológica; experiencia en el más profundo sentido del sentimiento que es más amplio que el concepto, hace que lo trágico se presente como herida y abismo, como enfrentamiento de la voluntad y el destino como fatal ausencia que aspira a ser asumida, dialectizada con las presencias cotidianas. La desavenencia para con el mundo interpretado es característica de lo trágico en todas sus formas, paisaje poblado por peregrinos, caminantes y prófugos, figuras del devenir y el perecer cuyos perfiles sugieren una experiencia profunda cuya mirada se posa en el abismo y la muerte, sin dejarse seducir por el historicismo o por la adecuación mecánica a las exigencias de un dogma. El romanticismo percibió una referencia más profunda, el latido de la totalidad, un eco lejano de una vinculación mítico-religiosa entre el hombre, la naturaleza y los dioses. Para el romántico, el texto griego no es solamente literatura, apunta hacia la oración, no busca sólo la armonía sometida a las reglas y la emoción estética, sino narración de una experiencia humana y profunda de unificación y ruptura sobre la que ya el hombre griego edificó antes su cultura.

Para ellos, la tragedia griega era expresión mítico-religiosa no se resume en la forma bella, no convoca al griego como a nosotros nos atrae una representación escénica o fílmica. Se trata más de cómo lo ven los poetas románticos al dirigirse a una tragedia para encontrar en ella el combate de la voluntad humana con el destino, la dialéctica del hombre con los dioses. Poesía y mitología, texto y vivencia conforman una unidad sin fisuras. Tanto en las epopeyas homéricas como en la tragedia ática, los hombres encuentran su lugar entre la legalidad del Olimpo y la definitiva sentencia del Hades. La tragedia no se arroja en el ámbito de los dioses olímpicos, lo que se había logrado en los versos de Hesíodo se logra ahora en Ática trayendo lo profundo al habla. La experiencia de lo trágico se resume en un pathos cuyos rasgos más importantes se resumen en: la distancia con los dioses, la omnipotencia del destino y el derecho de los muertos.

La conciencia trágica es conciencia del destino, no se trata ya de la fuerza y la voluntad del héroe, tampoco el capricho de los dioses, lo que conduce el drama y lo lleva a su conclusión. La tragedia es ahora la fuerza del destino que se manifiesta en el castigo sin venganza, en la decadencia tras el triunfo, en la inversión de la apariencia, el destino en su doble designación griega que alude a la parte asignada a la exacta proporción correspondiente. El conflicto trágico es, por el contrario, reivindicación del reino de los muertos, Edipo recibe del Hades la última bendición tras haber sido golpeado por el destino, en Antígona los muertos reclaman sus derechos, imponen su legalidad frente al criterio de defensa y estabilidad del orden político. Destino, muertos y dioses son el límite de la vida, del acaecer histórico y político del saber y de la
ciencia, son a la vez la necesaria referencia en lo trágico el dios está presente en la figura de la muerte. En Empédocles se formula la experiencia trágica recogiendo los elementos que ya constituyeron la experiencia trágica griega. Homero es figura central en el Hiperión, ha sido sustituido por Sófocles, el profeta de lo épico por el paradigma de lo trágico.

De aquí aquella temprana demanda del poeta de una mitología racional, para que finalmente tengan que darse la mano ilustrados y no ilustrados. La mitología tienen que hacerse filosófica para hacer racional al pueblo y la filosofía tiene que hacerse mitológica para hacer sensibles a los filósofos para que reine entre nosotros la unidad. Esta aspiración en el caso de Hölderlin se verterá como poesía trágica, poesía que se ubica en la fisura, en el silencio y asume las contradicciones como fundamento y fundamental. Tenemos que entender el ubicarse en la fisura no como una forma de instalación o permanencia, sino como exilio. En la medida en que el poeta se ubica en el no lugar, se sabe fuera tanto del espacio propio e ignoto de los dioses como del espacio edificado por los hombres. Como lo mencionábamos antes, el poeta asume y porta una desavenencia ancestral, ocupa un territorio inter-puesto que no se configura como un estado, sino como estancia en un perpetuo camino circular u órbita excéntrica, que el hombre tanto especie como individuo deben recorrer. Este camino va desde el punto de simplicidad pura hasta el punto de cultura más o menos consumada y parece ser en sus direcciones esenciales siempre idénticas a sí mismas.

En la debilidad de la conjunción es donde hay peligro también, donde crece lo que salva. El citado comienzo del poema Patmos asume la contradicción y el conflicto, pues supone llevarlo incluso a esa estancia o sendero del poeta, donde se avista el único hay o el hay trágico, ese radical riesgo que constituye el desgarrado soporte ontológico. El volverse inmediatamente hacia los dioses haciendo caso omiso de su retirada y su silencio es lo que genera la idolatría, lo que le evita el peligro de la contradicción y le entrega al culto supersticioso y estéril. Pero hay otro tipo de culto otra idolatría a la que Hölderlin dedica la primera parte de su obra, el Hiperión se sumerge en el trazo hespérico y analiza el destino de occidente. Este sesgo del destino hespérico queda perfectamente definido en los albores de la modernidad, pues el territorio hallado no es ahora el de los dioses sino el de la razón. Hölderlin es uno de los primeros en descubrir que también el territorio de la razón es territorio estéril, que también esta patria se edifica sobre la superstición o la idolatría y genera desequilibrio.

A pesar de estos inconvenientes Hölderlin no desdeñó la contradicción, sino que la asumió como ámbito propio de la fisura o abismo, como el camino donde hay peligro es el límite en el que el ser se constituye como unión de los contrarios. Se pueden observar varias trayectorias por este
terreno: el primero compuesto por la novela Hiperión y los diferentes escritos que tienden a su composición. Desde los primeros fragmentos el Hiperión se concibe como un intento de explorar y describir algunas de las direcciones de la mencionada oríbita excéntrica. Se trata, por tanto, de transitar el sendero de lo trágico. En esta obra de trazo heroico hay un desmesurado intento de redimir la historia y convertirla en paraíso el amor y la revolución. Hiperión explora la posibilidad de la síntesis y desvanecimiento de la posibilidad en la geografía de lo trágico, que en este caso se ha acercado demasiado y con excesivo ímpetu al territorio de la cultura, el desvanecimiento progresivo de la posibilidad y de la esperanza restituye la vigencia de lo trágico. Pero las dos últimas cartas de la novela terminada no narran solo el reencuentro desesperanzador con los alemanes; estas dos cartas contienen a modo de despedida la intención de permanecer en la herida.

Hiperión nos indica que la pura inteligencia es el resultado de la renuncia a lo trágico el efecto de una restricción que ha reducido a la filosofía a un limitado conocimiento de lo existente, ante lo cual al poeta trata de tender un puente hacia el vacío de hablar en el silencio de los dioses. El curso de tal viaje aleja el poeta de la experiencia Hespérica lo que lo aleja de la pura inteligencia y la razón. Las magníficas páginas de Hiperión se sitúan en el centro mismo del debate en torno a la autosuficiencia de la razón y que provocan en el poeta la idealización del universo pre moderno. Poco después Hölderlin sabrá que las soluciones parciales suponen una articulación sectorial y deficiente que deja el paso abierto a la irrupción violenta de lo otro. La solución trágica debe persistir en la contradicción, asumir la dualidad, sin ánimo de exclusión y sin tentaciones hegemónicas. Ahora bien, si Hiperión se acercaba al hombre, a la cultura y a la historia ensayando así la posibilidad de síntesis, Empédocles comienza suponiendo la contradicción violenta de su tiempo y huyendo de la historia y la cultura. Ya en los ensayos que acompañaban el drama se perfilaba la contradicción como fundamento y la unificación trágica como final. En Empédocles Hölderlin abandona la historia y se sumerge en el universo absolutamente mítico, pues es un estar en el mundo sin ser del mundo que se resuelve en forma de huida o abandono presionado por la institución cívico-religiosa y todo lo que ella manifiesta y encubre rechaza el intento de cambiar el mundo y acoge un camino que le lleva en solitario al ámbito de los dioses. La unificación trágica se configura aquí como un inmediato encuentro con los dioses a través de la muerte que tiene una categoría de sacrificio u holocausto necesario, es sacramento o símbolo de la comunión inmediata y real por la que el hijo del cielo ha de ser víctima de su tiempo en un intento de resolver el problema del destino. Esta comunión es también amor.
Bibliografía

1. Fuentes primarias


2. Literatura secundaria


