

# Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis y Wackenroder

Compilador: Andrés Alfredo Castrillón Castrillón

ISBN: 978-958-8943-47-3

# Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis y Wackenroder

**Autores:** Andrés Alfredo Castrillón Castrillón - Paloma Marín Escobar  
Jhoana Andrea Gutiérrez Cadavid - Carlos Andrés Gallego Arroyave



CD-830 P467

Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis y Wackenroder [Recurso electrónico] / Compilador Andrés Alfredo Castrillón Castrillón; Paloma Marín Escobar, Jhoana Andrea Gutiérrez Cadavid, Carlos Andrés Gallego Arroyave. -- Medellín : Fondo Editorial Universidad Católica Luis Amigó, 2019

197 p.

ISBN 978-958-8943-47-3

LITERATURA ALEMANA; ARTE (LITERATURA); FILOSOFÍA (LITERATURA); FILOSOFÍA ALEMANA; HÖLDERLIN, JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH, 1770-1843 - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN; HÖLDERLIN, JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH, 1770-1843 - PENSAMIENTO FILOSÓFICO; MEDIOEVO; NOVALIS, 1772-1801- CRÍTICA E INTERPRETACIÓN; NOVALIS, 1772-1801- PENSAMIENTO FILOSÓFICO; WACKENRODER, WILHELM HEINRICH - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN; ROMANTICISMO EN EL ARTE ; EDAD MEDIA - LITERATURA; Castrillón Castrillón, Andrés Alfredo, comp.; Marín Escobar, Paloma; Gutiérrez Cadavid, Jhoana Andrea; Gallego Arroyave, Carlos Andrés

## Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis y Wackenroder

© Universidad Católica Luis Amigó  
Transversal 51A 67B 90. Medellín, Antioquia, Colombia  
Tel: (574) 448 76 66  
[www.ucatolicaluisamigo.edu.co](http://www.ucatolicaluisamigo.edu.co) – [fondo.editorial@amigo.edu.co](mailto:fondo.editorial@amigo.edu.co)

ISBN: 978-958-8943-47-3

Fecha de edición: 30 de mayo de 2019

Compilador: Andrés Alfredo Castrillón Castrillón

Autores: Andrés Alfredo Castrillón Castrillón, Paloma Marín Escobar, Jhoana Andrea Gutiérrez Cadavid, Carlos Andrés Gallego Arroyave.

Grupo de pares: Luis Eduardo Gama Barbosa, Ph. D en Filosofía. Universidad Nacional de Colombia.  
Paula Maldonado Currea, Mg. en Historia del arte. Universidad Nacional de Colombia.

Corrección de estilo: Diana Patricia Carmona Hernández

Pintura en la carátula: La novena ola de Iván Aivazovsky. Realizada en 1850 con la técnica óleo sobre lienzo.

Diagramación y diseño interior: Arbey David Zuluaga Yarce

Edición: Fondo Editorial Universidad Católica Luis Amigó

Coordinadora Editorial: Carolina Orrego Moscoso

Evaluación de contenido: Esta obra ha sido aprobada por el Consejo Editorial de la Universidad Católica Luis Amigó y editada bajo procedimientos que garantizan su normalización.

Hecho en Colombia / Made in Colombia

Publicación financiada por la Universidad Católica Luis Amigó.

Los autores son moral y legalmente responsables de la información expresada en este libro, así como del respeto a los derechos de autor; por lo tanto, no comprometen en ningún sentido a la Universidad Católica Luis Amigó.

**Declaración conflictos de interés:** los autores de esta publicación declaran la inexistencia de conflictos de interés de cualquier índole con instituciones o asociaciones comerciales.

**Para citar este libro siguiendo las indicaciones de la tercera edición en español de APA:**

Castrillón Castrillón, A. A., Marín Escobar, P., Gutiérrez Cadavid, J. A., Gallego Arroyave, C. A. (2019).

*Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis y Wackenroder.* Medellín, Colombia: Fondo Editorial Universidad Católica Luis Amigó.

Este libro, publicado por la Universidad Católica Luis Amigó, se divulga protegido por las leyes de copyright y por los términos y condiciones de la Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivar 4.0 Internacional.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://www.funlam.edu.co/modules/fondoeditorial/>



El libro *Perspectivas del arte en Hölderlin, Novalis y Wackenroder*, publicado por la Universidad Católica Luis Amigó, se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivar 4.0 Internacional.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://www.funlam.edu.co/modules/fondoeditorial/>

# Índice general

Presentación

Introducción

<b>Hölderlin, <i>Hiperión</i> y el ideal de transformación</b>	21
Andrés Alfredo Castrillón Castrillón	
<b>La metamorfosis del pensamiento. Dialéctica sobre los conceptos de arte, naturaleza e historia en Kant y Hölderlin</b>	71
Paloma Marín Escobar	
<b>La herida y la sutura trágica: pensamiento escatológico en Friedrich Hölderlin</b>	108
Jhoana Andrea Gutiérrez Cadavid	
<b>Lo misterioso y el anhelo de lo eterno: la reconstrucción de lo medieval en Wackenroder y Novalis</b>	145
Carlos Andrés Gallego Arroyave	



Dibujo 1. Sin título. Isabel Murillo Lopera.

# Presentación

En el presente libro se pretende exponer algunos apartes del pensamiento crítico y poético de Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1842) y ofrecer un acercamiento a los autores Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801) –conocido como Novalis– y Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) –quien tuvo una estrecha relación con Ludwig Tieck (1773-1853)–. Todos estuvieron vinculados a la misma raíz común: la Ilustración, la filosofía de Immanuel Kant (1724-1804), el movimiento literario alemán conocido como *Sturm und Drang*, el influjo de los dos grandes referentes del clasicismo de Weimar: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Johann Friedrich Schiller (1759-1805) y los acontecimientos revolucionarios en Francia. Esto, y más, hizo parte de sus intereses artísticos. En cada uno de los capítulos se propende por una interpretación conforme a los ideales de estos escritores, asimismo por una aclaración de su crítica al modelo moderno y al exclusivo progreso racional y mercantil. Pues, y aunque paradójicamente pertenecían a la burguesía y algunos a la nobleza, criticaban el modo de pensar de estas clases por cuanto en ellas identificaban o la adhesión al progreso y a la secularización o la incapacidad de afrontar los cambios culturales y, en especial, la debilidad para conservar la posición de estatutos religiosos y artísticos.

De toda la pléyade de escritores *románticos* que presentan ideas semejantes, Hölderlin y Novalis son dos de los exponentes que se estudian con más profusión<sup>1</sup>. La intención de explorar las sendas que los estudios han hecho sobre ellos, y de avanzar en esa dirección, es la de contribuir a las interpretaciones actuales sobre sus obras y a desmitificar algunas lecturas, en especial sobre Hölderlin, que suscriben sus idearios a temáticas exclusivamente idílicas e insustanciales para los acontecimientos modernos o que las consideran como ensoñaciones anhelantes de

---

<sup>1</sup> Como ejemplo de ello se encuentran las instituciones *Hölderlin-Gesellschaft Tübingen* y *Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloss Oberwiesenthal*. Sobre todo en la primera, se puede hallar información y se desarrollan investigaciones actuales y en línea sobre el autor y su contexto.

un orden reaccionario adolorido por la pérdida de tiempos remotos y en cuyas obras solo da prelación a los dioses. Tal lectura y comprensión de este poeta es un sesgo que su misma producción pone en duda. De modo semejante, se puede mencionar la interpretación que se hace de Novalis, pues este evoca un pasado grecocristiano, pero también apela con insistencia –poco atendido o considerado peyorativamente como el preludio del nacionalismo, lo que es muy discutible– a un supuesto porvenir que manifestaría un tercer gran momento histórico, si bien en Europa y con Alemania a la cabeza, en el que se superaría la frialdad de espíritu y el venido a menos interés por las relaciones religiosas.

El libro se estructuró a partir de la lectura de fuentes primarias y secundarias, el análisis y diálogo sobre la temática y los autores conforme a las obras que fueron objeto de estudio. La escritura de los capítulos estuvo a cargo de los autores a partir de la supervisión, discusión y sugerencias que sostuvimos tanto grupal como individualmente. Las tres alusiones al texto de Hölderlin, “Juicio y ser”, en los capítulos de Marín Escobar, Gutiérrez Cadavid y Castrillón Castrillón hacen parte de una relectura y contextualización de lo pensado por el poeta a la luz de las nuevas ideas filosóficas de su momento, y se centran en la reinterpretación de la crítica a las escisiones de la filosofía moderna alemana que tanto hicieron parte del ideario romántico en él y en Novalis y del sistema idealista, como en Schelling y Hegel, por ejemplo.

En el capítulo de Castrillón Castrillón, se analiza la novela de Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, a la luz del protagonista y de las críticas que novela ha recibido en diferentes momentos históricos y de lo que aún puede aportar al momento presente. En el de Marín Escobar se hace un análisis de las nociones de arte e historia en Kant y Hölderlin en atención a la *Crítica del juicio* de Kant (que se publicó por primera vez en 1790) y las repercusiones que tuvo en la poesía y el pensamiento de Hölderlin; además, realiza un análisis de la noción de naturaleza (*die Natur*) que Hölderlin tiene en sus poemas y algunos escritos, mediante la cual el poeta hace una lectura no científica o solo racional de aquella. Gutiérrez Cadavid, por su parte,

realiza una interpretación de las versiones inconclusas de la tragedia que proyectó Hölderlin y de los textos teóricos que sustentan tanto la tragedia misma como la producción teórica que estructura el pensamiento de este poeta. Y el capítulo de Gallego Arroyave desarrolla un estudio de los autores Novalis y Wackenroder, a este último lo vincula con Tieck en el ideal del acercamiento y relevancia que se le atribuye a los poetas y trovadores antiguos. Los referentes bibliográficos están al final de cada capítulo, pues se consideró oportuno ofrecer al lector la documentación inmediatamente.

# Introducción

## Una isla en el olvido

Oír hablar de romántico o romanticismo suscita el deslucido lugar común de amor, lágrimas, tristeza o de la ternura que expresa un amante por medio de poemas o canciones a quien ama. El otro tópico es el de los escritores del siglo XIX que encabezaron la revolución poética contra el progreso ilustrado y, luego, paradójicamente, la reacción contra el progreso burgués que antes celebraban. En este sentido, el romántico aparece como una contraposición a los modernos procesos de capitalismo que se gestaban en su momento y como renuncia a la vida burguesa, calculadora, acumuladora de capital y avasallante. Cercanos en un principio a los ideales políticos que prometían apartar las cadenas del despotismo –quieren ante todo la libertad– terminarán o aborreciendo los cambios políticos y siendo renuentes con estos en pro del terruño alemán y la salvaguarda contra el extranjero invasor, o retraídos del mundo y en soledad. Los románticos quedarían, pues, como defensores de causas perdidas y como extasiados adoradores del pasado que vivieron en un anacronismo dislocado; nada más distante del presente que les correspondía. Quizás por ello, su insistencia en los mitos, en la divinidad, en el infinito, en el arte y en la renuncia a la vida que les correspondía llevar y su resistencia a hallar un lugar en el ámbito socio-económico y mercantil.

La insistencia en temas que ya no tenían validez dada la secularización y las discusiones en pro de la razón, pero que, según ellos, resultaban indispensables en las relaciones comunitarias –como incluso se evidencia en la actualidad–; la terquedad de crear o inventar nuevos mitos que implicaran la reproducción de modelos o figuras emblemáticas mítico-históricas, algunas asociadas a la razón (aunque parezca

contradictorio) y a los tiempos vigentes, que permitieran un vínculo religioso entre los hombres para contrarrestar el uso exclusivo del orden lógico-matemático y el individualismo, fueron varios de los elementos en los que con ahínco pusieron su empeño. Como colofón, insistieron en que la poesía y los mitos debían tener el mismo peso y validez que en la Antigüedad –esto para los ilustrados y figuras como Hegel (por aquello del destino supremo que alguna vez tuvo el arte, pero que *ahora*, y este *ahora* es sobre todo el tiempo de Hegel, es cosa del pasado), representa un completo sinsentido, por no mencionar la postura del ámbito económico y científico–. Por ello, nada más perjudicial que el romanticismo que se da posteriormente, porque debido a este, si bien como superación del mismo, aparecen artistas cada vez más críticos del estamento moderno burgués y con una vida a la deriva. Pues, quienes pretendieron superar a los románticos, como los simbolistas, aunque alejados de los ideales de sus predecesores, continuaron señalando las contradicciones de la vida burguesa, el agobio, el tedio y algunas críticas más similares a las de sus antecesores, y con la confrontación ante la sociedad mecanizada y arroyada por el imparable avance económico moderno.

Los románticos quedaron como parte del movimiento literario que tuvo su auge a finales del siglo XVIII e inicios del XIX y que se difundió por Europa –aunque también se dio en América una literatura romántica, pero con profundas diferencias en la concepción política, pues mientras en Europa la mayoría devino en conservador y reaccionario, en América el romanticismo estuvo vinculado con el progreso político liberal en la consolidación de las naciones–. A excepción de Kant, los autores abordados en este libro participaron del ambiente ideario e intelectual que hizo parte de los temas comunes de la corriente artística que ulteriormente fue superada. Hoy día, es cierto, *lo romántico* y los *románticos* poco atraen, mas ¿será que en igual medida lo producido por ellos, de lo que aquí se expone una mínima parte, tiene poco qué decir? La secularización y actualidad ¿sí acabaron con aquellos ideales?

## Acotación histórica

Además de compartir el cuarto y algunos amigos en el Stift, Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) participaron del entusiasmo por el triunfo de la revolución francesa y, al salir del seminario, se sumaron al interés por mejorar los ideales filosóficos de la Alemania ilustrada y culta. Las sociedades políticas en torno a la constitución de una patria libre a tono con las exigencias del momento los sedujo, también las reflexiones sobre una nueva religión para su presente, porque consideraron que las religiones oficiales, positivas, degeneraban en la carencia de amor a causa de las frías exigencias normativas. Muchos amigos de estos autores, además de fervientes admiradores de la revolución, fueron activos precursores del republicanismo o del jacobinismo; algunos estuvieron en sociedades secretas e hicieron parte, incluso, de conspiraciones contra la monarquía –Isaac von Sinclair, amigo que tuvieron en común, fue uno de ellos–. De igual modo, compartieron el interés por la filosofía que se desarrollaba en aquel entonces y por todo el ambiente intelectual del que gozó en su momento Jena. Pese al alto influjo de la política y la actividad clandestina, la relación entre estos tres se centró más en las discusiones filosóficas y en la reflexión sobre la escena política que en la acción directa, no por ello sus escritos carecen de fuerza y osadía. Como ejemplo, la inconclusa tragedia *La muerte de Empédocles* de Hölderlin, en la que se critica el dominio de la religión en manos de sacerdotes que cumplen su labor por tradición familiar o por interés económico opacando el espíritu renovador de las relaciones religiosas; en la obra, Hermócrates representa al personaje continuador de la tradición y de la administración del negocio; de igual modo, se critica la demagogia representada en el personaje Críticas, el arconte, en cuyo gobierno se ciega y reprime el aflorar de la libertad. En el caso de Hegel, están sus escritos del periodo ‘juvenil’ que tienen un especial matiz teológico. En ellos analiza la positividad de la religión judía y cristiana y considera la necesidad de nuevas religiones basadas en relaciones amorosas como contrapeso al predominio de lo institucional y la letra muerta. Y en el caso de la política, su texto “La constitución alemana” expone la preocupación por la

situación de Alemania en relación con otros Estados europeos que tienen una base constitucional sólida y un creciente fortalecimiento de sus estamentos, a partir de lo cual analiza si Alemania debe quedarse retrasada y sus gobernantes solo estar a la espera de recibir alguna retribución por las pérdidas sufridas. Por lo demás, en este periodo, Hegel está más enfocado en estudios religiosos y en el análisis de los fundadores de religiones, que en el arte y la belleza. Schelling, por su parte, a raíz de las publicaciones de textos como *Del Yo como principio de la filosofía* se había granjeado el apelativo de genio precoz. En su obra propone al “Yo” como principio y como Yo creador, interpretación que, junto con el sistema filosófico de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), tendrá implicaciones en el círculo de los románticos. Mas, en la correspondencia es donde se expresaban con mayor soltura y en la que manifestaban sus acuerdos y desacuerdos, afines a los cambios políticos (sobre la relación de estos tres y la temática política, el libro de D’Hondt (2013)<sup>1</sup> ofrece suficiente información).

Con el tiempo, los tres se fueron distanciando y su amistad quedó en silencio, tal como señala Dieter Henrich en el caso de Hölderlin y Hegel en su libro *Hegel en contexto*. No obstante, hay un escrito que marca su estrecha cercanía, conocido como ‘Proyecto’ o ‘El más antiguo proyecto de sistema del idealismo alemán’, atribuido a los tres jóvenes amigos, puesto que no hay un consenso en el posible autor del esbozo, unos se lo atribuyen a Hegel (Safranski), otros a Schelling (Rosenzweig, quien lo publicó en 1917) y otros a Hölderlin (Cassirer y luego Hartman). En dicho texto se expone el pensamiento con respecto a la actualidad de la filosofía y el derrotero que debería seguir el pensamiento alemán en su presente mediato. Pero con el sucederse de los años, lo que se plasmó en ese fragmento tuvo diferencias consustanciales en el ulterior devenir de estos tres personajes, muy en especial en los de Schelling y Hegel quienes tuvieron un despliegue mucho más amplio que la producción teórica de Hölderlin. El que más se aleja de esa propuesta inicial es Hegel, que de un modo paulatino fue consolidando su sistema hasta convertirse en un referente ineludible de la filosofía occidental moderno-contemporánea. Hegel

<sup>1</sup> Toda la bibliografía empleada en la introducción se puede consultar al final del capítulo “Hölderlin, Hiperión y el ideal de transformación”.

se aleja, sobre manera, de las consideraciones que en ese texto juvenil le asignaba a la belleza y a la estética el lugar predominante que lo unificaba todo, y que le exigía al filósofo tener sentido estético como complemento indispensable para el entendimiento. Por el contrario, la filosofía llegó a convertirse, en el sistema de Hegel, en aquella que marcaba el punto de medida para reflexionar y comprender los diferentes mecanismos, cambios y acontecimientos de la vida moderna, y en el saber imprescindible para comprender el desarrollo histórico hasta ese momento de la modernidad, así como para aprehender los diferentes conflictos y sus resoluciones. Para él, el concepto de sistema filosófico es el motor de la reflexión sobre el ámbito propio del conocimiento y del conocimiento que se ocupa de sí mismo; también lo es del desarrollo de las ideas y de su concreción en lo histórico, en términos de la manifestación, extrañamiento, conocimiento, concepción y reconocimiento de los sucesos y evolución del pensamiento. Por su parte, Schelling integra la belleza a su sistema filosófico, el idealismo trascendental, como idea universal y como una potencia de lo absoluto a la que brinda un lugar de importancia semejante al bien, la verdad y el conocimiento. Hölderlin busca incluir en su producción artística y ensayística una estrecha relación entre filosofía y poesía por medio de una dialéctica constante de confrontación y solución, conservando, no obstante, la diferencia entre ambas, pero reservando un lugar privilegiado para la poesía. Como sus amigos, también integra a sus obras el deseo de acercarse, en lugar de alejarse, al conocimiento y el sentido estético, mas no lo hace de modo sistemático como los otros dos. Por ejemplo, los elementos estructurales que se encuentran en la novela *Hiperión o el eremita en Grecia*, en lo que respecta al pensamiento filosófico –sobre el arte, la religión y la filosofía–, recopilan buena parte de las ideas expuestas en el ‘Proyecto’, pero expone esas ideas por medio de imágenes poéticas y construcciones simbólicas. En general, algunos de los elementos presentes en ese texto de autoría múltiple se retomarán en los posteriores sistemas filosóficos que Schelling y Hegel desarrollan, aun cuando ambos se distancian de las aspiraciones juveniles.

En lo que se refiere a Hölderlin, Schelling y Hegel, el pensamiento sobre arte, religión y filosofía se encuentra en sus obras, sean estas de carácter poético, como *Hiperión o el eremita en Grecia*, o de carácter filosófico, como *Filosofía del arte* de Schelling o la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel. En esta obra, Hegel le otorga al arte el primer momento del espíritu absoluto (asimismo en las *Lecciones sobre estética*, en las que, por lo demás, es muy crítico con el grupo de románticos que, primero en Jena y luego en Heidelberg, llevaban la noción de ironía a la producción poética e iban cambiando de pro-revolucionarios a reaccionarios). Estos autores piensan la manifestación de los tres fenómenos o simultánea o cronológicamente. El arte responde más a lo sensible, a una primera captación de ‘ideas’ generales, a una primera conciencia del hombre; la religión es la unión comunitaria en torno a la manifestación de lo divino, bien sea en torno a las figuras de los dioses o de Dios, o bien alrededor de una religión del arte que celebra epifanías de la naciente conciencia del hombre, quizá por necesidad o por la contingencia de expresar con la ayuda de la imagen y la poesía las figuras míticas<sup>2</sup>. Más ‘desarrollada’ la conciencia y la autoconciencia, aparece la filosofía en estrecha correlación con los anteriores.

Hölderlin celebra este nacimiento desde su punto de vista en el que prima lo estético y lo poético. Para Schelling, la filosofía es pensamiento de la belleza expresada en las formas del arte. Mientras que Hegel piensa que la religión es la superación del arte, pero que la filosofía es la superación y conservación de arte y religión, es decir, una comprensión superadora y reflexiva de los fenómenos anteriores; el culmen de la conciencia del hombre mediante la cual puede saber de las distintas manifestaciones y producciones simbólicas y culturales y del lugar del hombre en el despliegue histórico. Hay diferencias evidentes entre ellos, pues mientras que Hegel ubicó la filosofía como tercer momento necesario y único que aplica para el autorreconocimiento del hombre moderno en su contexto, Hölderlin consideró que la filosofía surge de la poesía y ha de volver a ella y Schelling pensó que el arte es la manifestación en lo objetivo de la potencia universal que es la belleza. Aunque

<sup>2</sup> Hay que resaltar que en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* y con más detalle en las *Lecciones sobre filosofía de la religión*, Hegel establece una diferencia entre: 1) la religión natural propia, según él, de comunidades primitivas; 2) la religión del arte que fue afín a los antiguos griegos y; 3) la religión revelada que supera en el desarrollo del sentimiento, de la representación y del concepto a las anteriores. En una de las religiones reveladas, la cristiana, Hegel distingue entre la católica y la protestante y le asigna a esta última una mayor superioridad frente a la católica y las demás religiones; asimismo la considera como más acorde con la modernidad, aunque en ese periodo su función sustantiva sea menor que la de la filosofía.

hablar de estas diferencias tan marcadas es desconocer que Hölderlin no se enteró del desarrollo posterior del pensamiento de Schelling y sobre todo del que realizó Hegel.

Schelling y Hegel son sistemáticos en la concepción que tienen de arte, religión y filosofía, mientras que Hölderlin dinamiza los tres elementos en una unidad simultánea. En Hölderlin, los tres aparecen *al mismo tiempo* con igual relevancia, el arte no ha perdido su fuerza ni ha quedado relegado a un periodo histórico pasado, pero tampoco es concebido como una inmutabilidad absoluta. Hegel no desconoce que en su momento aún se produce arte, solo que este no tiene la importancia para el hombre como la tuvo en momentos anteriores en que era el medio por el cual se educaba a la comunidad y era el referente mediante el cual se representaba un cúmulo de idearios que se desplazaron a otros ámbitos. Pero, para evitar adelantarse a desarrollos ulteriores, se debe volver al momento en el que los tres jóvenes amigos compartían ideales y el ámbito intelectual, pues vislumbraban lo que les depararía el devenir. En ese periodo Hegel estaba lejos de convertirse en el filósofo más famoso; Schelling era quien más brillaba en el campo filosófico y se perfilaba como el joven audaz y precoz; y Hölderlin, como el futuro poeta. Todos cercanos a los deseos del triunfo de la libertad en su oprimida provincia y con las expectativas del cambio intelectual y político.

## La relevancia de Kant

Lo que en principio surge como un ideario colectivo de los tres jóvenes se transforma consecutivamente en profundas diferencias, no obstante, las afinidades que ligaron la amistad entre ellos estaban vinculadas con el impacto de la filosofía de Immanuel Kant, en especial, por las audaces interpretaciones de representativos personajes del momento cuya fama menguó luego, como Karl Leonard Reinhold (1757-1823), el profesor Immanuel Carl Diez (1776-1796) y obviamente Fichte (1762-1814), entre otros, quienes orientaron el cambio en la concepción filosófica. De Diez, comenta

Helena Cortés Gabaudan, que los tres amigos conocieron sus interpretaciones de Kant –“(…) el auténtico mesías de nuestra nación, el que la ha liberado del yugo de la Revelación para conducirla al espacio abierto de la libre especulación” (Cortés, 2015, p. 136)– y compartieron su exaltación. Así, según una libre interpretación de Cortés, a la pregunta “¿(…) cuál es el mayor traidor al imperativo de la razón que ha existido en nuestra civilización?”, Diez responde que fue Jesús al despreciar la razón pura, “¡Jesús es un impostor!” (p. 137). Los ánimos de los jóvenes estudiantes y del público en general no tardaron en agitarse, en maravillarse con estas aseveraciones, así como no tardó la reacción de la institución en abrir juicios por ateísmo contra varios de los profesores que hacían un uso tan libre de la razón bajo el influjo de la filosofía de Kant –uno de estos sucesos le costó a Fichte el puesto de profesor en la Universidad de Jena, ciudad de la que tuvo que marcharse–. La pasión por Kant se la transmite Hölderlin a su hermanastro Karl Gok, en una carta de 1798-1799 enviada desde Homburg en la que llama al filósofo el “Moisés de nuestra nación” (1990, p. 405), quien ha señalado el camino y ahora falta transitarlo. Se advierten las referencias a figuras religiosas cuyas connotaciones sugieren el despertar de la independencia intelectual que fluye a lo largo del territorio alemán, eco de los cambios en la Europa culta e ilustrada. Asimismo, la búsqueda de una nueva religión y los cimientos que esta requería para efectuar su labor en el conflictivo contexto, estaban en las reflexiones de los amigos de un modo tan arraigado que la lectura de Kant, la interpretación de la escena política y el pensamiento sobre la labor de la filosofía y la poesía eran concebidos por ellos como los móviles moderno-burgueses para el replanteamiento de las diferentes dinámicas actuales.

Con la distinción entre los ámbitos teórico y práctico y la propuesta del juicio como un medio de enlace entre aquellos, además de las ilustradas y, para el momento, intrépidas interpretaciones sobre la religión, la moral y la política, Kant era la referencia filosófica indiscutible. La idea de un sujeto en torno al cual se estructura el conocimiento y que pasa a ser el eje mediante el que se determinan las posibilidades del conocimiento, lo que se puede pensar, lo que se debe hacer y lo que le cabe esperar, redefinirá la noción de ciencia teórica y de moral. Además, la concepción

de genio que Kant expresa en la *Crítica del juicio* señaló, en el caso de los jóvenes artistas, un norte a seguir. Los tres amigos habían ampliado su círculo de relaciones y de intereses y ello favoreció la evolución y madurez de sus pensamientos.

Los conceptos de arte y genio que reciben de la *Crítica del juicio* circunscriben el desarrollo de su producción intelectual, pues cuando a partir del párrafo 43 y luego de haber analizado las condiciones de posibilidad del gusto en la “Analítica de lo bello”, según las cuatro categorías de cualidad, cantidad, relación y modalidad, Kant establece en la “Deducción de los juicios estéticos puros” unas definiciones de arte y de genio, estas se convertirían en el lugar común de los pensadores y poetas. En estos párrafos se da vida a la autonomía de las bellas artes y al genio en relación con la producción de obras de arte; y si bien Kant no pretendía abrir la puerta a una múltiple, variada y en ocasiones sesgada interpretación del genio, como se da en el temprano y tardío romanticismo, sin quererlo genera las condiciones para estas y aún más audaces lecturas de su obra. En la *Crítica del juicio*, como en toda la producción crítica, se basa la juventud intelectual alemana que desea culminar el trabajo iniciado por Kant. No obstante, es posible que Kant, al igual que Schiller y Goethe, desaprobara el modo en que estos jóvenes asumieron la idea de genio, así como la relevancia que le dieron a la poesía y al arte en un periodo histórico donde había otro predominio, que no era el artístico precisamente. En definitiva, el aporte de Kant resulta invaluable para la formación y producción de todos ellos, incluidos de los que se ocupa este libro.

## Comentario sobre Novalis y Hölderlin

En 1795 y en la ciudad de Jena, Friedrich Hölderlin coincidió con Novalis en una de las visitas que ambos hicieron a la casa de Friedrich Immanuel Niethammer (1766-1848), reunión en la que también estuvo el filósofo Fichte. Con aquel joven escritor, Hölderlin sostuvo al menos una conversación en aquel momento –tal como lo mencionan Rüdiger Safranski (2012, p. 67), Helena Cortés (2015, p. 232)

y, en el estudio introductorio a la traducción de los textos de Novalis, *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Robert Canner-Liese (2007, p. 12)–. La afinidad inicial entre Hölderlin y Novalis –y de estos con algunos otros más como Johan Ludwig Tieck y Wilhelm Heinrich Wackenroder– se evidencia en su interés por el pasado greco-cristiano. Esta coincidencia en el interés por el pasado, no responde sin más a un deseo forzado de retorno a la Antigüedad, ellos dos apelaban a un tipo de progreso que no privilegiara solo a la razón moderna, incluso pensaron en el advenimiento de una tercera época integrada a dicho progreso. La novela *Hiperión o el eremita en Grecia*, asimismo la tragedia *La muerte de Empédocles* y los ensayos sobre esta temática como “El devenir en el perecer” de Hölderlin, dan cuenta de esta tendencia. Por parte de Novalis –que pensó en la necesidad de una religión para el tercer periodo fundamentada en una transformación del cristianismo una vez se hubiese dado la superación de la pérdida del sentido sagrado–, se evidencia la misma prospectiva en el escrito *Europa o la cristiandad*, igualmente en la novela inconclusa *Enrique de Ofterdingen*. También compartieron el interés inicial por la filosofía de Kant y de Fichte y la crítica a la moderna unilateralidad de su presente, a la que contrapusieron la belleza del pasado y su restauración. La confluencia, además, entre Tieck y Novalis, y otros escritores más, también en Jena, pero ya no en la casa de Niethammer sino en la de August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), hermano del otro gran impulsor del romanticismo y de la ironía, Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), favoreció el desarrollo de tertulias y veladas en las que la filosofía de Fichte influía en todos y en las que el ‘yo’ como centro de la acción y creación determinaba la temática de las charlas, así como la noción de ‘ironía’ que tuvo su lugar en las producciones poéticas de ese grupo. Safranski hace una descripción de este periodo en las siguientes palabras:

En Jena, donde Fichte enseña filosofía entre 1794 y 1799, se reúnen durante breve tiempo todos los que quieren volar alto con el yo. August Wilhelm Schlegel enseña literatura en la ciudad y escribe para Schiller en la revista *Horen*. Su casa se convierte en centro del joven Jena [sic]. Allí está presente Ludwig Tieck. Novalis, (...) acude con frecuencia a Jena (...). Hölderlin llega para estar cerca de Schiller y escuchar a Fichte. Schelling,

que, con la famosa frase “el yo es algo que en absoluto puede convertirse en cosa”, había mostrado credenciales de fichteano, se traslada de Tubinga a Jena y obtiene en dicha ciudad un puesto de profesor a finales de los años noventa. (2012, p. 78).

Y llegarán otros más que completarán la legión de románticos e idealistas. Mientras tanto, y alentados en un primer momento por el entusiasmo de los cambios políticos en Francia, los jóvenes poetas alemanes vislumbraron un porvenir no suscrito al avance ilustrado, sino de reorientación artística y espiritual que muy pronto resultó insuficiente para las demandas de su contexto económico y político. La filosofía de Kant, como referente de los ámbitos del conocimiento, la moral, y especialmente del arte, reúne uno de los mayores intereses de estos escritores, así como los de sus coetáneos. La noche, la muerte, lo divino, el misterio, lo sublime, la belleza, oposición y reconciliación son nociones que están en la mayoría de sus escritos. Del mismo modo, el círculo que conformaron los hermanos Schlegel cautivó y fue referente de la producción en las letras, para estos nacientes escritores, quienes en mayor o menor medida estaban unidos por idearios poéticos o filosóficos.

Tanto Hölderlin como Novalis propondrán la necesidad de nuevas relaciones religiosas influidos por el pensamiento de Kant sobre la religión, aquel que expone en *La religión en los límites de la mera razón*, así como por los pensamientos de Schleiermacher sobre la religión. Estos jóvenes intuirán la necesidad de la renovación religiosa para revitalizar la relación de los hombres de su momento. En ‘Sobre la religión’, un ensayo del que se conservan fragmentos, Hölderlin aborda el problema de la positividad de la religión y el consecuente paso a un estancamiento de la misma. En *La cristiandad o Europa*, Novalis hace un estudio histórico de la aparición, auge, relevancia y decadencia del cristianismo tras bifurcarse con el protestantismo y los últimos restos de vida del catolicismo que resistió los embates del tiempo, allí mismo alude a la necesidad de una nueva religión que potencie el sentimiento espiritual. Contra este texto de Novalis reacciona Schelling señalándolo de sentimentalismo e ingenuidad y contraponiendo una remitificación con base en la razón. Además de Hölderlin y Novalis y la reacción de Schelling, Hegel, aunque enfocado desde la teología judeocristiana, también piensa en la necesidad de una

nueva religión en tanto analiza la figura de los fundadores de religiones, entre los que se destacarían Abraham, Moisés, Jesús (Lutero, según menciona Novalis, sería otro).

Así pues, los jóvenes poetas e intelectuales simpatizaron con estas ideas revolucionarias y las plasmaron en sus escritos de juventud. A su manera, cada uno profundizó en su estudio, siendo Hölderlin por su locura o Novalis por su temprana muerte –lo mismo que Wackenroder–, los que menos gozaron de la posibilidad de cambiar con el devenir de los acontecimientos históricos, aunque no por eso sus ideas son superficiales; muestra de ello son los análisis que se proponen en este libro sobre las consideraciones al respecto del arte y la labor del poeta, en el que se destacan tres que en su momento quedaron opacados tanto por Kant y Goethe como por Schiller y Hegel.

Andrés Alfredo Castrillón Castrillón



Dibujo 2. Hölderlin. Dibujo a lápiz de Mariana Mejía Mejía (basado en el dibujo de Luise Keller, 1842).

# Hölderlin, *Hiperión* y el ideal de transformación

Andrés Alfredo Castrillón Castrillón<sup>1</sup>

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste<sup>2</sup>

Hölderlin

## Introducción

Del interés por los mitos, dice Albert Béguin, “[e]ntre todos los poetas de su tiempo, Hölderlin fue acaso el único que tuvo el sentido del mito, el sentido de los dioses, hasta el punto de percibir en los hombres menos realidad que en las figuras celestiales” (1994, p. 208). Por su parte, Safranski (2012) concluye sus acotaciones sobre Hölderlin con la afirmación: “A la postre, (...) se quedó solo con sus dioses. Pero los dioses que no se comparten desaparecen” (p. 154), y finaliza con “[p]rimero, para él los dioses habían desbordado las imágenes antiguas y se habían hecho actuales, luego él los desplazó a imágenes de su lenguaje, y por último desapareció en ellos” (2012, p. 154). Acaso solo sean parcialmente ciertas estas explicaciones, que algunos intérpretes de Hölderlin han mantenido como el referente básico de su producción, porque él nunca perdió de vista el deseo de un progreso constante de la humanidad hacia una ilustración cada vez más consumada en consonancia con lo divino y el arte. Nacido en Lauffen am Neckar, Württemberg –tierra donde nace la reforma (el mismo Hölderlin estudió en un seminario pietista)–, en marzo de 1770,

<sup>1</sup> Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Pertenece al grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica de la Universidad Católica Luis Amigó y al Grupo de Estudios Literarios de la Universidad de Antioquia. Contacto: andres.castrillonca@amigo.edu.co; andrescastrillon1@gmail.com.

<sup>2</sup> “Quien piensa lo más profundo, ama lo más vivo”.

recibe un fuerte influjo religioso, pero también el influjo de la Ilustración y el de la filosofía kantiana, que le despertaron la idea de continuar el mejoramiento de los hombres en conexión con los ámbitos religioso, artístico, científico, político. De este último tema, hay una literatura dedicada a los estudios que demuestran la cercanía de Hölderlin a las ideas republicanas y demócratas que apoyaban el triunfo y avance de la revolución francesa y los futuros cambios entre los soberanos y sus súbditos que ello demandaba. Por ejemplo, Anacleto Ferrer en *La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin*, Helena Cortés en su libro *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin* e, incluso, en el libro biográfico *Hegel* de Jacques D'Hondt, hablan de la afinidad de ambos amigos por la revolución. La lista de biógrafos de Hölderlin o de estudios que lo vinculan con los ideales revolucionarios, o con amigos que los promovieron, es extensa –por mencionar unos pocos, Paul de Man, Peter Härtling, György Lukács, Pierre Bertaux, Franz Gabriel Nauen, Johann Kreuzer–. Es, pues, discutible sostener que para Hölderlin tuvieran más realidad los dioses que los hombres, dada la cercanía y apoyo, aunque soterrado, a la Revolución francesa y a los cambios políticos manifiestos a lo largo de su producción poética, de la que su novela *Hiperión o el eremita en Grecia* es una muestra.

Hölderlin pertenecía a una familia burguesa, posición que favoreció su ingreso en el seminario protestante de Tübingen, donde estudió filosofía y teología. “El seminario [dice Jacques D'Hondt a propósito del paso de Hegel por este, aunque aplica de igual modo para su compañero de estudios] hace perder la confianza infantil y vulgar. Se ríe de la felicidad. Reprime la espontaneidad” D' Hondt, (2013, p. 52). Al terminar, la opción que le brindaba el seminario era casarse y ser pastor de alguna iglesia; contra esta elección que tanto gustaba a su madre y en la que tanto insistió, aquel luchó toda su vida, así como contra la formalización de sus noviazgos con miras al matrimonio. La madre le escribía, y al parecer no pocas veces, que había alguna plaza vacante como pastor y le insinuaba que la tomara y se casara, mas cada vez que Hölderlin tenía una novia y veía aproximarse la formalización de la relación,

fijar fecha de matrimonio y tener un puesto como pastor, terminaba la relación y se buscaba otro trabajo, como preceptor, por ejemplo. Así se la pasó buena parte de su vida.

Afirma Arnold Hauser que “(...) el romanticismo era un movimiento esencialmente burgués (...): era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica cortesanías aristocráticas, del estilo elevado y del lenguaje refinado” (1998, p. 192). La pertenencia al ámbito burgués conserva a Hölderlin en un círculo de amigos y de literatos de igual condición alejado de la generalidad del pueblo y, en parte, del ‘despotismo’ de la corona. Hauser asegura que el romanticismo brindó una “conciencia histórica” y una “problematización del presente” que ayudó a modificar los esquemas artísticos y culturales, dado que “la imagen del mundo hasta el romanticismo era fundamentalmente estática” (1998, p. 183). Este cuestionamiento de la actualidad permite que la vida se dinamice, que la actuación de los poetas vinculados a lo que se llamó romanticismo pusieran más de sus propias vidas en sus obras de lo que se había hecho en la literatura predominante, también que hicieran algo que parece paradójico: rescatar elementos antiguos, olvidados por la ilustración y la modernidad y proponer nuevos mitos a la luz de su presente, así como enfatizar de un modo tan crítico y conflictivo en su contexto histórico.

Este dinamismo en el que participó el romanticismo, se perfiló con el cambio en los intereses de lectura a partir de finales del siglo XVIII. Ferrer aporta un dato relevante en este sentido. El predominio en ventas de libros, según él, lo tenían los de temática teológica, que en la Feria del Libro de Leipzig de 1740 era el 38 % de la oferta, mientras que la “prosa narrativa constituía el 2,69 %” (1993, p. 18). Pero a finales del siglo e inicio del siguiente se incrementó la publicación de literatura en un 11, 68 %, y agrega Ferrer: “A partir de 1797 (...), aparecen en el catálogo de la Feria la *novela* y el *drama* [sic] como géneros independientes” (1993, p. 18). Sin

embargo, en el plano cultural, comercial y de compra de libros y revistas, el panorama no era del todo alentador, porque no todos tenían la posibilidad de acceder a los libros, bien por analfabetismo o por los altos costos de los mismos:

Si pensamos que un trabajador ganaba entre 20 y 25 *Groschen* semanales y que el precio del primer volumen de *Hiperión* era de 10 Gr., quizás entendamos mejor por qué la edición constaba sólo de 360 ejemplares y tardó 25 años (en 1822) en reimprimirse (Ferrer, 1993, p. 19).

Pese a todo esto, Hölderlin dedicará la novela a sus compatriotas coetáneos, de los que reniega, en espera de su comprensión. En concreto, puede suponerse que su dedicatoria tiene en cuenta a los que, como él, su círculo de amigos, los burgueses y personas de intereses más ‘cultos’, accederían a su obra y a los ideales que alberga; a quienes, como él, podrían ‘reconducir’ al pueblo hacia una Alemania libre y más ‘culta’ que la de la Ilustración, propia de los ideales del periodo histórico del autor, pero que, como él, tuvieron un escaso triunfo político-cultural.

Así pues, la imagen de un Hölderlin amante de la Grecia antigua y de los dioses, a quienes les atribuye más realidad que a los mismos hombres, contrasta con su producción poética e intelectual mucho más cercana a los acontecimientos del contexto histórico. En él, dirá Paul de Man, “(...) la palabra ‘dios’, en singular o plural, no está cargada con el peso de la tradición doctrinal y literaria que le da un significado anagógico” (1996, p. 269). En su poesía “[t]ampoco estamos ante una visión humanizada y secularizada del simbolismo helénico o cristiano” ni ante “una forma de panteísmo” (pp. 269-270). Para de Man,

[n]o alcanza lo que él llama ‘los dioses’ por mediación de la naturaleza; en su obra, la naturaleza no está más cerca de los dioses que de los pensamientos y los hechos de los hombres. Y el vocabulario teocéntrico no designa, en ningún caso, una experiencia religiosa en el sentido tradicional del término: no se refiere a ningún dogma o acto de fe (1996, p. 270).

El interés por lo que acontecía en Francia y la esperanza porque a Alemania llegaran las ideas de cambio y progreso que aportaran la libertad y superaran el viejo sistema político, no están cimentadas en un anhelo por una época pasada, sino en el deseo de una consolidación social nueva que vinculara el progreso de la ciencia con las relaciones religiosas y las manifestaciones estéticas; es una postura alejada de una inactividad sentimental. Asimismo, por los amigos que Hölderlin tuvo, vinculados a grupos republicanos, demócratas, revolucionarios, progresistas –su amigo Isaac von Sinclair es uno de ellos–, sugiere que el anhelo por el retorno de la Antigüedad griega no es el referente exclusivo de su pensamiento. Por último, las alusiones directas e indirectas hacia la revolución, expresadas en cartas, poemas, ensayos, disienten de un poeta loco perdido en los idilios irreales de los celestes y de tiempos remotos. Uno de estos elementos se expresa en relación con la transformación de la humanidad y con el progreso hacia una Ilustración superior a la de su momento histórico. Por todo esto, en el presente texto se abordará esta problemática desde la correspondencia que envió Hölderlin a su hermano y amigos y en su novela *Hiperión o el eremita en Grecia*, en la que hay una clara referencia a la transformación por medios artísticos de todos los elementos que constituían al hombre de su tiempo. De este modo, iniciaremos con la idea que él tenía del cambio a nivel social en virtud de los cambios políticos y luego pasaremos a la representación de estas ideas en su obra.

## Hölderlin y la transformación

“Mi amor es el género humano, por supuesto, no el corrompido, servil, indolente, con el que se suele topar desgraciadamente con demasiada frecuencia [y más adelante dice] Amo el género de los siglos venideros” (Hölderlin, 1990, p. 157), escribe Hölderlin a su hermanastro, Karl Gok, en una carta de septiembre de 1793. En ella centra su esperanza en que los nietos y las futuras generaciones vivirán en la libertad que él y otros hombres afines están sembrando en su tiempo, dominado por seres déspotas y opresores, por eso escribe: “(...) Este germen de ilustración, estos

callados deseos y esfuerzos de algunos por formar al género humano, se extenderán y fortalecerán y darán hermosos frutos” (Hölderlin, 1990, p. 157). Pero al año siguiente, el 21 de agosto de 1794, le escribe de nuevo a su hermanastro, esta vez enfadado con respecto a la influencia en la humanidad de posturas ilustradas que son “completamente tenebrosas”<sup>3</sup> (Hölderlin, 1990, p. 203) y que opacan la libertad y la dignidad de un espíritu que, como el suyo, aspiraba a otra idea de humanidad no tan limitada por los mismos valores ilustrados, los cuales, por ejemplo, estimaban al mundo griego como un momento bello pero imperfecto del pasado y no como un momento de belleza e ilustración elevados y dignos de tenerse en cuenta. El cambio que experimenta Hölderlin con respecto a una Ilustración de la humanidad basada en el exclusivo despliegue de la razón, repercute en la tarea que se traza de superar esa cultura ilustrada por medio de otra más elevada, con lo que se propone rebatir lo que le resulta oscuro y unilateral de la Ilustración moderna.

En otras cartas que envía a Schiller, alrededor de marzo de 1794, continúa con la idea de mejoramiento y transformación de la humanidad; en una de ellas escribe: “Mi meta era y es formar a un *hombre* en mí discípulo. Convencido de que toda humanidad que no signifique también razón en otras palabras, ni se rija exactamente por ella, no es digna de ese nombre” (Hölderlin, 1990, p. 180)<sup>4</sup>. En este mismo sentido le escribe a su amigo Hegel una carta en enero de 1795, allí dice: “Ya hace tiempo que me ronda el ideal de una educación del pueblo” Hölderlin, (1990, p. 233); además, lo pone al tanto del inicio de la escritura de su novela, que tendrá muchos elementos sobre la transformación de la que viene hablando, y le dice: “[e]l fragmento que apareció en *Thalia* es uno de esos materiales en bruto. Cuento con haber terminado en pascua; hasta entonces permíteme que no hable de ello” Hölderlin, (1990, p. 231). También le expone a Hegel su interpretación de la *Doctrina de la ciencia* de Fichte (2013); al igual que quienes acudieron a Jena a oír las lecciones de Fichte, Hölderlin estuvo fascinado, aunque tomó postura crítica con la idea del ‘Yo’. En dicha comprensión de las ideas de Fichte sobre el *principio del cono-*

<sup>3</sup> A diferencia de otras posturas quizás menos radicales, como las de Kant y Fichte, a quienes estuvo cercano en su juventud, incluso asistió a algunas lecciones de este último en Jena. Al respecto ver el artículo de Jacques Taminiaux “Hölderlin en Jena”, cuya traducción se publicó en la revista *Ideas y Valores* en el 2005.

<sup>4</sup> Hölderlin trabajó como preceptor en la casa de Charlotte von Kalb, pero la experiencia con su pupilo le resultó negativa. En una carta que le envía a su madre el 16 de enero de 1795, le comunica con perifrasis y rodeos qué motivó su renuncia al cargo.

cimiento, Hölderlin considera necesario que un objeto se contraponga al Yo *absoluto* para que este Yo se constituya como conciencia de sí y de lo externo y no solo lo haga a partir de un acto de autodeterminación. Con más detalle lo expresa en el ensayo intitulado “Juicio y ser” que escribe hacia julio de 1795; en este, Hölderlin critica la unidad de sujeto y objeto propuesta por Fichte en el § I titulado “Primer principio fundamental absolutamente incondicionado” de la *Doctrina de la ciencia* de 1794, en lo que este denominó el “yo soy yo” (Fichte, 2013, p. 259). Al buscar “(...) el principio fundamental absolutamente primero, completamente incondicionado de todo saber humano”<sup>5</sup> (Fichte, 2013, p. 259), Fichte establece el principio de identidad como aquel que partiendo de aspectos formales, que luego deben superarse, posibilita la comprensión de la identidad fundamental para todo el conocimiento del hombre. El yo sujeto se pone a sí, por un acto puro, como un yo objeto, de modo que aquello que se predica del objeto es puesto por el sujeto. En consecuencia, el objeto es idéntico al sujeto quien es el que determina, piensa o pone al objeto y con ello lo categoriza. Esta acción es el principio del cual parte el conocimiento, porque permite comprender el proceso mediante el cual se asignan o ponen categorías al mundo, en virtud de la determinación y autodeterminación del sujeto de la acción.

Como se indica en los capítulos de Marín Escobar y Gutiérrez Cadavid, Hölderlin quiere refutarle a Fichte la unidad que sustenta el principio de identidad. Pues para él, el juicio “yo soy yo” implica separación y no unidad. Además de señalar la imposibilidad, incluso lógica, de hablar y pensar una autoconciencia pura que no esté determinada por nada externo, porque, así como la conciencia precisa de un objeto que se le contraponga para establecerse como conciencia y demarcar la separación y distinción con lo otro, la autoconciencia necesita de un objeto que se le oponga, en este caso el sí mismo; por ello también habría separación en la autoconciencia. En cambio, según Hölderlin, la noción *Ser* expresa la “ligazón de sujeto y objeto”, sin que este *Ser* se equipare con el principio de identidad propuesto por Fichte (Hölderlin, 2001, p. 28). Al respecto dice en “Juicio y ser”:

<sup>5</sup> En el *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* esta cita dice: “(...) den absolut-ersten, schlechthin unbedingten Grundsatz alles menschlichen Wissens aufzusuchen” (Fichte, 1997, p. 11).

Quando digo 'Yo soy yo', entonces el sujeto (Yo) y el objeto (Yo) no están unidos de tal manera que ninguna separación pueda ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado; por el contrario, el yo sólo es posible mediante esta separación del yo frente al yo (p. 28).

El yo se opone al yo, y esta oposición que se da en este primer principio que pretendía ser la identidad de sujeto y objeto supone más bien lo contrario, la separación de ambos y con ello el concepto de una 'relación recíproca' entre sujeto y objeto.<sup>6</sup> Una tendencia que surge de esta relación, o que por lo menos Hölderlin interpreta que surge de ella, es la posibilidad y necesidad de superar la relación de separación y contraposición que se dio luego de la supuesta originaria separación del *Ser* en el que interactúan los diversos contrarios como hombre-mundo. Hölderlin lleva al terreno poético la posibilidad de dicha superación, porque según él solo en el ámbito estético es posible esta reconciliación, así se lo deja saber a Schiller en una carta que le envía el 4 de septiembre de 1795. También en el prólogo al fragmento *Thalia*; en el prólogo a la penúltima versión del *Hiperión* y en el prólogo de la versión definitiva. En este relata la relación antagónica de los contrapuestos para la que busca una reconciliación y unidad armónica: *unidad* de los términos contrapuestos y *reconciliación* con la naturaleza. En este sentido, su interés radica en la superación del modo de pensar esquemático y lógico de la filosofía de Fichte, y en general de los sistemas de la filosofía moderna, cuya base radicaría en un principio de contradicción y resolución de lo contrapuesto, diferente al sustento lógico del principio de identidad. Esta contradicción constante y el cambio permanente, se evidencian en el caso de las múltiples disonancias y armonías que representa en su novela, vividas y relatadas por *Hiperión*, y en sus pretensiones de formar a los hombres.

De igual modo, según la perspectiva transformadora de su pensamiento, en una misiva que envía a Gottfried Ebel en septiembre de 1795 se advierte, de nuevo, el desencanto con la razón ilustrada y se reafirma el sentimiento de desilusión tras su fracaso como preceptor del hijo de Charlotte von Kalb, así como con la idea

<sup>6</sup> Con muchísimo más detalle, cuidadoso análisis y una comprensión más amplia, Novalis estudia la obra de Fichte en un extenso texto titulado *Estudios sobre Fichte*, que está dedicado a la *Doctrina de la ciencia* de 1794, la misma que conoció Hölderlin. Son alrededor de 667 anotaciones en las que Novalis explica, detalla y/o cuestiona los conceptos más relevantes de aquel filósofo. Y mucho más profundo aún, para el año aproximado en que Hölderlin escribe ese borrador, Schelling publica en 1795 su texto *Del Yo como principio de la filosofía*, en el que, basándose en la filosofía de Kant y en consonancia con lo que estaba proponiendo Fichte, analiza el concepto del 'Yo' y explora toda la actividad y posibilidades creadoras que este posee.

de despertar en el joven la razón cuando este aún no está preparado para ello. No obstante, en una nueva carta a su hermano en abril de ese mismo año, y con un tono más tranquilo, presenta una comunión explícita con las ideas de Fichte y Schiller, expuestas en las *Lecciones sobre el destino del sabio* y en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, respectivamente, en relación con la tendencia a la perfectibilidad del género humano, que se manifiesta en la “moralidad más elevada posible” (Hölderlin, 1990, p. 241) a la que se debe aspirar como especie, porque la perfección es un camino infinito al que se acerca gradualmente la especie y no de modo individual, según la creencia del momento. En esta carta se expone la idea de un recorrido desde un estado ideal inicial hasta otro igualmente ideal como punto de llegada; del estado de extrema sencillez al de extrema cultura o civilización. De modo semejante se alude a estos estados en el fragmento de la novela *Hiperión* que publicó en la revista de Schiller, *Thalia*, y en el fragmento que se conservó de la penúltima versión, en los que, apoyado en la imagen de la órbita excéntrica (Hölderlin, 1989, p. 35) o en la idea del *Ser* (Hölderlin, 1989, p. 148), en el uso exclusivo de esta palabra, apela al tránsito que tanto la especie como el individuo realizan en la búsqueda de la armonía irrealizable en plenitud o en la tendencia a una civilización que superará a la de su presente. Pero, al mismo tiempo, Hölderlin procura alejarse del ideal moderno ilustrado porque su propia idea de perfectibilidad no se agota en la prelación de la ley racional sobre el sentimiento ni en el arribo de todo el género humano a la cultura racional ilustrada, porque podría devenir en una especie servil y temerosa de las leyes racionales, por temor a las leyes mismas. Para él, la transformación implica la directriz hacia una *civilización* con una preferencia por la perfectibilidad no unilateral, en el sentido de no dar prioridad a la tendencia racional sobre las otras potencialidades del hombre, y se muestra contrario a una tendencia de unidad del género humano regida exclusivamente bajo los referentes de la ley natural, el derecho natural y la ley moral coordinadas por la razón y su progreso, como en Kant.

En el caso del ámbito poético-reflexivo, Hölderlin recibe la influencia de Schiller, de quien toma la idea de unas nuevas cartas estéticas que sirvan para formar, reconciliar y armonizar en el hombre sus fuerzas contrapuestas y no solo para equilibrarlas en un tercer impulso, como pretendía Schiller; por ello Hölderlin apelará a la contraposición de elementos diversos y a la solución de las contradicciones que resultan de dicha relación, en una constante de disonancia y armonía. En las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Schiller (1990) expone, mediante la teoría de los impulsos, la necesidad de equilibrar el ímpetu sensible que hay en el hombre con la tendencia al entendimiento en virtud del impulso de juego, es decir, igualar la fuerza natural del hombre con su fuerza universal, o racional, por medio de la potencia del juego en contraposición a la tendencia de educar unilateralmente el entendimiento sobre el sentimiento. El impulso del juego regularía las fuerzas contrapuestas y establecería una relación de igualdad entre las dos grandes dimensiones del hombre al otorgarle el manejo de sus emociones y al contrarrestar el excesivo uso del entendimiento. Este impulso también le permitiría manifestar en lo sensible ideas que solo están en la razón, porque, según Schiller, el impulso de juego posibilita la aparición de lo no sensible, por ejemplo, de la libertad, al representarla en el arte y al dotar de autonomía a aquello que no la tiene, por ejemplo, las sensaciones o sentimientos. El hombre que logre ser autónomo de los instintos y del entendimiento sin suprimirlos o eliminarlos, sino equilibrándolos es, para Schiller, alguien cuya formación comprende autonomía y belleza. Entre las cartas décimo segunda y décimo octava se expone en mayor medida esta teoría. Luego, pasa Schiller a tratar el tema de una cierta fenomenología de la belleza o de su manifestación histórica en el discurrir del hombre como el motor del auto-reconocimiento-de-sí-mismo y el móvil de la cultura, por ejemplo, en la carta vigésimo cuarta. Pero en la última de estas, en el último párrafo, hay un claro declinar de las ideas de educación estética, en tanto considera que la mayoría de los hombres no han alcanzado el ennoblecimiento y lejos están de consolidar un “Estado de la bella apariencia” (Schiller, 1990, p. 381), a no ser que se invoque a grupos selectos o elegidos.

Hölderlin retoma esta propuesta con la intención de continuarla y mejorarla, como si de una nueva ilustración se tratase, pues concibe que la belleza ha de manifestarse en este mundo como fenómeno y con ella fundar la esperanza de la transformación y reunificación de los opuestos por medio de la belleza en el hombre, una idea evidente en las *Cartas* de Schiller. En su momento, Hölderlin piensa en la necesidad de cambiar la cosificación extrema a la que había llegado el hombre, luego de un extraño sometimiento racional a sí mismo y de haberse adueñado de lo que estaba a su alcance, situación que lo llevó a múltiples intereses egoístas. La posible solución que vislumbra Hölderlin es una nueva educación por vías artísticas retomando el ideal de Schiller pues, para él, la poesía como hija de la belleza y del arte es el cimiento de lo mitológico que fundamenta, a su vez, las posibles relaciones del hombre en sus diferentes ámbitos: científico, filosófico, religioso, político y cultural en general. Surge, en consecuencia, la necesidad de una formación que supere la educación escolar-institucional y con ello la necesidad de una autoformación que no se limite al ámbito en exceso individual al modo del solipsismo o egoísmo, sino que se aproxime a una relación armónica en los ámbitos referidos. También concuerda con Schiller en el papel que tiene el artista en la sociedad moderna, solo que Hölderlin lo concibe y visualiza como el intermediario, el medio a través del cual se le brinda al pueblo, envuelto en canción, “el don celestial” (Hölderlin, 1995, p. 333), mientras que Schiller solo quería señalar lo cuestionable del ámbito político y social e incidir en el individuo a por medio del arte sin coaccionarlo u obligarlo a cumplir un designio moral, mucho menos a proponer al artista como un salvador de la humanidad. Lo mítico poético adquiere en Hölderlin un carácter sacro, los poetas serían sacerdotes del dios, ya sea del dios del vino o del rayo, quienes llevan el fruto, el recuerdo y la palabra a los hombres y dan fundamento al cambio. Esta connotación está cercana a una idealización severa del poeta al modo de los románticos, como menciona Hauser en su *Historia social de la literatura*; en parte podría considerarse a Hölderlin, con la salvedad del caso, como uno de aquellos que “juzgaban la vida con los criterios del arte porque con esto querían elevarse a una especie de casta sacerdotal superior al resto de los hombres” (1998, p. 194).

La humanidad, que alberga en sí una multiplicidad, no tendría por qué educarse unilateralmente, aunque en la modernidad por cuestiones económico-políticas predomine la tendencia a desarrollar habilidades técnicas sacrificando la plenitud del individuo –según las críticas de Schiller y Hölderlin a la educación de su contexto–. En virtud de la conciencia, el hombre se diferencia de la naturaleza de la cual surge y de los otros hombres; es autoconsciente en tanto organiza, modifica y crea por medio de la técnica lo que la naturaleza no le ha dado, pero en sus actividades tiende a desplegar destrezas exclusivas que restan actividad a sus múltiples capacidades y lo convierten en un ser unilateral. En cambio, el arte puede dar plenitud a la relación de contraposición entre hombre y naturaleza, en lugar de continuar con una oposición hostil en la que éste saca provecho, cada que puede, de aquella. De este modo, la contraposición entre sujeto y objeto, hombre y mundo, entre yo y el otro es vista por medio del arte como una relación que va de un momento conciliatorio y vinculante a una necesidad y posibilidad de reunificar y vincular de nuevo lo que por algún motivo se separa y se contrapone violentamente. Ir de una unidad a una reunificación advierte que hubo una separación que dejó como resultado una relación basada en la contraposición, no obstante, la búsqueda de un nuevo vínculo con lo otro no debe basarse en la dominación o control, es decir, esta búsqueda que realiza el hombre, según Hölderlin, no debe pretender de su parte un señorío absoluto de aquello con lo que quiere reunirse de nuevo. No se trata del control o posesión desmedido de la naturaleza mediante su conocimiento científico, en el sentido de cuantificar, calcular, medir, analizar y sintetizar para luego disponer de lo comprendido; no se trata de dominar al hombre mismo, sus pasiones, sentimientos y deseos para indicar el modo de comportamiento por medio de la reglamentación moral con pretensiones universales. Albert Béguin dirá:

Adorador de la naturaleza, Hölderlin lo fue como los románticos; como ellos, tuvo sed de infinito y aspiró a una posesión total, en que nada estuviera negado, en que él mismo fuera capaz de no negarse a nada. Sin embargo, todas sus nostalgias tienen un acento particular, un matiz tan suyo, que nosotros debemos dejarlo en la soledad de su destino único [y más adelante dice] La posesión que Hölderlin persigue con todas sus fuerzas no es ese mismo poder mágico que ambicionará el romanticismo (...) Para él, poseer el

mundo no es encontrar algún secreto que de pronto permita al hombre convertirse en el amo, y a la humanidad disponer a su antojo del universo que lleva en sí misma y del universo que la rodea. (1994, pp. 207-208).

La libertad está en la óptica de las nuevas relaciones con el otro, y para ello es menester un tipo de hombre renovado que se transforme a medida que cambie sus modos de relacionarse con los otros.

Hölderlin fue forjando la idea que quería representar en la novela en una serie de versiones previas, hasta lograr la definitiva. La primera de estas versiones se conoce como “Fragmento de Hiperión” y se publicó en la revista *Neue Thalia* de Schiller. Sin embargo, se conservan otras que escribió a lo largo del periplo formativo de la novela.<sup>7</sup> Hölderlin recibe un influjo tanto poético como filosófico de Schiller, pues su mentor literario también incursionó en la reflexión especulativa, muy cercano a Fichte y a Kant, con lo que propicia así un impulso al idealismo (como lo sugiere, entre otros, Safranski en *Schiller o la invención del idealismo*). El mismo Hölderlin se propone cimentar su producción poética en la filosofía para no ser considerado un poeta vacío o superficial, tal como le escribe a su amigo Neuffer en carta del 12 de noviembre de 1798. Sus reflexiones filosóficas, de las que hay borradores y que las escribió en el periodo de la producción del Hiperión, están cercanas a Kant, Fichte y Spinoza y, como ya era común en su momento, a los griegos. Así se lo hace saber a Hegel en una carta que le escribe en junio de 1794, periodo en el que ya había iniciado su trabajo del Hiperión. En aquella alude, a sus prioridades de lectura que se centran en los griegos y en Kant.

A lo largo de las diferentes versiones de su novela, este poeta pretende plasmar en Hiperión los ideales nobles que le asigna a la poesía, algunos que retoma de Schiller, y que expresa en los borradores, cartas y ensayos. Así, por ejemplo, por medio de este protagonista, Hölderlin critica la unilateralidad adscrita al hombre moderno al proponer un personaje que se acerca al epicentro de su ideal, esto es, al logro y unidad de la amistad, el amor, el cambio político-social y de la humanidad más elevada

<sup>7</sup> De las que se destacan: ‘A Calias’ (Tubinga, 1792); ‘Fragmento de Walterhausen’ (Walterhausen, 1794); ‘Versión métrica’ (Jena/Weimar, 1794-95); ‘La juventud de Hiperión’ (Jena, 1794); ‘Segmento de una penúltima versión’ (Nürtingen, 1795); y el ‘Borrador de la versión definitiva’ (Francfort/Homburg, 1796-98), que se encuentran en el libro *Hiperión. Versiones previas* (1989).

y que, no obstante, lo pierde todo, alejándose torpemente del centro y de la unidad. En lugar del transcurrir lineal mediante una secuencia de episodios cronológicos, en la novela se da un tránsito de acercamiento y alejamiento del ideal perseguido, sometiendo la seguridad racional a la búsqueda de la ‘meta’ por fuera de un centro estático y seguro: Hiperión se acerca y se aleja del fin anhelado. Es un personaje que tiene, por momentos, actitudes extremas y en el que claramente no predomina la razón, sino que esta hace parte de él junto con las emociones, los sentimientos, la imaginación, y que en otros momentos logra tener armonía y calma. Con este movimiento se alude a la imagen de la metáfora de la órbita excéntrica que se representa en la cercanía y la lejanía, el disgusto y la reconciliación; movimiento armónico que no encuentra un punto fijo, sino que se perfila como constante.

Al final de su novela, y consecuente con el pensamiento de Hölderlin, Hiperión descubre que las múltiples contraposiciones como el sufrimiento y la alegría son la esencia de la muerte y de la vida, puesto que estas no son estáticas. La contraposición implica en un sentido dialéctico la unificación, que se representa por metáforas de disonancias y armonías. No hay una quietud para el hombre, no hay un punto central al cual llegar y descansar y desde el cual dominarlo todo –y mucho menos al modo moderno ilustrado–, sino que hay maneras de relacionarse que permitirían sopesar el triunfo y la derrota, así como el obrar conforme al deseo de hombres libres y plenos que evitan la tiranía. Las contraposiciones se dan en virtud de una unidad previa que se quebrantó y que Hölderlin piensa que puede restablecerse históricamente, mas no de forma definitiva y por siempre, porque, según Béguin, él “(...) nunca llega a creer que semejante perfección pueda estar en un primitivismo original, ni tampoco en una edad de oro por venir y por conquistar” (p. 208), por lo menos no de un modo permanente y estático en el que se contemple esta conquista como un reposo. Hölderlin le escribe a su amigo Neuffer, tras la muerte de la novia de este último, “(...) lo que está unido sin duda vuelve a encontrarse” (1990, p. 207), reflexión que resuena al final de la novela a través de Hiperión cuando *ad portas* de abandonar Alemania, a donde la suerte lo había llevado, comprende que sin dolor y muerte no hay alegría y vida. Palabras que son ejemplo del pensamiento del autor

tanto en su vida como en su obra, aunque aquí no se trata de la separación de dos amantes concretos, sino de las contiendas del mundo, de las disonancias del hombre consigo mismo y con todo y de la tendencia a resolverlas. Así, lo que se recoge en las cartas y en diferentes textos del periodo del *Hiperión* evidencian la inclinación formativa de Hölderlin en su ambicioso proyecto novelístico, con las consecuentes diferencias y dificultades que tuvo.

## Una obra, un ideal

La novela *Hiperión o el eremita en Grecia* (*Hyperion oder Eremit in Griechenland*) fue publicada en dos volúmenes en diferentes años. El primero se publicó en 1797, tal como se constata en una carta que envió Hölderlin a su hermana en abril de ese año en la que le dice: “Si encuentras un libro titulado *Hiperión*, hazme el favor de leerlo si tienes ocasión” (1990, p. 332); y el segundo en 1799, “¡He aquí nuestro *Hiperión*, querida!” (p. 478), le escribe Hölderlin a Susette Gontard en noviembre de 1799 en una carta que acompañaba el ejemplar, en la que se consigna, al parecer, la última referencia por parte del autor a la obra. Pero la primera alusión a su proyecto data de mucho antes, aproximadamente de mayo de 1793, en una carta que le envía a su amigo Neuffer cuando aún está en el seminario de Tübingen del que saldrá ese mismo año a trabajar como preceptor en la casa de Charlotte von Kalb. Allí dice: “La próxima vez tal vez te envíe un fragmento de mi novela para que me des tu opinión” (p. 146). También se lo comunica al hermanastro: “En estos momentos tengo ante mi vista 9 hojas de mi producto” (p. 147). Y de un modo mucho más explícito de nuevo a Neuffer en la carta del 21 y 23 de julio, en la que habla de la “terra incognita” y en la que con detalle le indica en qué consistirá su obra y promete arrojársela al fuego si el conjunto de la novela “no es tres veces mejor que este fragmento” (p. 150) que le comparte –la versión definitiva habrá cumplido con las expectativas del poeta, porque no la quemó–. A Neuffer es a quien más le habla de su avance en la escritura de la novela, como se corrobora en las cartas que le envió en abril de 1794; en una de estas hace referencia al fragmento que se publicará en la revista *Nueva Thalia*. A

Hegel también le comparte la idea del proyecto que adelanta en la citada carta de enero de 1795; así como a la madre, por ejemplo, en la carta del 22 de febrero de 1795, y demás amigos cercanos. Entre otras notables misivas, se encuentra la que envía al editor de la obra, Cotta, el 15 de mayo de 1796, en la que acuerdan reducir el número de cartas que conformarán la obra y enviar un tomo más compacto, que será el primero en publicarse.

Cada volumen contiene dos libros y cada libro una serie de cartas. Es, pues, una novela epistolar que contiene un total de sesenta; treinta en el primer volumen y treinta en el segundo. El primer libro del volumen I tiene once cartas y el segundo diecinueve, predomina el número impar. En el segundo volumen, el primer libro tiene veintidós y el segundo ocho cartas; es llamativo que la carta sexta de este último libro se divida en varias continuaciones, cuatro en total, predomina en este tomo II el número par –una posible connotación de la disonancia y armonía o dualidades contrapuestas que se presentan a lo largo de la obra–. Esta sexta carta se dirige inicialmente a Belarmino, el personaje a quien el protagonista envía las cartas que conforman la novela, pero luego intercala una carta que envió Hiperión a Diotima y la respuesta que esta le da; también contiene otra carta que recibe Hiperión de Notara en la que se anuncia la muerte de uno de los personajes relevantes de la novela y la respuesta que Hiperión le da a Notara, con la que se cierra la carta. Por último, cada volumen tiene un epígrafe y el global de la novela, un prefacio.

Las sesenta cartas distribuidas entre pares e impares podrían tener una connotación de cierto sentido místico. Las once cartas del volumen I (Libro I); las veintidós cartas del volumen II (Libro I) y las treinta cartas del tomo I más las treinta del II (de las que, eliminando los ceros, se podría derivar el número 33) parecen señalar los números 11, 22 y 33<sup>8</sup>. En el artículo “Freidrich Hölderlin and the Clandestine Society of the Bavarian Illuminati. A Plaidoyer” de Laura Anna Macor, se sostiene que Hölderlin tuvo influencia directa de esta sociedad secreta puesto que surgió en la región donde Hölderlin nació y vivió, y que, además, él entró en contacto con

<sup>8</sup> En numerología, los números 11, 22 y 33 son los únicos que, aparte de los básicos del 1 al 9, se incorporan a dicha simbología y son llamados números maestros; el 11 simboliza la capacidad de lograr la iluminación espiritual, el 22 la posibilidad de desarrollar esta iluminación en la tierra y el 33 la capacidad de elevar, formar a los demás o elevarlos hacia tal iluminación, connotaciones que se encuentran en la novela, en el caso de la actitud del personaje de formar y luego ser el formador del pueblo.

algunos de sus miembros de quienes incluso recibió clases en el seminario (Stift), por ejemplo del reconocido integrante de nombre Jakob Friedrich Abel (1751-1829), quien fue muy cercano a Hegel, según Macor. En el artículo se sostiene que en diferentes momentos de la vida de Hölderlin, tanto en su formación como en su trabajo, y en contactos con amigos, se hizo manifiesto tal influjo y relación. Así, por ejemplo dice:

I will show that Hölderlin's personal contacts with (former) Illuminati are a constant trait of his life, from his education at Tübingen University (1788-1793) through his stays in Waltershausen (1794), Jena (1794-1795) and Frankfurt am Main (1796-1798), up to the later sojourns in Homburg vor der Höhe and Stuttgart (1798-1800, 1804-1806). A brief (hence anything but complete) survey on this clandestine network may provide an idea of the true extent to which Hölderlin was confronted with secret issues, thereby gaining his personal insight into political matters (2013, p. 111).

La autora quiere demostrar que Hölderlin tuvo contactos personales, a lo largo de su vida, con algunos Illuminati, tanto cuando estudió en Tübingen como cuando estuvo en Jena, Frankfurt am Main, Homburg y Stuttgart y sostiene que parte de la correspondencia que se conserva permite evidenciar tales afirmaciones con alcances de orden político. Y en relación con la novela, indica que en esta se incluye una sociedad secreta (Macor, 2013, pp. 107-118) con la que hace un guiño a la sociedad de los Illuminati y Rosacruces (aunque esta sociedad secreta en la novela, “La liga Némesis”, es fuertemente criticada por Hiperión, contrario a mostrar simpatía con este tipo de clandestinidad). De tener validez las afirmaciones de la autora –quien se basa principalmente en el texto de Pierre Bertaux (“Hölderlin und die französische Revolution”)–, las peculiaridades de la numeración de las cartas darían cuenta de un elemento místico, junto con el epígrafe que, de nuevo afirma Macor, soterradamente alude a elementos que reivindicaban este tipo de sociedades, puesto que la sentencia del epitafio de Loyola que Hölderlin pone como lema para el volumen I, “Non ceorceri maximo, contineri minimo, divinum est”, la toma del libro “Allgemeine Geschichte der Jesuiten (1789-1792)”, escrito por Peter Philipp Wolf, que era amigo del Illuminati Johann Heinrich Pestalozzi; libro en el

que se hace un informe apologético del origen, auge y prohibición de los Illuminati (Macor, 2013, p. 118). Y donde más tendría relevancia esta tesis, según Macor, sería en la correspondencia de Hölderlin.<sup>9</sup> En una nota de su libro *La reflexión del eremita*, Anacleto Ferrer, siguiendo a Hugo Rahner, informa que la sentencia está “en el ‘Elogium sepulcrale Sancti Ignatii’, en el libro *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, redactado en 1640 por un jesuita anónimo” y que era usado como “arma arrojada por uno de los dirigentes de la *Orden de los Iluminados de Baviera*” (1993, p. 30). Esta sería una acusación para indicar que pueden excederse los límites, en especial los que suscitan el anhelo de poder y dominación, sobre todo, o que se puede estar en conformidad con lo más pequeño. Asimismo, Helena Cortés (2015) vincula a Sinclair, entre otros amigos de Hölderlin como Böhlendorff, con sociedades secretas promotoras de posturas democráticas y de conspiraciones contra la monarquía (p. 237), con cuyos copartidarios compartió Hölderlin en Jena varios momentos de discusión y de veladas poéticas, ambiente que luego se repite en Homburg. Jacques D’Hondt (2013) también alude a las sociedades secretas que había en el entorno político del momento, que influyeron en el pensamiento de Hegel y Hölderlin; por ejemplo, en los capítulos “La correspondencia de Hegel”, “Eleusis” –este capítulo lleva por nombre el título del poema que Hegel dedica a Hölderlin pero que, afirma D’Hont, está dirigido a sus futuros patronos, la familia Gogel, quienes pertenecían “a una dinastía de altos dignatarios de la masonería alemana y de la Orden de los Iluminados” (p. 114), en cuya casa trabajó Hegel como preceptor, puesto que Hölderlin le ayudó a obtener– y en el capítulo “Francfort”. No obstante, el tema de las sociedades secretas también era común en ciertas novelas del momento y no solo de la vida política clandestina ni de las escenas del *Hiperión*:

En los años ochenta y noventa del siglo XVIII aparecieron más de doscientos títulos de ese tipo [se refiere al género de la ‘novela de ligas secretas’], en su mayoría triviales, pero que tuvieron una fuerte repercusión en las cumbres literarias (2012, p. 53).

<sup>9</sup> Como en algunos pasajes de la carta que le escribe a su hermanastro en septiembre de 1793, o en la carta que le escribe a Hegel en julio de 1794 en la que recuerda la consigna el “reino de Dios” (Hölderlin, 1990, p. 198).

Y que tuvieron como base real las sociedades secretas de los Illuminati y Masones. Así, en una alta cantidad de novelas se recreaban las sociedades secretas en mayor o menor medida, temática que resultaba atractiva para el creciente número de lectores que ya no se restringían a los libros sagrados o a la literatura ilustrada.

Al margen de la discusión sobre el influjo de sociedades secretas y elementos místicos, Dieter Henrich afirma que

Hölderlin supo leer en el epitafio de Ignacio de Loyola: ‘no dejarse reprimir por lo máximo, pero estar contenido en lo mínimo’<sup>10</sup>, la tarea de una vida que llega a su plenitud en la unificación de esas tendencias vitales. Se convirtió en el lema de *Hyperión*” (1990, p. 16).

Además, agrega Henrich que “[s]u integración no puede lograrse sin conflictos. Por ello solo puede pensársela como resultado de un recorrido de la vida en el tiempo” (p. 16). Recorrido que enfatiza en las líneas generales de la novela en relación con el movimiento y el cambio progresivo hacia la solución de las diferentes contraposiciones, sin que necesariamente se logre de modo final un acceso a una unidad inamovible, puesto que “(...) el camino histórico del hombre se encuentra amenazado de múltiples extravíos” (Henrich, 1990, p. 16). Por ello, como móvil de la historia permanece constante la tendencia a la unificación como medida de solución de las oposiciones, y no como la petrificación de ideales o la fijación de una unidad exclusiva y estática. Esta interpretación está en la línea de la llamada filosofía de la unificación presente en algunos escritos teóricos de Hölderlin, como en “Juicio y ser”, en los que discute sobre la posibilidad de superar las oposiciones y escisiones presentes en la filosofía moderna a la luz de los avances de Kant y Fichte, primordialmente. La tesis de Henrich en este capítulo inicial de su libro sobre Hegel es que Hölderlin ayudó a configurar el temprano pensamiento filosófico de su amigo mediante conceptos como ‘amor’, ‘belleza’, ‘vida’, que Hegel heredó y superó a lo largo del establecimiento de su sistema filosófico.

<sup>10</sup> En la versión definitiva agregó al epitafio “divinum est”, es divino, que falta en la traducción del libro de Henrich.

Con respecto al nombre del protagonista, Manfred Kehrkoﬀ lo considera como “un mito (“trágico-épico”) del dios solar (...) Sobre todo, empero, la insinuación del nombre de Hiperión lo constituye como un ser en “curso”, en transición (“Hiperión”, “el que transita encima”)” (1994, p. 37), y del subtítulo *eremita*, dice Kehrkoﬀ: “(...) él vive en un tiempo de aislamiento, de abstención (en términos de actividad política y convivencia existencial), pero no de retiro definitivo o resignación nihilista, sino de reflexión” (p. 37). No hay una renuncia al mundo o a la vida, ni menos una negación de ambos, motivo por el que la obra no concluye con la muerte trágica del personaje. Por su parte, Anacleto Ferrer dice del protagonista: “Su nombre es su esencia: *Ion* en griego significa caminante e *hiper* es un prefijo que indica superioridad o exceso. [...] *Hiper-Ion* [sic] designa, pues, al que camina ilimitadamente” (2004, p. 81). En la mitología griega Hiperión era un titán de la primera generación, reconocido por ser el que mora en lo alto, cuya labor consistía en estar al cuidado del sol junto con la titánide Tía; su descendencia hace referencia al sol, la aurora y demás fenómenos de luz celeste (Graves, 2007).

El prefacio está dirigido a los compatriotas. Allí dice: “Me gustaría que este libro estuviese abocado a conseguir el amor de mis compatriotas”<sup>11</sup> (Hölderlin, 2002, p. 21). Según Anacleto Ferrer, “El libro está dirigido, pues, a un público nacionalmente determinado: los alemanes de las postrimerías del siglo XVIII”, por ello Hölderlin 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” (2004, p. 78). A los alemanes está dirigido el libro, de quienes espera Hölderlin la comprensión de su obra, que no la tomen para analizarla o como un “compendio” (Hölderlin, 2002, p. 21) para aprender de él, ni solo para deleitarse con un bello poema<sup>12</sup>. Para evitar esas lecturas, Hölderlin “(...) previene contra los posibles malentendidos, el intelectual y el moral, de tomar el libro como un compendio de ideas para meditar y buscarle la moraleja; el libro está centrado en las ‘relaciones religiosas’” (Kerhkoﬀ, 1994, p. 38). El autor da, además, unas pautas generales de la obra en cuanto a la importancia de la ubicación

<sup>11</sup> “Ich versprache gerne diesem Buche die Liebe der Deutschen [alemanes]” (Hölderlin, 1921, p. 64).

<sup>12</sup> Pues como dice en el prefacio: “Quien se limite a aspirar el perfume de esta flor mía no llegará a conocerla, pero tampoco la conocerá quien la corte solo para aprender de ella” (Hölderlin, 2002, p. 21).

geográfica, puesto que Hiperión es un griego moderno y el espacio que más le conviene para su carácter elegíaco es la Grecia que está bajo el dominio del imperio otomano.

Por su estructura epistolar la novela se asemeja a *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe (1774), aunque, no obstante, se diferencia en la construcción y culmen de la historia, asimismo en la variante narrativa que la aleja considerablemente de la novela del clásico de Weimar. Pues mientras el Werther de Goethe muere joven, incapaz de adaptarse a las exigencias de su contexto, el Hiperión de Hölderlin se hace hombre maduro y no sucumbe ante las dificultades de la vida. La tendencia a buscar la muerte, presente a lo largo de la obra, no se concreta y al final se reivindica la vida con todos sus infortunios y alegrías. En los elementos del relato, la voz narrativa no tiene una trayectoria lineal, quien narra es Hiperión, pero desde dos puntos de vista, adulto y joven. El primero, con el que se abre y cierra la novela y que es el que da unidad al relato es el Hiperión mayor, que ha pasado por todas las vicisitudes que acontecen en la obra y quien refiere los cambios de pensamiento tanto en su juventud como en su madurez; el otro punto de narración es el Hiperión joven que por momentos nos lleva al presente de su acción, ubicándose este presente en el pasado de los hechos vividos. De allí, “el carácter innovador” de la obra, porque Hölderlin se sirve del género epistolar para que su personaje pueda reflexionar sobre su pasado de modo que “(...) el **Yo narrador sirve de autorreflexión para el Yo que actúa** [sic]: desde el punto de vista literario la idea es verdaderamente vanguardista” (Cortés, 1996, p. 17).

Helena Cortés Gabaudan considera que la novela es compleja toda vez que su estructura implica un constante cambio y una diferencia “frente al resto de novelas epistolares” (1996, p. 17), pues “(...) hay un distanciamiento temporal entre el Yo narrador (el ermitaño) y el yo que actúa (el joven Hiperión)” (p. 17). Además, en relación con otras novelas epistolares como la de Goethe y del poeta Heinse, dice Cortés Gabaudan:

(...) el ermitaño Hiperión se pone a constatar su pasado, pero no lo hace al modo de un espectador externo o del narrador de una historia, sino que él mismo se involucra en ese pasado, que le hace reflexionar de nuevo sobre todos los temas que entonces ya le preocuparon (porque efectivamente las cartas cuentan más reflexiones que hechos: “so dacht’ ich” [“así pensaba yo”], se dice constantemente) y así ocurre que el ermitaño Hiperión se va transformando él mismo al hilo de sus reflexiones sobre el joven Hiperión y va transformando también involuntariamente los supuestos pensamientos del joven Hiperión, de tal forma que llega un momento en que ya es difícil saber si las reflexiones que se cuentan en las cartas son reflexiones aplicables al joven Hiperión o al ermitaño o a la nueva versión que obtiene el ermitaño de los pensamientos de su juventud. Se trata de una novela que autoevoluciona (Cortés Gabaudan, 1996, p. 17).

La construcción, que fue depurada entre los años 1792 y 1797, configura una voz narrativa que se bifurca y evoluciona junto con el relato de la historia. La obra de Hölderlin es considerada como novela de formación (Bildungsroman), aunque es difícil pensarla como tal, porque la evolución de Hiperión se produce “en dos fases temporales de un mismo personaje” (Pau, 2008, p. 202); y porque la narración no consiste solo en representar de la “maduración psicológica del personaje y su entorno [la sociedad y la naturaleza]” (Pau, 2008, p. 202), sino en presentar una temática de movimiento y de fluctuación constante entre equilibrio y desequilibrio o, más preciso, entre contraposiciones y sus respectivas soluciones. Ferrer considera de igual modo que la novela no sigue de manera fiel el prototipo de la Bildungsroman, no es lineal y no tiene un derrotero que resultará obvio. Al respecto menciona Ferrer que:

[l]a novela se desarrolla en tres niveles, relatando la vida pasada del héroe, su informe actual sobre ella (las cartas) y sus reflexiones con motivo del informe; ello equivale a decir que cada hecho tiene la forma de conciencia, y ésta es la conciencia de la conciencia de una conciencia (reflexiones sobre el informe acerca de experiencias pasadas) (...) Dada la identidad de la persona que reflexiona, cuenta y experimentó, toda la novela (...) es un acontecer dialécticamente estructurado (1993, p. 24).

Al parecer, desde la filosofía de Kant estaba de moda la conciencia y lo que esta implicaba: el yo pensante y actuante. Aunque en la novela no es un yo sistemático y de uso exclusivo de la razón, porque además hay un yo emotivo y muy sentimental –de unos sentimientos y emociones excesivos en ocasiones–.

El protagonista, que al mismo tiempo es el narrador, construye la historia por medio de una historia limítrofe con otra, el “Abismo” como lo llama Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* (1988, p. 15), en el que un personaje de la obra toma la narración para referir otra historia (que por lo general no tienen que ver con la central, aunque se relacionen) y en la que él mismo se convierte, sin ser en la mayoría de los casos el narrador principal, en el narrador. En este caso concreto, el “Abismo” puede referirse a la acción que realiza Hiperión de relatar su propia historia pasada que nutre y relaciona con su historia presente, ante lo cual el lector tiene que estar siempre atento a qué historia se cuenta, desde qué tiempo, si el pasado del joven o el presente del hombre maduro, y desde dónde, si desde Tina, Salamina, Alemania o alguno de los otros lugares de Grecia referidos en la novela. Salvo las ocasiones en las que el personaje Hiperión transcribe las cartas que Diotima le envía o cuando transcribe la historia que Alabanda le cuenta, todo el relato tiene una voz en primera persona que se bifurca, se pluraliza y se confronta consigo misma. Esta pluralidad de la voz (plurivocal), así como los elementos apenas evidentes del plurilingüismo, como los refiere Bajtin en su *Teoría y estética de la novela*<sup>13</sup>, tienen connotaciones de ‘vanguardia’, como anotará Helena Cortés Gabaudan, que diferencian la construcción de la novela de otras en las que predomina la tercera persona omnisciente y el relato de la historia secuencial y cronológico. La estructura móvil, o más exactamente, fragmentaria, está en beneficio del orden estético que quiso imprimir el autor. La metáfora de la “órbita excéntrica” –a la que se alude en el ‘Fragmento Thalia’, un astro que por la gravedad es atraído por un planeta, y que pasa tan cerca que pareciera colisionar con este, pero que no lo toca y que luego se aleja, aunque vuelva a acercarse una vez más para distanciarse de nuevo, en un permanente ir y venir– hace parte del movimiento y desplazamiento

<sup>13</sup> En el capítulo “La palabra en la novela” se afirma: “La novela como un todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal” (Bajtin, 1989, p. 80).

incesantes del protagonista que busca una unidad estable, que, como lo revela la obra, no existe, por el contrario lo fundamental como despliegue estético es lo in-estable, la contradicción y su solución momentánea. Por lo demás, una obra que combina y contrapone emociones, alegría y dolor, pensamientos y acciones, ideas y sentimientos, tensiones y distensiones en un aparente sin sentido, no era propia de la producción literaria del momento. Esto se corrobora en los contrarios juicios que se emiten sobre la novela por diferentes personalidades representativas del ámbito intelectual y literario de la Alemania del momento y de otros posteriores, la obra oscila entre la crítica y la alabanza. Antonio Pau (2008) en su libro *El rayo envuelto en canción*, reseña las siguientes:

En el Hiperión de Hölderlin no se encuentra nada que vaya más allá de un tejido multicolor de sensaciones, pensamientos, fantasías y sueños. Es una obra ni mucho ni poco verosímil, ni mucho ni poco comprensible, ni mucho ni poco feliz de expresión... A ver si el señor Hölderlin, en la segunda parte de la obra, (...) logra desenredar ese barullo, y consigue producir un orden comprensible dentro de ese caos (Manso como se citó en Pau, 2008, p. 205).

Esta crítica al primer volumen de la novela la realiza el filólogo y traductor al alemán de Sófocles, Johann Kaspar Friedrich Manso, en 1798 en la revista *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, número 40. En 1823, como reseña a la reedición de la novela en un solo libro auspiciada por el hermanastro de Hölderlin, Karl Gock, en 1822, Adolph Müllner escribió en la revista *Hekate. Ein literarisches Wochenblatt*, en el número 40: “Podemos hacer el pronóstico de que el señor Hölderlin podrá llegar a ser, en el campo de las bellas artes, algo distinto de un novelista. Porque si no, no será nada. Muchos son los llamados pero poco los elegidos” (Müllner citado por Pau, 2008, p. 206). Entre otras, Pau refiere la que realizó Wolfgang Menzel en 1847, en la revista *Morgenblatt für gebildete Leser*, a raíz de la publicación de las obras completas de Hölderlin cuando ya este había muerto cuatro años antes:

Muy en el gusto de su época, el poeta ataca frecuente las creencias. ‘Miserable y espantosa’ considera Hiperión la religión de los egipcios y de los griegos. Al hablar de los egipcios se refiere a los católicos, y al hablar de los griegos se refiere a los protestantes. A aquellos los acusa de padecer un miedo tenebroso, y a estos de un razonamiento exce-

sivamente frío. Es una lástima que Hölderlin, demasiado prisionero de las tendencias de su tiempo, no haya sabido elevarse. La belleza del cristianismo le pasa absolutamente inadvertida (Menzel como se citó en Pau, 2008, p. 206).

Otra es la opinión, años después, del joven estudiante Nietzsche, quien en un ejercicio de escritura escolar de 1861-62, cuyo encabezado reza “Carta a mi amigo, en la que le recomiendo la lectura de mi poeta predilecto”, se pronuncia a favor de Hölderlin en contra del cual, el supuesto amigo a quien iba dirigida la carta, había proferido juicios descalificados basados en el prejuicio y el desconocimiento de la obra de aquel poeta. Después de resaltar la naturalidad y originalidad de su arte, luego de enfatizar en la, en ocasiones, sublimidad y, en otras, melancolía de sus versos, y tras recordar la tragedia del *Empédocles*, dice sobre el *Hiperión*:

(...) me produce una impresión semejante al batir de las olas de un mar revuelto por el movimiento armonioso de su prosa y la sublimidad y belleza de las figuras que allí emergen. De hecho, esa prosa es música, notas delicadas y lánguidas, interrumpidas con disonancias dolorosas, que finalmente expiran en un canto fúnebre tenebroso y siniestro (Nietzsche, 2011, p. 132).

Un poco exagerado en este punto, pero sumamente acertado en las disonancias dolorosas que destaca. Y más adelante dice que en la novela el poeta

(...) lanza cortantes y mordaces palabras contra la barbarie alemana. Sin embargo, esta repugnancia de la realidad es compatible con el mayor de los amores a la patria que Hölderlin poseía en grado sumo. Pues él odiaba en los alemanes a los simples profesionales, a los filisteos (p. 132).

De igual modo Nietzsche, quien posteriormente fue uno de los grandes críticos de la cultura alemana y europea por su decadencia vinculada con la negación de la vida propiciada por el cristianismo, sella sus comentarios a partir de un contraste entre la tragedia y la novela, cuando afirma que “[u]na superioridad divina vive en el *Empédocles*. En *Hiperión*, por el contrario, si bien parece bañado por una luz transfiguradora, es todo insatisfactorio e incompleto” (p. 132).

Hace falta un estudio más detallado de las afirmaciones sobre la religión y los elementos filosóficos del poeta, concluye Nietzsche. Hay una nota a la traducción de este ejercicio escolar que dice: “El profesor Kobertein escribió al corregirlo debajo estas palabras: ‘Debo aconsejar amigablemente al autor que se ocupe de un poeta más sano, más claro y más alemán’” (p. 131). La desaprobación de Hölderlin continuaba en el periodo de Nietzsche debido a la fama de lúgubre, siniestro, pagano, panteísta y admirador de Grecia. Por lo demás, aunque Nietzsche no menciona a Hölderlin en sus textos más reconocidos e influyentes, esta referencia y el conocimiento que tuvo del poeta, lo ubican como uno de los que en su momento lo resaltó, a parte del íntimo círculo de amigos de Hölderlin de aquel entonces y de los círculos posteriores que lo retoman en el siglo XX para estudiar su obra, entre ellos Heidegger, cuyas interpretaciones a la poesía de Hölderlin suele destacar la crítica en general, en especial por la nominación de “poeta del poeta” (Heidegger, 2005, p. 38) y por aquello de que su obra es poesía sobre la poesía. Con respecto al *Hiperión*, en su interpretación al poema “Como cuando en día de fiesta”, Heidegger diferencia la noción de naturaleza que Hölderlin tiene en la novela y en el poema, en el que logra una mayor madurez, según Heidegger (p. 61). De nuevo, este pensador se refiere al *Hiperión* en su dilucidación del poema “Memoria” (Andenken) en la que, a partir de la re-significación del título, considera que el poema no evoca solo el recuerdo del pasado, sino un porvenir signado por la fundación que realizan los poetas a través de la palabra. La mención de la novela tiene lugar en varios momentos, en la interpretación del verso que alude al viento del norte (p. 94), en la pregunta por los amigos y por Belarmino (p. 142) y reitera la distancia que hay entre la novela y las experiencias nuevas que adquiere el poeta, representadas en los versos. Es innegable el predominio de las interpretaciones de Heidegger en análisis posteriores<sup>14</sup>, así como que una parte de la fama del poeta en el ámbito filosófico se debe a este pensador, pero el propósito del presente texto no se enfocará ni se basará

<sup>14</sup> Por su parte, Helena Cortés Gabaudan (1996, pp. 19-27) destaca la tibia recepción que se dio de Hölderlin (aunque Wilhelm Schlegel habló favorablemente de él, así como su propio grupo de amigos), el olvido y el redescubrimiento en el siglo pasado. Y Anacleto Ferrer (2004, pp. 179-187) hace un recorrido por las primeras traducciones de Hölderlin al castellano, partiendo del desconocimiento de este autor en los países de habla castellana, fiel reflejo, según Ferrer, del propio desconocimiento de este poeta en habla alemana. Pero destaca, junto a la mayoría de los críticos actuales de Hölderlin, el redescubrimiento y la cantidad considerablemente alta de estudios sobre este autor. Con todo, la producción poética de Hölderlin goza de un nutrido interés que genera amistades y enemistades por su particular temática, lo que no demerita el estudio de su obra.

en las, discutibles o no, elucidaciones de Heidegger, independiente de que en otros lugares haya reconsiderado la novela y su vínculo esencial con el nuevo camino del pensar.

En este texto se ofrece un estudio de su novela basado en el ideal de formación del hombre a partir de la solución de las disonancias y de la constante contraposición o fuerzas contrarias que hacen parte integral del individuo. Hölderlin representa, en su personaje, características de tensiones, proyectos, fracasos, ilusiones, que brindan elementos para resolver determinadas situaciones sin caer en el extremo de la muerte a destiempo o de una tendencia unilateral, como la tristeza agobiante, el desaliento, la renuncia a la vida, aunque no pretende tampoco, convertir su personaje en un modelo a imitar como único camino a seguir. Se procura, en el análisis de la figura del protagonista y en la lectura de la novela, redescubrir una parte de lo que el poeta ofreció a sus coetáneos, que tal vez podría aportar a los contemporáneos de algún modo en sus constantes momentos de contradicciones e irregularidades, que son parte integrante de la vida.

## Hiperión y la transformación

Toda la obra es una constante alusión a la transformación; una decidida búsqueda de renovación de la humanidad y de los modos de representar y pensar que esta experimentaba en su periodo. Es permanente el interés de modificar lo que parece inamovible del sistema moderno, la superación de la razón moderno-ilustrada por medio de una razón más elevada<sup>15</sup> –lo cual resulta igualmente discutible: superar la razón por la razón–; y vinculado a este interés está el de no prefijar la razón lógico-matemática, ni el interés económico comercial, como único punto de medida del conocimiento ni de las relaciones sociales y culturales. Las transformaciones que se efectúan en el narrador protagonista a lo largo de la novela indican la tendencia y el ideal general de la misma. El personaje representa dos caracteres, el primero: como narrador en primera persona que cuenta su historia a través de epístolas a

<sup>15</sup> También lo expresa en las versiones previas de la novela, como en el "Segmento de una penúltima versión" (Hölderlin, 1989, pp. 148-149).

Belarmino, a quien le presenta el camino que lo condujo de su infancia a la madurez; narración por medio de la cual Hiperión experimentará otro cambio y una madurez mayor que la inicial. Y el segundo carácter es él mismo como personaje en primera persona, a quien vemos entusiasmarse, padecer, amar y sufrir, y, como héroe, fracasar en todos sus proyectos, es decir, el Hiperión joven es quien actúa, según nos relata el Hiperión mayor.

En cuanto a la estructura narrativa, como se ha anticipado, la novela no ofrece una secuencia de los hechos de modo convencional, pues sin ser circular, el inicio implica que todos los sucesos ya acontecieron, mientras que el final suscita la posibilidad de una transformación y de nuevos relatos que se ofrecerán en la producción poética posterior al *Hiperión*. Tal como será el caso de *La muerte de Empédocles*, las elegías<sup>16</sup>, los himnos y la llamada poesía tardía. El tiempo y el espacio tampoco tienen una construcción tradicional y unívoca. Pues el espacio y el tiempo del joven Hiperión no son los mismos que los del Hiperión maduro, este último inicia su narración cuando regresa a su patria Tina, aunque luego se traslada a Salamina desde donde continúa con la relación epistolar de sus andanzas que transcurrieron entre su isla, Esmirna, Atenas, el Peloponeso y Alemania. El tiempo también tiene dos planos, el primero es el presente del relato en el que el Hiperión le comunica a Belarmino todo lo que vivió y lo que constituye su actualidad; el segundo, es el tiempo pasado que se establece como el presente del obrar cuando era joven. Así, la actualidad del joven es el pasado que recuerda el narrador, en tanto que ambos tiempos señalan cambios en diferentes momentos de la vida de este personaje.

“El amado suelo de mi patria vuelve a proporcionarme alegría y dolor”<sup>17</sup> (Hölderlin, 2002, p. 23), con esta afirmación de retorno a la patria y de la dualidad contrapuesta de alegría y dolor presente en la primera carta dirigida a Belarmino (Kreuzer, 2011, p. 179)<sup>18</sup>, se ubica al lector en la historia de Hiperión. Es una historia que supone una serie de acontecimientos y eventos que con el envío de las otras misivas se irán

<sup>16</sup> Entre estas se destaca *Lamentaciones de Menón por Diótima* (Menons Klagen um Diotima), que se compone de nueve estrofas con verso dístico elegíaco, en la que hay una evocación de Diótima y una relación de contrapuestos como encuentro-separación, olvido-recuerdo, dolor-alegría, muerte y vida y cierra algunos elementos que la novela deja abiertos, como la superación de la pérdida amorosa.

<sup>17</sup> “Der liebe Vaterlandsboden gibt mir wieder Freude und Leid” (Hölderlin, 1921, p. 65).

<sup>18</sup> Allí señala Kreuzer la disonancia que se ha de resolver en un carácter, según se anuncia en el prólogo.

aclarando. Este inicio, además de referir el retorno, manifiesta un deseo de muerte por lo experimentado que se vincula con el deseo de vivir; motivos que se aclararán una vez avance en el recuento del pasado. Al final de la carta se enfatiza en el deseo de muerte cuando se apela al regreso al lugar del que se procede “a los brazos de la inmutable, serena y hermosa naturaleza” (Hölderlin, 2002, p. 24). A partir de allí aparecerá Hiperión como un personaje que le relatará a Belarmino todas sus penas y alegrías. En consonancia con lo dicho, presentan semejanzas las consideraciones de Kehrkoff y Ferrer. El primero dice: “Los primeros capítulos presentan a un individuo en un momento crucial de su existencia; parado en la cima del istmo de Corinto, entre dos mares, está en ese instante colocado entre dos instancias, las del pasado y las del futuro” (Kehrkoff, 1994, p. 39). Y Ferrer afirma: “Hiperión es un griego moderno que después de dolorosas experiencias vitales ha vuelto a su patria donde vive como un eremita en plena naturaleza. Desde allí cuenta a su amigo Belarmino en unas cartas la historia de su vida” (2004, p. 80). Por su parte, Maurice Blanchot en su libro *El Espacio literario*, en el apéndice dedicado al poeta, “El itinerario de Hölderlin”, enfatiza en el deseo de muerte de Hiperión expresado en la aspiración de unirse a la naturaleza, que aúna, este intérprete, al querer sobre pasar los límites y abandonar la forma del joven Hölderlin. No obstante, este deseo de muerte inicial solo es parte de la novela, pero no su motivo único, causa por la cual Hiperión no muere y por el contrario aprende de las variadas adversidades, las confronta y las supera.

“No tengo nada de lo que pueda decir: esto es mío”<sup>19</sup>. Así inicia la segunda carta, y continúa: “Lejos y muertos están mis seres queridos, y ya no hay voz alguna que me hable de ellos. Mi negocio en esta tierra ha terminado” (Hölderlin, 2002, p. 24). Contrario a brindar una semblanza del personaje, de su vida y de sus sueños, que quizá como lectores esperaríamos, el narrador, el Hiperión que se ha retirado a pensar sobre su vida y su obrar juveniles (Kehrkoff, 1994) y que recientemente retorna a su patria, nos dice que todo lo ha perdido, que todo ha acabado. Con la pérdida y la carencia se transmite la idea de un héroe fracasado o antihéroe que arriesgó toda

<sup>19</sup> “Ich habe nichts, wovon ich sagen möchte, es sei mein eigen. Fern und tot sind meine Geliebten, und ich vernehme durch keine Stimme von ihnen nichts mehr. Mein Geschäft auf Erden ist aus” (Hölderlin, 1921, p. 66).

su riqueza para engrandecer al mundo con ella sin lograrlo. Con la excusa de responderle una carta a Belarmino, de quien no llegamos a conocer una sola dirigida a Hiperión, este último comienza el recuerdo reflexivo de su vida. Una retrospectiva que tiene la fuerza de un recuerdo que se hace vívido a medida que recapitula todo lo experimentado (Kreuzer, 2011, p. 180). Aparecen así los personajes que integran la obra: el amigo Adamas, con quien tiene una relación de aprendizaje y que siembra en el joven el amor por el ideal y los hombres antiguos; Alabanda, con quien tiene dos encuentros y dos rupturas, el primero de los cuales, según Kreuzer (2011, p. 181), es el principal acontecimiento del Libro I y con quien luego se embarca en los ideales políticos de renovación de los hombres y de la patria, con Alabanda fracasa en la guerra de independencia de Grecia y descubre que la transformación de la vida política y el cultivo del amor a la patria no se logra por vías militares. Le cuenta a Belarmino, finalmente, del otro gran personaje que representa el amor –en este caso imposible– y la belleza: Diotima. Así, el deseo de amar y el anhelo de cambio político se sustentan en la ambición de transformar el terreno baldío que es el hombre moderno, por medio de la poesía, el arte y los mitos, en tanto se admita que el mito poético tiene elementos educativos. De este modo, mediante el relato epistolar, el narrador da a conocer a Belarmino todo lo que vivió, lo que pensó en el momento en que lo vivía y lo que reflexiona en el momento del recuerdo.

Adamas, como un pedagogo clásico, instruye al joven Hiperión en la gloriosa vida pasada, en el heroico mundo griego, y lo anima a salir de su patria, a ser semejante al sol y transitar por encima de los hombres, imagen que se vincula con el epígrafe y con el nombre *Hiperión*. Con el anhelo de conocer y experimentar el mundo parte hacia Esmirna, por recomendación de su padre, y abandona su hogar que había sido hasta el momento el centro, la unidad. Su madre le aconsejó aprender “a tener un poco de paciencia” (Hölderlin, 2002, p. 39); es el único momento en el que transcribe palabras de la madre, pero parece que en el resto de la obra resonara este consejo una y otra vez, como cuando el fracaso en la desmedida pretensión de conquistar, vencer y obtener todo lo que quiere, le enseñe que no siempre puede apresar o estar por encima de todo y contenerlo. En Esmirna conoce a Alabanda,

otro joven fogoso como él, intrépido y altivo, que también quiere cambiar el mundo. “Un pueblo [le dice Hiperión a su amigo Alabanda] en el que el espíritu y la grandeza no engendran ya ni espíritu ni grandeza, no tiene ya nada en común con otros que todavía son hombres” (Hölderlin, 2002, pp. 49-50). La idea de la renovación se alberga en el lozano corazón de Hiperión como una necesidad de la época y no solo como un capricho vano, y encuentra un eco de su reclamo en el compañero de armas, Alabanda, con quien, avanzada la historia, querrá limpiar el campo de la inmundicia y quitar el yugo de opresión que tienen los turcos sobre la patria y el espíritu griego. Las ideas republicanas y el influjo de la revolución francesa son innegables, en especial en esta figura de Alabanda, que tiene connotaciones radicales y de participación en grupos clandestinos.

De regreso a su patria, luego de un disgusto que tuvo con Alabanda y con el sentimiento de haber sido traicionado por él desilusionado, inactivo y pesaroso, Hiperión cae en pensamientos sombríos en los que la cumbre de su reflexión se presenta como la nada que lo espera después de todos los planes y metas de los hombres; al final de la más sublime labor o pensamiento, del más arriesgado acto, de la mayor esperanza está la nada (Hölderlin, 2002, pp. 70-72) y termina la última carta del Libro I, con “Así pensaba yo entonces” (Hölderlin, 2002, p. 72) que será recurrente en la relación de los recuerdos.

Tras la ruptura con Alabanda, porque este pertenecía a una sociedad secreta llamada “la liga Némesis”, a quienes Hiperión describe como “extraños tipos, casi todos flacos y pálidos” (Hölderlin, 2002, p. 55), cuando ha recuperado la alegría, la esperanza y ha conocido a Diotima –de la que dice que es la belleza presente en el mundo– y tiene una relación con esta, reaparece el anhelo oculto de Hiperión: la transformación de la humanidad, pero ahora con un supuesto ideal más alto. Hiperión conoce a Diotima en Calauria, cuando invitado por un amigo, Notara, decide ir allí de visita y pasar algunos días de sosiego. En este momento de la novela se simbolizan dos desplazamientos: uno, el del joven Hiperión que desde su isla navega hacia Calauria –otro viaje más que realiza, pues antes había ido a Esmirna–,

y el otro desplazamiento es el de Hiperión narrador, el viejo eremita que al inicio del libro II, volumen I, le escribe a Belarmino que se desplazó desde su patria, a la que retornó al inicio de la historia, hacia Salamina, isla desde la que le cuenta que de joven fue a Calauria. Así tenemos en esta carta un doble movimiento, el del joven y el del viejo en una suerte de construcción en *Abismo*, una historia dentro de otra. Una vez en Salamina continuará con la historia. Esta connotación implica el movimiento implícito en la misma estructura de la novela; el tiempo está fragmentado, el espacio también, no tienen ningún punto fijo, y así será toda la obra. No obstante, esta tiene una unidad e interconexión necesaria y para nada azarosa, el mismo azar está vinculado con lo necesario. En Salamina, el narrador experimenta una de sus mayores transformaciones, pues la medida que logra en el relato contrasta con la vertiginosa tendencia hacia la muerte del inicio la novela. La dualidad *alegría y dolor* que le proporcionaba su patria al regreso, se transformó en una reflexión sobre su presente y su *pasado*, sobre los *altibajos*, la *felicidad* y la *tristeza* y afirma: “Hoy es todo tres veces más hermoso aquí arriba” (Hölderlin, 2002, p. 74). Recuperado del abatimiento que experimentó por la indiferencia de los hombres ante la belleza, por la indolencia de sus vidas carentes de elevados ideales y de su acostumbrada y adormecida desesperanza, encuentra a Diotima “lo único” a quien su “alma buscaba”, “ser celestial” que representa la belleza (p. 80) y el último rescoldo de su anhelo. Uno a uno Hiperión cuenta los momentos que conllevan al enamoramiento entre ellos dos, tan fuerte es que el vínculo entrañable parece indisoluble e inquebrantable.

Por este motivo, Hiperión quiere hacer un viraje al individuo y ‘reconstruir’ la humanidad para el futuro que vislumbra con Diotima, según el ideal que pone en ella, pues: “El amor de Hiperión hacia ella está determinado por la aspiración de él a una sociedad renovada” (Ferrer, 2004, p. 86). Una nueva patria, unos nuevos hombres, puesto que lo que una vez fue excelso decae, va en declive, pero puede renovarse. Además, Hiperión considera que el hombre que viene de crecer con la felicidad de las plantas, progresó y maduró hasta que:

(...) ahora el género humano, infinitamente descompuesto, yace como un caos tal que el vértigo se apodera de todos los que todavía sienten y ven; pero la belleza huye de la vida de los hombres hacia lo alto, hacia el espíritu; se transforma en ideal lo que era naturaleza, y aunque el árbol está seco y podrido desde la base misma, todavía ha retoñado en él una copa nueva y verdeguea al brillo del sol como lo hacía el tronco en los días de su juventud; lo que fue naturaleza, es hoy el ideal. En él, en este ideal, en esta divinidad rejuvenecida, se reconocen los pocos y son uno, pues hay uno entre ellos, y de éstos, de éstos da comienzo la segunda edad del mundo (Hölderlin, 2002, pp. 93-94).

Con lo anterior se corrobora la inclinación formativa de Hiperión; otra de las referencias más directas la expresa Diotima en la última carta del libro II, volumen I, en la que relata un viaje que realiza un grupo de amigos cuyo destino es Atenas, antiguo hogar de hombres bellos y libres. En dicha carta, tras una entusiasta charla sobre el esplendor de la antigua ciudad que estuvo habitada por hombres excelsos y del logro en ese momento de la historia de la confluencia entre arte, religión y filosofía como hijos y frutos de la belleza, Hiperión cae en una completa desazón al contemplar el espectáculo que dejó el transcurrir del tiempo en las ruinas de la antes admirada y celebrada ciudad griega. Luego, Hiperión y Diotima se alejan de lo que fuera el esplendor ateniense y entablan una conversación sobre el futuro mediato del joven, este ha de viajar, formarse y luego regresar a formar a su pueblo para no dejarlo en la decadencia actual: “Serás educador de nuestro pueblo, serás un gran hombre, espero” (Hölderlin, 2002, p. 125), le dice Diotima<sup>20</sup>.

Esta carta es decisiva en el arraigo del destino azaroso y cambiante del protagonista. Al comienzo de la misma y luego de los motivos preliminares para embarcarse hacia la ciudad, sostienen una charla mientras navegan hacia Atenas, que gira en torno al arte, la religión, formas estatales y la filosofía. Ejes en los que se ensambló la vida de los hombres antiguos y que el protagonista pretende retomar para cimentar la renovación de la belleza y la libertad de los hombres por venir. A propósito, la libertad y la belleza son los dinamizadores que permiten concebir el arte, la religión y la filosofía de hombres no coaccionados por prácticas culturales despóticas, tal como sucedió, según Hiperión, entre los atenienses, porque “[e]l pueblo de los atenienses

<sup>20</sup> El auténtico momento en el que Hiperión está a punto para los días formativos se da luego de su paso por la guerra y de la consecuente pérdida de todos sus seres queridos; después del destierro del padre, posterior a la muerte de sus seres amados y de la imposibilidad de hallar sosiego en algún lugar del mundo.

creció desde cualquier punto de vista más libre de toda influencia violenta que ningún otro pueblo de la tierra. Ningún conquistador lo debilitó, ninguna victoria lo embriagó, ninguna religión extranjera lo trastornó, ninguna sabiduría presurosa lo hizo madurar en una cosecha a destiempo” (Hölderlin, 2002, p. 111). Libertad en su expresión concreta es lo que antepone Hiperión como el sustrato de la excelencia del ateniense (la virtud y la inteligencia); elementos que hacen parte del ideario renovador al que constantemente aludirá el joven Hiperión.

Arte, religión, filosofía, posibilitadas por, y en unión con, la dualidad libertad y belleza que, en este punto, se manifiesta fenoméricamente y brinda sus frutos, no son presentadas en la novela como instituciones positivas e independientes una de otra ni como estamentos conservados y protegidos por castas o sucesiones familiares, sino como productos de los hombres atenienses. Captar la relación entre una y otros, entre belleza y sus producciones –arte, religión, filosofía– es comprender el íntimo movimiento de creación y destrucción, porque esta belleza y sus frutos son formas de la relación permanente de armonía y desarmonía. En los atenienses se presentó en sus dioses, en sus rituales y en sus formas políticas; entre los contemporáneos de Hiperión debería presentarse con formas y modos mucho más complejos y racionales, aunque de la misma fuente. Después de la revelación que hace Hiperión del esplendor del pueblo ateniense y de sus logros, con la que convence a sus amigos de viaje de por qué fueron un pueblo poético, religioso y filosófico, sostiene con Diotima un diálogo que marcará el camino a seguir del joven, se consolidará su vocación formativa y tomará la decisión de ser el educador para dar esperanza a los hombres y al pueblo.

Al regreso del Ática, los personajes viven sus últimos momentos de amor (y de cierto tedio ante lo habitual de la vida de amantes inactivos), hasta que Hiperión recibe una carta de su amigo Alabanda quien lo llama a la batalla por la independencia de Grecia: “Todo se agita, Hiperión”, le escribe Alabanda, “Rusia ha declarado la guerra a la Sublime Puerta (...) los griegos pueden ser libres si se alzan también ellos y rechazan al sultán hasta el Éufrates (...) Hasta que las cosas han llegado a este

punto, apenas vivía” (Hölderlin, 2002, p. 131). Hiperión acude a este llamado, como es de esperar, porque él mismo también se sentía ocioso, quieto, inútil, la guerra y la lucha armada contra el conquistador le infunden ánimos para adelantar la labor de preparar el terreno para la futura liga, unidad y fraternidad de espíritus libres. Parte, pues, tras la fundación de un Estado libre y bello, esta decisión es, al mismo tiempo, la causa de la separación y despedida de Diotima.

La historia del *Hiperión* se ubica, en cuanto al tiempo histórico, en el último cuarto del siglo XVIII, en el marco de la guerra de independencia de Grecia que estaba bajo el dominio de los turcos otomanos; Grecia fue auxiliada en principio por los rusos en 1770, pero en ese momento la revuelta no prosperó y no hubo independencia. En la novela, cuando Hiperión va a la guerra convocado por su amigo Alabanda, se enciende de nuevo en él el entusiasmo juvenil de propiciar la transformación y el rejuvenecimiento del hombre por medio de la lucha directa y no por medio del canto y la representación artística. Esta ansia de conquista rápida, contundente y eficaz, es cuestionada por Diotima, quien antes le había señalado el camino de la formación para ser luego el formador del pueblo. Ella cuestiona el deseo de guerra de Hiperión y le replica de tal modo que sus palabras, cuando esté deslucida y camino a la muerte, retumbarán en él. Antes de su partida Diotima le dice premonitivamente: “Conquistarás (...) y olvidarás para qué has conquistado (...) ¡Lo salvaje de la lucha te destrozará, alma hermosa; envejecerás, espíritu feliz! y cansado de la vida preguntarás al fin: ¿dónde estáis ahora, ideales de mi juventud?” (Hölderlin, 2002, p. 133). Y así fue.

Ocurre un nuevo desplazamiento, el joven Hiperión se ha ido de Calauria al Peloponeso y desde allí se moverá por diferentes ciudades en su lid independista. Las escaramuzas de las batallas lo excitan y desesperan; él quiere vencer, liberar, conquistar y sembrar su germen de belleza y libertad en la tierra-patria del heroísmo antiguo. Pleno de decisión por su actuar, pero mucho más de entusiasmo que de asertividad, proyecta un triunfo decisivo. Entre tanto, las cartas que intercambia con Diotima (que transcribe a Belarmino) versan sobre el reencuentro con Alabanda, su vida de

jefe militar, las pequeñas victorias y la vida que les espera. Por su parte, Diotima le habla del decaimiento que experimentó tras la separación y de la fidelidad que le guarda en todas las decisiones que tome. Pero la guerra, el proyecto liberador, la restitución de la belleza, el amor, la formación, se vienen a abajo:

Todo ha acabado, Diotima. Nuestras gentes han saqueado y asesinado sin hacer distinciones. También nuestros hermanos, los griegos de Misistra, inocentes, han muerto o huyen desesperados, y su expresión de miseria y muerte clama venganza a cielos y tierra contra los bárbaros a cuya cabeza estaba yo (Hölderlin, 2002, p. 159).

Hiperión renuncia a la guerra, a la gloria, al heroísmo y a la vida. Busca la muerte, así como la buscaba al inicio de la novela, mediante el último acto noble que le queda, arrojarse con heroísmo a las manos de sus contrincantes en una batalla definitiva. Antes de hacerlo, se despide de Diotima. Le dice que él ya no estará más en este mundo puesto que su tarea ha fracasado y no quiere ser el hazme reír ni sentirse compadecido por ella; le aconseja cómo hubiere de vivir en adelante; le dice adiós y expone su vida a las espadas de los enemigos. En la batalla cae herido y pierde la conciencia, pero no muere, no lo matan. Convaleciente y acompañado por su fiel amigo, se entera del fin de la ofensiva en la que denegó de sí, lo que aconteció luego de ser malherido, cómo fue salvado y el tiempo de inconciencia que pasó. En los días postreros que está con Alabanda, recupera el deseo, animado por él, de volver a vivir junto a su amada a quien escribe para reanudar su compromiso.

Tras el fracaso de la guerra, y aconsejado por Alabanda, Hiperión decide volver en búsqueda de Diotima para granjearse con ella un lugar de reposo, lejos del bullicio de la guerra, un apartado y sereno hogar donde predomine la quietud y la calma, una *isla bienaventurada*. Pero ella, marchita por la separación y con pocas fuerzas, como si se hubiese desangrado internamente, no puede seguirlo en sus sueños románticos de retiro inactivo. Le deja, no obstante, una herencia: su peculiar canto del cisne, pues Diotima, "(...) el espíritu de la belleza de los griegos nacida de esa unión entre plenitud eterna y pobreza temporal que es el amor, ha perecido a causa de su derrota" (Man, 2007, p. 105). Diotima tendrá un desenlace misterioso acompañada

de una locuacidad que no tuvo en vida, por este motivo la despedida que le ofrenda a Hiperión presenta varios aspectos: la melancolía; la pérdida de su identidad con la naturaleza a causa de la relación con aquel; la transmutación amorosa y las palabras de esperanza y regocijo a su amado que pronto quedará solo. Se resquebraja entre ellos el reflejo que semejaba una unidad prematura y juvenil, que se disipa para unirse en otro momento, como le dice ella.

Cuando Alabanda se ha marchado para enfrentar su destino en el que le espera una muerte segura –y libremente elegida–, porque traicionó a la Liga Némesis para luchar al lado de Hiperión, y mientras este aguarda el buque para zarpar e ir tras Diotima, toma el laúd y entona una canción que le enseñó su viejo maestro Adamas ofrecida al destino, como presagio de lo que ha sido y será su vida. En esta confluyen el declive y la pérdida de los ideales pactados con Alabanda y el deambular azaroso que tendrá después del final de su relación con Diotima. Esta afligida elegía dice:

Ihr wandelt droben im Licht  
Auf weichem Boden, selige [sic] Genien!  
Glänzende Götterlüfte  
Rühren euch leicht,  
Wie die Finger der Künstlerin  
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende  
Säugling, atmen die Himmlischen;  
Keusch bewahrt  
In bescheidener Knospe,  
Blühet ewig  
Ihnen der Geist,  
Und die seligen Augen  
Blicken in stiller  
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,  
Auf keiner Stätte zu ruhn,  
Es schwinden, es fallen  
Die leidenden Menschen  
Blindlings von einer  
Stunde zur andern,

Wie Wasser von Klippe  
Zu Klippe geworfen,  
Jahrlang ins Ungewisse hinab

(Hölderlin, 1921, p. 205).

¡Andáis arriba, en la luz,  
por blando suelo, genios felices!  
Espléndidas brisas divinas  
oz rosan apenas,  
como los dedos de la artista  
las cuerdas sagradas.

Carentes de destino, como el niño  
dormido, respiran los celestes;  
con pudor preservado  
en humilde capullo,  
florece eternamente  
el espíritu en ellos,  
y sus ojos felices  
contemplan en tranquila  
y eterna claridad.

Pero a nosotros no nos es dado  
descansar en ninguna parte;  
desaparece, sufren  
los hombres, caen  
ciegamente de una  
hora en otra,  
como agua, de roca  
en roca arrojada  
durante años a la incertidumbre (Hölderlin,  
2002, pp. 191-192).

La canción está compuesta de tres estrofas, dos de las cuales están dedicadas a la representación de los “genios” (die “Genien”), los “celestes” (“die Himmlischen”) que, en analogía con los artistas y luego con los niños, están despreocupados y sin destino. Como suavemente el artista pulsa las cuerdas de su instrumento y crea una obra en la que no se manifiesta ningún tipo de violencia y que parece nacida de sí misma sin sujeción a leyes externas, así los genios en su tranquilidad apenas son tocados por la brisa; y como el niño en su desconocimiento de la muerte y en su aspecto de feliz sueño y potencial creador libre del dolor, así los celestiales carecen

de destino, de la fatigosa lucha por la vida. *Pero*, de un lugar a otro sin reposo, sometidos al poder del tiempo, a la inseparable presencia de la muerte, al sufrimiento y a la necesidad, está el hombre en constante desconocimiento de lo que le depara la vida, como en la metáfora de las gotas de agua que caen de una roca en otra, buscando su destino. La conjunción “*doch*” (“pero”) con la que inicia la tercera estrofa designa lo propio del hombre moderno expresado en el “*uns*” (“a nosotros”); lo que *nos* es dado, lo que *nos* corresponde, lo que *nos* va, no es la calma y tranquila paz de los celestes ni la inconciencia de los niños dormidos libres de la carga de la muerte y del destino. *Nos* concierne el vagar, el desplazamiento, el trabajo y la búsqueda; el ser arrojados, lanzados, echados (*geworfen*) durante mucho tiempo a lo desconocido; sometidos al decrecer, al menguar (“*schwinden*”) y al morir. Por lo demás, la canción al destino no señala un destino puntual, no se refiere a un individuo sino a los hombres que *nos* comprenderíamos en lo que en ella se dice: la incertidumbre, el transitar, el fenecer. Contra lo apacible y eterno del espíritu (Kehrkoff, 1994, p. 46), se levanta la incertidumbre que le cupo en suerte al hombre, quien sin un destino definido transita hacia la muerte. Su contingente vida está exenta de una organización premeditada y calculada a la perfección y, en el caso del moderno, no depende del cumplimiento de un destino fijo irremediable, lo incierto es lo que se pone como signo de este presente. El hombre ha de ir de una hora en otra con el interés de establecer su morada; Hiperión perseguía el restablecimiento de una unidad perdida.

Terminada la canción, Hiperión recibe la última carta de Diotima en la que se anuncia la despedida. Epístola que está escrita en cuatro continuaciones, y se agrava el tono de las palabras a medida que avanza el adiós, hacia el final de la extensa carta dice Diotima: “¡Afligido amigo! Pronto, pronto serás más feliz. Tu laurel aún no ha crecido, y tus mirtos se marchitarían, pues tú debes ser sacerdote de la divina naturaleza y ya germinan en ti los días poéticos” (Hölderlin, 2002, p. 199). “El laurel es una metáfora para la guerra y los mirtos para el amor; ni lo uno ni lo otro son el destino de Hiperión. Su destino es ser sacerdote de la naturaleza, dicho en otras palabras, poeta” (Cortés Gabaudan, 1996, p. 79). Así, una vez se sobreponga de las pérdidas y se recupere de la forzosa aflicción estará listo para los días poéticos,

puesto que en el canto al destino aún se advierte el desconsuelo y la derrota que deben ser superadas; superación que le corresponde in-directamente a Hiperión y plenamente a Hölderlin. Pero por el momento, las pérdidas de Alabanda y Diotima son parte de un momento vinculado a todo un proceso movilizad por una fuerza que se manifiesta en una doble negación (Kreuzer, 2011, pp. 190-191), que le permitirá a Hiperión resolver las disonancias y contradicciones y reconciliarse con la vida.

Ante el mensaje de Diotima y lo que vaticina, ronda una vez más la idea de muerte, máxime cuando una carta de su amigo Notara le confirma la misteriosa muerte de Diotima. Abatido por completo, el joven Hiperión escribe una misiva de respuesta a Notara en la que se despide de todo y de todos, pues ya no tiene a dónde ir y menos en quién refugiarse. Alabanda fue a entregarse a la liga clandestina, su retorno supone la muerte como justicia a su traición; Diotima murió inexplicablemente aminorada por la separación y la desunión; y su padre renegó de él y le cerró las puertas del hogar, al que retornará cuando, mucho tiempo después, todos hayan muerto. Así, cuando está terminando la carta que le envía a Notara, le cuenta que un día subió al volcán Etna y desde allí recordó a Empédocles quien, harto de contar las horas y con un excesivo amor a la vida, se fue de esta en un abrazo perenne con la naturaleza (Hölderlin, 2002, p. 202). No obstante, Hiperión comprende que no ama con suficiente fuerza a la vida ni a sí mismo como para imitar la acción de Empédocles<sup>21</sup>, sabe que su estado de derrota y pérdida no le permite honrar la vida y que la muerte que quiere darse en ese momento así lo demuestra. En medio de la recuperación de la aflicción, el segundo punto relevante de la historia, según Kreuzer, es ‘el logro de la calma’ –[“Der zweite wichtige Gesichtspunkt ist die Erlangung der ›Ruhe‹”] (2011, p. 192), siendo el primero o ‘el punto más alto de la novela’ [Höhepunkt des Romans] (2011, p. 191) la narración de la superación del logro de esa calma– y como una prolepsis de lo que será la madurez tras superar todas las pérdidas y derrotas, le escribe a Belarmino:

<sup>21</sup> Es evidente el contraste entre Hiperión, quien aún es joven, y Empédocles, quien logró la madurez y ofreció la oportunidad de renovación a su pueblo, según la idea que Hölderlin esbozó para la elaboración de la tragedia que llevaba por nombre *La muerte de Empédocles* y que dejó inconclusa.

Amigo, estoy tranquilo, pues no quiero tener nada mejor que lo que tienen los dioses. ¿No debe sufrir todo lo que existe, y más profundamente cuanto más excelso es? ¿No sufre la sagrada naturaleza? ¡Oh, mi divinidad, que tú puedas estar tan triste como feliz es algo que durante mucho tiempo no pude comprender! Pero el bienestar sin sufrimiento es sueño, y sin muerte no hay vida. ¿Querrías ser eternamente como un niño y dormir como la nada? ¿Renunciar al triunfo? ¿No recorrer la escala de los perfeccionamientos? ¡Sí, sí, el dolor es digno de habitar en el corazón humano y de emparentarse contigo, ¡oh naturaleza! Porque sólo él conduce de un placer a otro, y no hay más compañero que él... (Hölderlin, 2002, p. 200).

Hiperión no salta al volcán ni busca la muerte por otros medios, en su lugar va errante hasta que llega a Alemania en donde, con el paso de los días, encuentra el único motivo para quedarse, la naturaleza. Entre los alemanes encuentra de todo menos hombres, según la fuerte arenga que realiza en la penúltima carta. Sacerdotes, pastores, pensadores, artesanos, científicos, doctos, de todo, menos hombres. Resuena la crítica y análisis social que Schiller hace en la sexta de las *Cartas a la educación estética del hombre*: fragmentos son los hombres modernos, fragmentos de un todo que se asemeja a una máquina que solo debe cumplir funciones calculadas y frías. Fragmentos de hombres encuentra Hiperión entre los alemanes, engranajes en la maquinaria estatal que agobia, que denigra y que deja sin aliento, en especial a los jóvenes amantes de las musas. La queja también comprende a aquellos que, como él, sufren y padecen ese sistema frío y represivo de los alemanes y que, como él, se sienten amordazados por esas disposiciones sistemáticas. Motivos suficientes tiene Hiperión para irse de allí, pero lo retiene la primavera.

Con el paso del invierno y el advenimiento de la primavera, Hiperión comprende los insospechados cambios que dan alegría y dolor, muerte y vida, y entiende la dinámica de la naturaleza en la que está inserta la vida con la que adquiere saber, madurez y tranquilidad. Llorar en exceso por la pérdida, por los muertos, por la derrota es no comprender las disonancias de la vida, querer aferrarse con obstinación a la alegría y desear que siempre esté presente es querer vivir en la ilusión del temeroso y cobarde, en el espejismo del efímero presente. Aprender a aceptar la derrota y la felicidad es conocer los movimientos de la vida, de la naturaleza, de la cual surgen y a la cual regresan. Así lo atestigua Hiperión al final de la novela

por medio del ensueño que tiene con Diotima. Por el contrario, no aceptar el dolor excluye la alegría, pues la alegría tiene mucho de dolor, así como la muerte, de vida. Las palabras e imágenes finales de la novela expresan esta necesaria des-armonía del todo, en un tono panteísta y espinosista, como varios intérpretes lo refieren; Hölderlin cierra la obra y estratégicamente la deja abierta al mismo tiempo. Amor y odio, disonancia y reconciliación, son los opuestos indispensables del movimiento continuo en el que está el hombre. Hiperión lo dice así: “Como riñas entre amantes son las disonancias del mundo. En la disputa está latente la reconciliación, y todo lo que se separa vuelve a encontrarse. Las arterias se dividen, pero vuelven al corazón y todo es una única y ardiente vida” (Hölderlin, 2002, p. 213).

Las últimas palabras de Hiperión a Belarmino: “Estos fueron mis pensamientos. La próxima vez te hablaré más de ellos” (p. 213), denotan lo inacabado e inconcluso de la novela, precisamente por la dinámica de la obra y por las intenciones del escritor de no supeditar todos los acotamientos y la formación que se pretende expresar en la novela a las vicisitudes del protagonista. En este punto confluyen fin e inicio, pues mientras aún está en Alemania experimenta a través de un sueño la epifanía de Diotima, a quien cree oír, y quien le revela la insensatez de perseverar en la tristeza y en el llanto por los muertos. En este país tiene la última transformación efectuada en la historia de la novela y se enfatiza la división en dos instancias, las mismas que están en toda la obra, entre el pasado y el futuro. Desde allí, regresará a su patria, comenzará la escritura de las cartas e irá cambiando con las situaciones que ya conocemos hasta el punto de lograr las superaciones necesarias y aprender de lo vivido. Este momento del *así pensaba yo* o *esos fueron mis pensamientos*, junto con el retorno a su suelo natal, configuran el todo del movimiento epistolar. El inicio remite al fin y este al comienzo. No obstante, es evidente la transformación efectuada en el protagonista en relación con la carta inicial, en esta dice que regresa abatido y con un ansia desmesurada de morir, mientras que en la última le escribe a Belarmino con calma y promete contarle más pensamientos de su vida en un futuro. La lucidez del último Hiperión, más sensato, contrasta con toda la desproporción de sus deseos extremos representados en la obra y posibilita la contraposición armónica de las

partes contrarias, según la particular idea de esta dialéctica de contraposiciones y soluciones que se continúa progresivamente, puesto que no se cierra en absolutos estáticos; el dinamismo de la obra impregna su continuación en poemas como el ya mencionado *Lamentos de Menón por Diotima*.

## A modo de conclusión, *Hiperión*, el viejo

El experimentado eremita, mucho más que el joven audaz que quiere transformar su patria y gestar la heroica campaña de la renovación espiritual, tiene la prevalencia en el protagonismo de la novela; es un hombre maduro que adquiere paciencia y gana cada vez más mesura a medida que le escribe a Belarmino sobre sus padecimientos y sobre la lucha por efectuar sus idearios. En la indispensable distancia entre uno y otro momento de la vida de *Hiperión* está la clave estructural de la novela; de su movimiento constante; de los cambios de estado y de las rupturas espaciotemporales que presenta. Del largo vivir y de la experiencia se nutre la obra, no del ciego afán de querer lograr lo imposible en la precipitada juventud, como lo añoraba el joven. El inicio y el fin proyectan dos momentos del protagonista que difieren en su temperamento, pues el comienzo impele a la muerte, en tanto que el fin exige calma y esperanza. De haber acaecido la muerte del protagonista, la idea global de la novela se perdería y carecería de sentido; toda vez que la temática de la muerte que impacta la obra carece de una connotación exclusivamente negativa. Resulta extraño que la muerte asociada con lo indeseado, lo malo, lo falso, tenga una concepción contraria, claramente positiva, en tanto se la piense como parte imprescindible del discurrir de la naturaleza y como la contraposición indispensable de la vida en el juego de opuestos, inconcebibles el uno sin el otro. Es paradójico pensar la vida desde la muerte, es como si lo puro se asumiera desde su contrario, pues encierra un conflicto vincular dos opuestos tan dispares; pero, en el caso de la novela, la experiencia que trae a cuestras *Hiperión* le ha permitido comprenderlo. Su errante vida y el desplazamiento son un indicio del camino hacia el cambio y al conocimiento.

Este personaje llega a tener cierta sabiduría en virtud de la alegría y el dolor que experimentó. Su saber no se reduce al del cálculo-matemático ni al de los libros sagrados ni al del comportamiento ejemplar regido por leyes morales, es el de la vida, la suya propia, vivida entre extremos de actividad y quietud, pues la vida del protagonista cesa cuando no tiene más acción, que bien podría ser el caso del ermitaño, retirado de la actividad, no obstante, este caso es diferente. Hiperión es un eremita aislado de la vida pública, cuya acción recae en las reflexiones que le transmite a Belarmino, y al hacerlo, al pensar en su vida anterior de amante y guerrero, cambia y continúa transformando su vida actual. La conciencia que logra Hiperión en sus pensamientos como eremita no abarcan la solución efectiva de los problemas de su patria ni de la humanidad (como en algún momento lo pensó y expresó en su correspondencia), pero sí permiten extenderlas metafóricamente a las posibles decisiones que alguien tome para sí mismo. La ambición de traspasar el límite dejó una huella en el corazón de Hiperión, que se traduce en el aprendizaje por medio del dolor y la paciencia. De igual modo presenta una tendencia que con libertad, un individuo o una comunidad, podrían seguir: de la inexperiencia y la fogosidad de la niñez y la juventud hasta la activa calma de la madurez.

Parece que, en la juventud, las aspiraciones por conquistar la meta no tienen límite o nunca lo tendrán, y se cree que cada tanto se logra y se acierta lo que con desespero se busca, pero al poco tiempo se pierde la alegría o el entusiasmo por tener lo deseado, adviene una desilusión y se olvida la unión, el amor o la alegría inmediata, fugaz. Así, Hiperión le expresa a Belarmino que creyó alcanzar sus metas cada que hallaba a alguien cercano a sus ideales, de los que se desencantaba al saberse solo con sus ideas y sentimientos excelsos. Qué cerca parece estar la meta cuando se es joven, pero que fácil se pierde y se aleja esta y luego se convierte en alegría y tristeza, modulaciones asociadas a los tonos musicales que signan el camino variante de la vida de alguien. Sin embargo, Hiperión comprende que incluso en la vejez se transforma y se comprende lo conflictivo de la vida.

Cierran estas acotaciones sobre Hiperión el viejo, la determinación que encarna el personaje de sobrellevar las variadas experiencias con prudencia. Hay en este carácter una resolución de disonancias que enfatiza en la vivencia propia de un individuo que, *ad portas* de decidirse por la muerte, comprende la integralidad de los diferentes acontecimientos adversos y favorables, los previstos y los contingentes –y también los que escapan a una dualidad como incentivo de búsqueda constante–, además entiende el movimiento y la inquietud como elementos propios de la vida, hasta que llega el complemento para la plenitud de esta, la muerte. Entre tanto, la acción y la reflexión ayudan.

Berta Vias, que reseña una traducción del *Hiperión o el eremita en Grecia*, dice:

Este proyecto de desastre, de soledad, que es el *Hiperión* no tiene mucho que hacer frente a una sociedad en la que prima el triunfo, a ser posible sin afrontar la más mínima dificultad, una sociedad en la que lo que importa es el lugar que el individuo ocupa en el ámbito económico, lo que hace que se extienda la ansiedad por el status, por la notoriedad, y se olvide que lo más importante es la dignidad del ser humano (2004, p. 250).

Este *desastre* que es el *Hiperión* termina con la promesa de próximos pensamientos y reflexiones sobre eventos que nunca se llegarán a relatar, pero concluye con la apertura a la madurez del personaje que se experimenta a medida que la novela avanzaba hacia su fin. El viejo eremita no es un modelo de triunfo y éxito para las actuales generaciones –ni para las de su contexto–, más urgido de productividad y solvencia económica que de empeños sentimentales por restablecer relaciones con la naturaleza, los hombres y los dioses. El camino de fragilidad, derrota y de arrebatados cambios del entusiasmo a la penuria de la reflexión no se presenta como una construcción de riqueza y conquista de un asidero por el cual se gane en utilidad monetaria para la sociedad. Ni el joven ni el viejo Hiperión responden a los estandartes actuales, pero tampoco respondían a los de su tiempo. Sin embargo, la paciencia, experiencia y perspicacia del viejo no se logran con el predominio de los avatares técnicos contemporáneos ni con la prisa por el éxito inmediato. Algo de lo vivido por este personaje ha de tener cabida, así sea la denegación y su contrario. Por ello le escribe a Belarmino

Nunca había experimentado de forma tan completa aquella antigua sentencia del destino: que una nueva felicidad nace en el corazón cuando se mantiene firme y logra soportar y atravesar la media noche de la pesadumbre, y que, como el canto del ruiseñor sólo se oye en la oscuridad, el himno a la vida del mundo sólo se deja escuchar en nosotros en el fondo del dolor (Hölderlin, 2002, p. 209).

La denegación y la afirmación, como en un movimiento dialéctico, se necesitan recíprocamente para poder establecer lo que propiamente les corresponde, pues como contrarios que son interactúan y se reafirman al intercambiar su lugar. A la denegación se llega luego de pasar por la afirmación y la esperanza de la posesión de lo otro. A la vejez llegó Hiperión luego de creer ciegamente que, cuando joven, estaba a un paso de la meta, pero fracasó en los ideales que buscó con desespero. En la vejez, como el contrario opuesto a la juventud, Hiperión reflexiona sobre su pasado y recobra parte de la juventud, no en su plenitud física, sino en la prudencia como elemento en el que se resuelven los opuestos anteriores. Desde lo opuesto, comprende el primer momento generador de toda la actividad; desde la óptica del que recuerda y piensa y no desde el que vive y actúa, cobra sentido la posibilidad de una dialéctica que no se cierra con la reflexión, sino que posibilita una nueva transformación del personaje, de la novela, del pensamiento de Hölderlin e incluso de la reflexión filosófica contemporánea. El dolor hace parte de la alegría, sin el uno no se experimenta y comprende la otra, del mismo modo que sin muerte no se comprende la vida. Pero ¿por qué aprender en virtud del *dolor*? ¿Qué tipo de *dolor* es este? La novela es, pues, un cimiento inicial de lo que proyectaba Hölderlin en relación con sus coetáneos y con su tiempo; además recoge varias preocupaciones que serán común en autores románticos que criticaron el excesivo uso racional y era una invitación a presentar y pensar en modos diversos del obrar humano. En general, este capítulo hizo una lectura a la luz de la recepción de la novela, de las interpretaciones en torno al personaje y de lo que pervive temáticamente de este poema en prosa.

## Referencias

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.
- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, H. (1988). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid, España: Editorial Nacional.
- Cortés Gabaudan, H. (1996). *Claves para una lectura de Hiperión. Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*. Madrid, España: Hiperión.
- Cortés Gabaudan, H. (2015). *La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin*. Madrid, España: Hiperión.
- D'Hondt, J. (2013). *Hegel*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.
- Ferrer, A. (1993). *La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin*. Madrid, España: Hiperión.
- Ferrer, A. (2004). *Hölderlin*. Madrid, España: Síntesis.
- Fichte, J. G. (1997). *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre: als handschrift für seine Zuhörer*. Hamburg, Deutschland: Meiner.
- Fichte, J. G. (2013). *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*. Madrid, España: Gredos.
- Graves, R. (2007). *Los mitos griegos, I*. Madrid, España: Alianza.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta el cine*. Madrid, España: Debate.
- Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid, España: Alianza.
- Henrich, D. (1990). *Hegel en su contexto*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

- Hölderlin, F. (1921). *Hölderlins Werke. Erster Band*. Stuttgart, Deutschland: Walter Hädeckte Verlag.
- Hölderlin, F. (1989). *Hiperión. Versiones previas*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1990). *Correspondencia completa*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1995). *Poesía completa*. Barcelona, España: Ediciones 29.
- Hölderlin, F. (2001). *Ensayos*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (2002). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid, España: Hiperión.
- Kant, I. (2011). *Crítica del juicio*. Madrid, España: Tecnos.
- Kerkhoff, M. (Febrero de 1994). Vivir elegíacamente: la temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin. *Estudios de Filosofía* (9), 11-120.
- Kreuzer, J. (2011). *Hölderlin Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*. Stuttgart Weimar, Deutschland: Verlag J.B Metzler.
- Macor, L. A. (2013). Freidrich Hölderlin and the Clandestine Society of the Bavarian Illuminati. A Plaidoyer. *Philosophica*, 88, 103-125.
- Man, P. (1996). *Escritos críticos*. Madrid, España: Visor.
- Man, P. (2007). *Retórica del romanticismo*. Madrid, España: Akal.
- Nietzsche, F. (2011). *Obras completas. Volumen I*. Madrid, España: Tecnos.
- Novalis. (2007). *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid, España: Akal.
- Pau, A. (2008). *El rayo envuelto en canción*. Madrid, España: Trotta.
- Safranski, R. (2006). *Schiller o la invención del idealismo*. Barcelona, España: Tusquets.

Safranski, R. (2012). *El romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, España: Tusquets.

Schelling, F. W.J. (2004). *Del Yo como principio de la filosofía*. Madrid, España: Trotta.

Schiller, J. C. F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, España: Anthropos.

Taminiaux, J. (2005). Hölderlin en Jena. *Ideas y Valores*, 54(128), 1-16.

Vias, B. (2004). Nuevas traducciones. *Revista de Filología Alemana*, 12, 247-265.



Dibujo 3. Kant. Dibujo a lápiz de Raquel Osorio Peláez.

# La metamorfosis del pensamiento. Dialéctica sobre los conceptos de arte, naturaleza e historia en Kant y Hölderlin

Paloma Marín Escobar<sup>1</sup>

## Introducción

El presente capítulo tiene como propósito plantear una dialéctica entre el pensamiento de Immanuel Kant y el de Friedrich Hölderlin, teniendo como base el asiduo estudio que este último hizo del sistema crítico kantiano y que su propio pensamiento se vio profundamente influenciado por este hecho. La propuesta filosófica de cada uno de ellos se configura en modos diametralmente opuestos: Kant puso todo su empeño en elaborar un detallado sistema de pensamiento que explicara, basado en una filosofía trascendental, el fundamento primero de toda posibilidad de conocimiento humano; del conocimiento de la naturaleza, en primera medida, el del comportamiento y las leyes morales en segunda instancia y, para terminar, el de los fines últimos a que aquellos son destinados por su naturaleza ineluctable como culmen del órganon crítico.

---

<sup>1</sup> Filósofa de la Universidad Católica Luis Amigó. Pertenece al semillero Estética, poética y hermenéutica. Especialista en Docencia Investigativa Universitaria. Contacto: paloma.marines@amigo.edu.co

Por su parte, Hölderlin representa un modo de pensamiento que, de manera intencionada, se desenvuelve por fuera de sistemas rígidos o conceptos esquemáticos y cuyo propósito es valerse del lenguaje poético para arrojar luz sobre las relaciones del hombre con la naturaleza, con los otros y con la divinidad; empero, Hölderlin introduce en su lenguaje, en apariencia solo literario, claves de lectura relevantes sobre conceptos tan complejos como los propuestos en el sistema kantiano, incluso supera algunos de estos y ofrece una interpretación auténtica, de carácter intelectual, en la que se presenta una propuesta filosófica peculiar que había sido poco estudiada.

La metamorfosis del pensamiento se da en la medida en que el aporte de Kant, que es ante todo intelectual, encuentra eco en la forma poética utilizada por Hölderlin, que le otorga una validez más allá de la razón intelectual, ontológica. El suabo se apropia del legado que Kant dejó a la generación alemana sin ocuparse de este en la forma del idealismo, sino como una propedéutica para llevar a cabo su propósito fundamental: instruir al hombre y dotar al poeta de la posibilidad de ser quien forme a su pueblo, aquel que ante ellos sitúe la palabra sagrada y proyecte la finalidad de la naturaleza como lo *aórgico*, y de lo humano como lo *orgánico*, en un horizonte único, la historia.

Son dos conceptos y una noción fundamental que transversalizan la idea de esta metamorfosis. El primer concepto es el de naturaleza (*natura*) como ámbito en el que el hombre se mueve, como aquel que sustenta su propia existencia y como aquello que se le opone en calidad de absolutamente otro y, con ello, lo que pone límites a su labor en el mundo (cognoscente y productiva); segundo concepto es el de arte como el lenguaje exclusivo de transmisión y proyección de la historia, así como el de la relevancia del artista, capaz de dar cuenta de la relación de confrontación y reconciliación entre la natura y el hombre. Finalmente, la noción de historia, que se desprende de los conceptos ya advertidos, se presenta como el hilo conductor

de las finalidades del hombre y de la naturaleza, como el vehículo de su plasmación efectiva en el mundo de la experiencia, que porta la palabra sagrada de un tiempo, la memoria de un pueblo y la transformación de este en el devenir.

## Hölderlin y la metamorfosis de los conceptos kantianos: reapropiación del pensamiento

Este apartado se propone la exposición de algunas nociones de los ensayos de Hölderlin coincidentes con las nociones kantianas a fin de demostrar la reapropiación o superación de los conceptos de Kant según el pensamiento del suabo. De acuerdo a lo anterior, las nociones que sirven de base a la disertación son: arte, naturaleza<sup>2</sup> e historia<sup>3</sup>, de las que se desprenden diferentes categorías que serán vistas a la luz del propio Hölderlin para hallar en su propuesta una lectura genuina del sistema kantiano; previo a este desarrollo será preciso dar cuenta del vínculo entre ambos pensadores. Desde muy joven, Hölderlin anheló ser un poeta y demostró las capacidades que tenía para ello, además de mostrar una inclinación natural hacia la reflexión filosófica, lo que permitió que su producción literaria se leyera, posteriormente, a la luz de las corrientes filosóficas de su tiempo (romántica, idealista y, en menor medida, racionalista); relecturas que, tras la publicación de las primeras obras sobre su vida, encontraron una raíz común en autores como Schiller, Goethe y, evidentemente, el propio Kant, quien fuera el gran referente filosófico.

Según el sistema crítico kantiano, en cada nivel del conocimiento del mundo, a saber: cognoscitivo y práctico, es preciso hallar una raíz común que los distinga y permita abarcarlos en virtud de las posibilidades subjetivas.

<sup>2</sup> Al introducir la noción de arte en su *Crítica del Juicio*, Immanuel Kant (2007) expone una cuestión fundamental: la necesidad de distinguir aquello que es causa de la naturaleza de lo que es producido por un sujeto agente, el hombre. El producto del arte es una obra (*opus*) y el producto de la naturaleza es un efecto (*effectus*); el arte será entendido como aquello que surge en virtud de la libertad de una razón consciente. Por bella que pueda parecer una obra de la naturaleza (*effectus*), esta solo se configura como producto del instinto, no de una voluntad libre.

<sup>3</sup> El hilo conductor del arte es análogo al hilo conductor de la naturaleza; en él se hallan entrelazadas la finalidad de la naturaleza y la finalidad práctica del hombre en una totalidad unitaria, histórica. Ambos horizontes, el teórico natural y el práctico moral han de encontrar, siguiendo a Kant, un engarce que no sea otra cosa sino la demostración de su modo de aparecer-se (producir-se) en el mundo de la experiencia posible, en líneas análogas, pero no sin punto alguno de contacto. Estas líneas que se despliegan por la cadena de causalidad de que se siguen, obedecen a un mecanismo inserto en el orden espacio-temporal; el mecanismo sumado a dicho orden es la historia, en ella se manifiestan y son captadas por una reflexión vinculante que hermana la capacidad del entendimiento y de la razón, que vincula simultáneamente el juicio teórico y el práctico mediante la utilización de sus principios a fin de emitir un juicio reflexivo que los contenga.

Kant caracteriza en la *Crítica del Juicio* esa raíz común de un modo muy coherente con lo que acabamos de decir, ya que, si en la *Crítica de la razón pura* ha designado la raíz común de pluralidad y unidad, o de sensibilidad y entendimiento, o de intuición y concepto, con los términos, respectivamente, de síntesis (raíz común de unidad y pluralidad), imaginación («facultad» de la síntesis) y esquema (el acto de la imaginación), ahora, en la «Crítica del Juicio estético», habla de una situación en la que «la imaginación esquematiza sin concepto», es decir, no se ha producido la separación frente a la raíz común, por lo tanto tampoco hay todavía ni conocimiento ni decisión, o sea, no hay en general discurso válido; se mantiene, pues, que no hay un discurso en el punto cero de la escisión; la raíz común, por así decir, no comparece, se escapa, es esencialmente escurridiza o, como dice literalmente Kant, «desconocida» (Martínez Marzoa, 1992a, p. 141).

Así, es posible afirmar una vez más que la parte del órganon crítico dedicada al juicio es, en efecto, la parte que fundamenta todo lo que le antecede, esto es porque en él, la escisión que es posible deducir en las otras dos críticas aún no se ha dado, este es el punto cero del conocimiento de la naturaleza<sup>4</sup>, de la decisión humana y, por tanto, el punto en el que la reconciliación entre estos ámbitos sea procurada sin preterir la esencia del otro, lo cual trae al diálogo a Hölderlin cuando, mediante una fuerte crítica al idealismo alemán, se refiere a la relación sujeto-objeto en uno de los escritos de talante filosófico que escribiera hacia 1795, que han titulado sus compiladores como “Juicio y ser” (*Urteil und Sein*) y que hace parte de los, también llamados por sus intérpretes, *Ensayos de Homburg* (*Homburger Aufsätze*). Este ensayo representa una crítica implacable contra lo que sería el idealismo alemán en cabeza de Fichte y presenta asuntos críticos que son susceptibles de análisis. La noción de “ser”:

Expresa la ligazón del sujeto y el objeto. Allí donde sujeto y objeto están unidos pura y simplemente, no sólo en parte, allí donde, por lo tanto, están unidos de modo que absolutamente ninguna partición puede ser efectuada sin preterir la esencia de aquello que debe ser separado, allí y en ninguna otra parte puede hablarse de un ser pura y simplemente, como ocurre en el caso de la intuición intelectual (Hölderlin, 1976, p. 26).

<sup>4</sup> Es por el arte que el sujeto puede asomar su vista a la naturaleza indeterminada, a la sustancia que de ella no es conocible por las ciencias y que contiene el sentido más profundo de su evolución, que la conduce hacia los fines inciertos que ella persigue y que son ocultos al entendimiento teórico. Por otro lado, es por el arte que el hombre puede plasmar en la naturaleza, incluso como mimesis de su propia regularidad, el sentido profundo de su progreso, que lo conduce mediante la libertad hacia fines poco evidentes, incluso para la razón práctica; todo esto se plasma en el hilo conductor de la historia en la forma más peculiar, como representación de los conceptos que van unidos al *telos* de la naturaleza y de la libertad humana, la evolución y el progreso.

La ligazón aquí advertida tiene que ver con la oposición real y no ideal, es decir, el objeto puesto y no auto-puesto por la conciencia, pues si, como se dijo, la conciencia es en tanto que al sujeto se le contrapone lo externo, la ligazón tiene que corresponder con una oposición en la que haya cabida para eso *otro* que es la naturaleza<sup>5</sup>. Una reflexión de tipo genético, es decir, que concibe el uso de la razón como infinito, no corresponde a las consideraciones kantianas en las que Hölderlin cree firmemente; una razón limitada por la naturaleza, cuyo ímpetu infinito se ve coaccionado por el obrar y la representación sitúa al “yo” por fuera de la fórmula de identidad como lo siempre opuesto a la naturaleza. Que el fragmento aquí acuciado de Hölderlin desemboque en la intuición intelectual no es un recurso filosófico entre otros del que se sirve el poeta para concebir la ligazón pura y simplemente, pues es en virtud de ella que, como acto previo a la reflexión de la conciencia y actividad de representación, aparecen en el mundo tanto el hombre como la naturaleza. Si bien en este ensayo Hölderlin arremete contra la idea del “Yo absoluto” fichteano, la crítica es dable perfectamente a la oposición ideal propuesta por Schelling hacia 1800 en su *Sistema del idealismo trascendental*.

Al modo como el propio Kant lo concibió en su *Crítica del juicio*, Hölderlin no comprende la posibilidad estética de la intuición intelectual como una capacidad entre otras para captar el ser, sino como la única por medio de la cual este se percibe como lo que es, dejando ver cómo sus componentes se manifiestan desde su propia esencia, pura y simplemente. El ser sólo es captado poéticamente, a él no alcanza la representación de otras ciencias o exclusivamente la de la filosofía puesto que estas tienden a separar la unidad originaria, disgregarla para que sea analizada. Hölderlin apunta a un asunto que le interesó también al propio Kant, si bien sus pensamientos son de índole divergente, encontraron un camino común, el de la representación de la naturaleza por medio del arte. Para Kant esto sería un juicio

<sup>5</sup> Kant acierta en mencionar que el arte bello concebido como tal deberá asemejarse a la naturaleza: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza” (2007, p. 249); y esta consideración no riñe con que el arte no pueda ser mimético, sino que tiene que ver con la representación de la naturaleza, ya no en parte cuanto si en su totalidad, es decir no con los aspectos particulares de esta que pueden ser conocidos por el entendimiento teórico según categorías, sino con su modo de representación en el que la diversidad que la conforma es captada como unidad pura.

estético que permite el tránsito de la naturaleza de lo sensible a lo *nouménico*<sup>6</sup>; para los idealistas, finalmente, la naturaleza es expresada como la más pura inteligencia en el arte, y Hölderlin no encontraría otro camino para captar la ligazón del ser que el de representarlo poéticamente, el decir poético de la naturaleza.

Martínez Marzoa permite comprender lo anterior cuando menciona que la crítica de Hölderlin está influida por la terminología kantiana y por el fundamento mismo de su pensamiento, teniendo como precedente que del *órganon* crítico la *Crítica del juicio* es la más estudiada por el poeta:

Me he comprometido a aducir otro de los nombres que tiene en Hölderlin eso que, según ya dije, Hölderlin mismo llama a veces ser. El otro nombre en cuestión es precisamente *die Natur* («la naturaleza»). Ello parece fortalecer la sospecha, para la que ya hemos encontrado motivos, de que es lo uno y común a lo que apunta la «Crítica del Juicio estético» lo que sirve de punto de referencia para el ser que Hölderlin menciona en posición crítica frente a Fichte. *Die Natur* es ya el tema de Hiperión, y desde este momento la trayectoria de Hölderlin está determinada por el problema de cómo presentar el carácter no-presente, ese carácter, que «la naturaleza» tiene, de trans-discursivo, prerreflexivo o «desconocido», de *áthesis* (Martínez Marzoa, 1992a, p. 146).

La escisión a la que se refiere el autor sucede en la filosofía kantiana en el momento en que se da lugar al concepto mediante la *possibilitas* (las condiciones de posibilidad) del sujeto cognoscente; por otra parte, cuando la obra se mantiene en la representación de *die Natur* como pura unidad es, pues, un producto estético, con lo cual la única herramienta para asirlo y reflexionar su dimensión constitutiva en la historia la ha engendrado Kant en su *Crítica del Juicio* como medio para reconciliar los ámbitos de la libertad humana y la naturaleza. Pues,

la *Natur* o la *áthesis* o el ser hölderlinianos, de que hablábamos, tienen, en este mismo sentido de reflexión, carácter trans-reflexivo prerreflexivo. Su representación en relación con el análisis kantiano del conocimiento es el «esquema sin concepto». Por eso

<sup>6</sup> Es crucial señalar aquí que la naturaleza otorga la regla "no a la ciencia, sino al arte, y aun esto, sólo en cuanto éste ha de ser arte bello" (Kant, 2007, p. 251), lo que puede conducir el orden de ideas aquí señalado a pensar que la naturaleza sólo es indeterminada y que se presenta al sujeto de forma negativa a su infinita aspiración por rebasarla sólo como objeto del entendimiento, sólo como fenómeno cognoscible y sujeto a unas categorías a priori; empero, la naturaleza abre camino al sujeto que Kant denomina genio, para que avizore su indeterminación y la finalidad que permanece oculta y, además de ello, le otorga mediante la regla de su talento la posibilidad única e irrepetible de representarla y plasmarla como fenómeno, es decir, convertiría en un objeto para el goce de los sentidos, todo esto en un movimiento excéntrico que la sustrae del mundo *nouménico* al mundo de la experiencia posible y la retrae devolviéndola al curso normal de su *thelos*, ahora atravesada por la libertad creadora de la finalidad del artista que, sin duda, coincide con la de la especie; el arte es el punto de contacto no sólo entre el *noumeno* y el *fenómeno*, sino entre las fuerzas, aparentemente irreconciliables, de la humanidad y de la naturaleza.

«la naturaleza» se manifiesta, esto es, se subtrae, en la figura bella, que es, para Kant, la figura en la que hay un esquematizar sin concepto o un finalismo sin finalidad (Martínez Marzoa, 1992b, p. 148).

Para seguir con la idea de Martínez Marzoa, Hölderlin y Kant coinciden en reconocer la sujeción inevitable del individuo a la causalidad de la naturaleza, tanto porque ella dota al artista *naturalmente*, como porque la creación artística propende siempre por elevarse a la naturaleza y es tal su vuelo que la forma bella del arte resulta también *athética*; en ella se unen pura y simplemente el sujeto y el objeto que aparecen separados de manera tangencial en el idealismo criticado por Hölderlin y en los dos ámbitos descritos en las primeras partes del *órganon crítico*. Podría considerarse que la forma fundamental en que pensador y poeta encuentran posible reconciliar al hombre con el ser que se presenta escurridizo y desconocido es representarlo en la obra de arte, en el poema<sup>7</sup>. La infinita aspiración del hombre, el avistamiento de lo que el fenómeno retrae en su forma *nouménica*, es sólo posible mediante el arte. Es importante aclarar que tanto artista como espectador hacen parte de la definición de genialidad en el pensamiento kantiano, haciendo que la lectura de lo que está pura y simplemente manifestado en la obra, sea la labor mediante la que una comunidad se adhiere a lo universalmente comunicable del arte.

La imaginación<sup>8</sup> y el entendimiento son las facultades<sup>9</sup> que, según Kant, cobran relevancia a la hora de captar *die Natur* o de representarla en el caso de ser artista, poeta, genio<sup>10</sup>. En uno de sus ensayos intitulado ‘Sobre la ley de la libertad’<sup>11</sup>, Hölderlin hace referencia a la naturaleza en oposición al entendimiento, en tanto

<sup>7</sup> El genio tiene la capacidad privilegiada de unir en una sola manifestación objetiva la obra, los reinos de la naturaleza y la autonomía propia de la libertad práctica haciendo aparecer en ella incluso como bello lo que en la naturaleza es captado por la intuición como algo que no lo es. Así, por ejemplo, la muerte: “las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente” (Kant, 2007, p. 255), por medio del arte bello y teniendo como base a la representación de dichos conceptos universalmente, en atención a la finalidad que el genio le prescribe, lo que redundará en la propuesta formativa y ennoblecedora de dicho fin en el espíritu humano.

<sup>8</sup> “Es muy poderosa en la creación, por decirlo así, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da. Nos entretendemos con ella cuando la experiencia se nos hace demasiado banal; transformamos esta última, cierto que por medio siempre de leyes analógicas, pero también según principios que están más arriba, en la razón. Aquí sentimos libertad frente a la ley de asociación, de tal modo que, si bien por ella la naturaleza nos presta materia, nosotros la arreglamos para otra cosa, a saber: para algo distinto que supere a la naturaleza” (Kant, 2007, p. 258).

<sup>9</sup> Las facultades de las que se sirve el genio, a priori, para dar medida a su creación serán la imaginación y el entendimiento, y justamente estas facultades son las que pondrá en juego en la relación sujeto-objeto, que también está dada *a priori* y cuyas medidas y privilegios son expresados *a posteriori*, según el *thelos* prescrito, en el producto final.

<sup>10</sup> “Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, 2007, p. 250).

<sup>11</sup> Así como los otros ensayos que en el ulterior desarrollo se citarán pertenecen al período de *Hiperión* comprendido, según Martínez Marzoa (en su traducción de los *Ensayos*, publicada en 1976) entre 1794 y 1798, con excepción de los últimos que serán referidos y que se sabe fueron escritos antes de 1800.

que este último la organiza y sustrae de ella su regularidad, mientras aquella es ausencia de ley: “(...) por este estado natural de la imaginación, por esta ausencia de ley, entiendo la ausencia de ley moral; por esta ley, entiendo la ley de la libertad” (Hölderlin, 1976, p. 19). Hölderlin entiende que la imaginación puede revestirse de naturalidad o puede hermanarse con la facultad de apetecer, lo que la convierte en libertad pura. Cuando la facultad de apetecer se hace empírica se hermana, a su vez, con la naturaleza; su modo de manifestarse queda sujeto a las causas naturales una vez se hace empírica y, por otro lado, está cada vez más sujeta a un carácter incondicional (*nouménico*) cuanto más se aleja de la necesidad natural para acercarse a la libertad.

Hay una cara de la facultad de apetecer empírica, la analogía de lo que se llama naturaleza, la cual es chocante en el más alto grado, donde parece hermanarse la necesidad con la libertad, lo condicionado con lo incondicionado, lo sensible con lo sagrado, una inocencia natural, podría decirse una moralidad del instinto, y la fantasía acorde con ello es celeste (Hölderlin, 1976, p. 19).

Más adelante, el poeta presenta problemático pero necesario el primer impulso creador de la libertad como si mandara sobre la naturaleza, la cual es rebasada por su incondicionalidad e infinita manifestación; la libertad aparece así en contienda con la naturaleza, no se somete a sus impulsos sino que se rige por su propia espontaneidad, por una anarquía que no se somete a ley alguna; mas, lo anterior, sucede tan sólo en principio pues “el comienzo de toda nuestra virtud acontece a partir del mal” (p. 20).

Ahora bien, para Hölderlin, el acto creativo no es tan sólo un acto desenfadado de la libertad o, más bien, no se queda en un primer nivel de comprensión en que aparece en tajante oposición frente a la naturaleza o al desconocimiento de ley alguna. Coincide con Kant en la necesidad de que exista no sólo un mecanismo formal –“en el efecto inexpresado, el material está ciertamente presente para el poeta, pero no para otros” (Hölderlin, 1976, p. 56)– que sostenga toda obra artística, sino también que es necesario conocer las obras de los antiguos, cultivar un impulso de formación

para crear lo “nuevo” libremente y hacer un reconocimiento de que todo lo producido por el hombre antes (en el pasado) y en el contexto (presente) ha emergido de dicho impulso:

(...) como surgido del comunitario fundamento originario del cual ese impulso, en todas partes, surge con sus productos, que conozcamos las direcciones más esenciales que él tomó antes de nosotros y en torno a nosotros, y entonces, a partir del mismo fundamento que aceptamos, viviente en todas partes igual, como el origen de todo impulso de formación, nos propongamos nuestra propia dirección, la cual es determinada mediante las pasadas direcciones puras e impuras, las cuales, con conocimiento de causa, no repetimos, de modo que en el FUNDAMENTO ORIGINARIO DE TODAS LAS OBRAS Y ACTOS DE LOS HOMBRES NOS SENTIMOS IGUALES Y EN UNIDAD CON TODOS, POR GRANDES O POR PEQUEÑOS QUE SEAN, pero en la particular dirección que nosotros tomamos (Hölderlin, 1976, p. 34).

El anterior fragmento extraído del ensayo titulado “El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la antigüedad” resulta revelador para comprender qué tan cerca se encuentra el pensamiento del suabo del referente crítico de Kant. Ambos destacan la necesidad ineludible de que el hombre contemple su pasado, y no sólo lo contemple, que lo reconozca, lo aprenda, lo estudie, empero no lo repita para poder emprender un nuevo rumbo. Es imposible no relacionar este pensamiento con una dialéctica histórica que se centra en el ímpetu formativo del artista, ya que a raíz de lo formativo él mismo se convierte en un formador, pues él mismo será parte de una nueva antigüedad, digna de estudio, reconocimiento y piedra de toque para lo nuevo. Así pues, el poeta, el artista, no vaticina el futuro, sino que dialoga con lo profundo del pasado para él mismo crear las condiciones del porvenir<sup>12</sup>.

El genio advierte su innegable dote y puede tomar, movido por su libre voluntad, una determinación sobre el cultivo de la misma; a su don innato, el genio puede someterlo al estudio asiduo de las ciencias históricas y de los modelos ejemplares de otras épocas, en especial de las obras clásicas para otorgar a su actividad productora un mecanismo que dirija su arte hacia fines nobles y, como aquí se ha mencionado,

<sup>12</sup> El genio kantiano debe poseer como primera cualidad la originalidad y “dado que puede también haber un absurdo original, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, es decir, ejemplares” (Kant, 2007, p. 250), de tal suerte que el producto artístico pueda servir a la acción productora de otros sujetos agentes.

hacia la formación del espíritu de su época. En caso de tomar esta primera determinación, recae sobre el artista un compromiso moral-formativo, teórico y, por supuesto, estético, para dar forma a los fines que fije a su labor. Por otro lado, el genio también puede tomar la determinación de no cultivar su talento y resistirse a la idea de que un favorecido de la naturaleza deba formarse en aspectos como la ciencia, el estudio de obras ejemplares y la adopción de una postura estética dirigida a un alto fin. Ante estos últimos el filósofo afirmará:

(...) creen espíritus superficiales que, para mostrar que son genios nacies, no puede hacer nada mejor que desasirse de toda la violencia de escuela de las reglas, creyendo que se va más gallardo en un caballo salvaje que en uno de escuela (Kant, 2000, p. 253).

En “Una palabra sobre la Ilíada”, Hölderlin parece darnos una definición bastante certera acerca de la condición del genio kantiano; es importante mencionar que el propio Kant tenía a la poesía<sup>13</sup> como la más alta manifestación del arte. Aunque el suabo piense preeminentemente en la figura del poeta, es necesario reconocer también en el individuo que suscita la obra –que para el caso de este ensayo es Homero–, en el que la inspira –por ejemplo, Aquiles–, así como en quien la aprecia, la escucha, la reconoce –el pueblo griego y generaciones de intelectuales posteriores–, otro tipo de genio: “(...) si otros por los árboles no ven el bosque, él [el genio] en pro del bosque olvida los árboles, que, pese a toda su alma, es bastante incomprendido y, por ello, también para otros incomprensible” (Hölderlin, 1976, p. 40). La actitud del genio es como la de quien ve el bosque y, en pro de su carácter genuino, aparta su vista de lo singular pues sólo capta lo universal puro. Este genio, poeta, artista, capta pura y simplemente sin preterir la esencia del ser, *die Natur*, el desdoblamiento de un Yo (sujeto que conoce) frente a otro (la naturaleza que debe ser conocida) fractura la visión pura del genio, la limita a ser ciencia del conocimiento, filosofía, o el nacimiento de la moralidad, mas, si lo que sucede es que la realidad es

<sup>13</sup> La poesía parece servirse más de la facultad de la imaginación que del entendimiento, y es justamente por eso que su producto es reflejo de la relación de contraposición en la que el hombre rebasa a la naturaleza y crea para sí una nueva. El juego de la imaginación de la poesía parece ante las luces de la sensata razón tan sólo un juego de palabras, pero para Kant: “la poesía es el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento” (2007, p. 266). Y ¿cómo el simple juego de la imaginación va a dar al entendimiento? Por su mecanismo, debido a la regla que rige a este arte y no sólo en la métrica, en el uso adecuado del lenguaje o en la sintaxis, sino que le exige una palabra que desvele lo insondable de la naturaleza, que nombre lo sagrado y rete las leyes de la lógica, deducidas de la razón, por otra más alta.

captada previo al desdoblamiento de un sujeto (activo) frente a otro sujeto (pasivo), y no existe distinción de agentes en su actividad real sino en su mera espontaneidad, eso es arte.

En “Sobre los diferentes modos de poesía”, Hölderlin parece retomar la idea de Kant de una división entre las artes y el arte mecánico<sup>14</sup>. Hölderlin, por estar concentrado en la forma de expresión propia de la poesía desde una reflexión poetológica, presenta a un tipo de hombre natural bajo la misma significación:

Determinado, claro, siempre igual y moderado, y adecuado al ligar y al instante, plenamente en la actualidad, nunca nos es importuno, a no ser que estemos demasiado en tensión y demasiado exaltados; nos deja tal como somos, nos entendemos fácilmente con él; precisamente no nos hace avanzar mucho, tampoco nos interesa propiamente a fondo (Hölderlin, 1976, p. 41).

El tono natural se asemeja a la definición del arte mecánico, aparece como reproduciendo fehacientemente la realidad, como mimesis de la naturaleza, digno, lógicamente de ser pensado, como alimento para el entendimiento y fruto de conocimiento. Mas, esta forma de arte, este tono natural o modo de poesía es apenas un eslabón de la visión estética más alta o de la reproducción artística más noble.

En un ensayo posterior intitulado “Reflexión”, Hölderlin parece proponer una forma equilibrada, un tono poético armónico que rebase lo antedicho sin caer en la desmesura; parece también responder a la metáfora que Kant usa sobre la importancia de andar en un caballo de escuela que sobre un indomable equino que se deja llevar por el ímpetu anárquico de la libertad. Hölderlin aduce al sentimiento la labor de armonizar mimesis y desmesura mediante la reflexión. El sentimiento parece ser una tercera facultad que Kant no nombra, pero a la que el poeta le da sobrada importancia:

<sup>14</sup> Si se piensa que el arte deba contener la mimesis de la naturaleza y la genialidad producida por la voluntad libre de un sujeto, el artista, Kant llamará a las obras que contengan en primacía el primer factor arte mecánico (2007, p. 247), a los productos artísticos que contengan el segundo, a su vez, arte estético; pero una forma todavía más noble, dado que contiene en ella la representación de un fin, “aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social [la especie]” (p. 248); este es el arte bello, cuyo fin se conecta con un acto reflexivo y propugna por cultivar el espíritu con inocente vocación puesto que no se antepone intencionadamente una finalidad del individuo, empero, de la especie.

(...) el sentimiento es, desde luego, la mejor sobriedad y reflexión del poeta, cuando el sentimiento es recto y cálido y claro y poderoso. Es rienda y espuela para el espíritu. Mediante calor impulsa el espíritu hacia adelante, mediante delicadeza y rectitud y claridad le prescribe el límite y lo retiene, que no se pierda; y así es a la vez entendimiento y voluntad (Hölderlin, 1976, pp. 46-47).

El artista, el genio, el poeta, transita en una suerte de órbita excéntrica que por impulso se mueve entre la mimesis y la libertad, entre la medida y la desmesura, entre la anarquía moral y la ley natural, es salvaje y es cauto. Este sujeto se mueve entre dos mundos siempre dialogantes, siempre abiertos a sustraer de su opuesto aquello de lo que se carece y volver a su sitio luego del encuentro puro, transformado<sup>15</sup>. Este diálogo que palpita y se tensa según los impulsos de la creación está en constante movimiento, crece y decrece. La armonía de la obra y del poeta consiste en que “(...) no habrá un solo tono necesario, que no sobrepase en cierta medida al precedente, y el tono dominante lo será sólo porque el todo está compuesto de esta y ninguna otra manera” (p. 47). Lo que para Hölderlin es la función del sentimiento y, por ende, su producto, Kant lo nombra como arte bello. Aquí la clasificación es lo de menos, la categorización es necesaria, pero para el presente discurso resulta ser una forma restringida de nombrar algo que es sólo dable artísticamente.

En otro ensayo que el poeta tampoco tituló y que el compilador nombró “Sobre el modo de proceder del espíritu poético”, Hölderlin consigue hermanar su pensamiento una vez más con el de Kant, en la consideración sobre la labor comunitaria del artista y que en este se vio como la universal comunicabilidad de lo que la obra contiene, o de lo que como artista se pretende plasmar para otro genio expectante,<sup>16</sup> A esta labor comunitaria se le contrapone una singular y este conflicto necesario

<sup>15</sup> Según lo antedicho, Kant advierte la existencia de una relación que pueda no estar en términos de equilibrio y armonía, sino, más bien, en la que una esfera nueva (creada) consiga superar el ámbito de la otra, cabe decir que aprehendiendo de ella su legislación, para así operar análogamente y ser captada por el espíritu tal y como lo hace según disposición natural. La nueva esfera es, sin duda, la propuesta estético-subjetiva del propio Kant, en la que resulta salvado el abismo entre lo *fenoménico* y lo *nouménico* por la facultad de la imaginación y, como más adelante se verá, coincide con la propuesta del propio Hölderlin de que el hombre pueda infundir una razón más elevada a la meramente mecánica, una razón que opera en el terreno de la poesía principalmente.

<sup>16</sup> El genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la expresión mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto. Este último talento es propiamente el llamado espíritu, pues para expresar lo inefable en el estado del alma, en una cierta representación, y hacerlo universalmente comunicable, consista esa expresión en el lenguaje, en la pintura o en la plástica, para eso se requiere una facultad de aprehender el juego, que pasa rápidamente de la imaginación, y reunirlo en un concepto que se deje comunicar sin imposición de reglas (Kant, 2007, p. 262).

(...) surge entre la más originaria exigencia del espíritu, la cual se encamina a la comunidad y al unitario ser-a-la-vez de todas las partes, y la otra exigencia, la cual ordena salir de sí y en un hermoso progreso y cambio reproducirse en sí mismo y en otros (Hölderlin, 1976, p. 55).

En este ensayo, o esbozo filosófico, Hölderlin intenta dar regla y fundamentar conceptualmente el mecanismo formal del que se sirve el poeta, tal y como lo hizo Kant con el genio; la doble dirección que toma el espíritu poético del contenido del poema y del ímpetu creador del poeta mismo se mueve siempre entre lo singular y lo comunitario o, en palabras de Kant, el individuo y la especie. Ambos, más allá de la mera nominación se refieren a los fines que alcanza el arte bello, al poema como una forma de trasegar hacia los más altos propósitos del individuo y los más nobles de la especie. Es así como el movimiento excéntrico que da forma a la obra y que rige al espíritu del artista en su ímpetu configura un movimiento no cronológico, sino sincrónico en el que la historia se comprende como totalidad y no como sucesión de hechos sin más, la historia es el bosque y los hechos, los árboles.

La reconciliación que se hace efectiva en la figura del poeta para Hölderlin y del genio para Kant, entre los dominios de la naturaleza y los de la libertad humana, aparecen en el ensayo que ahora es objeto de análisis como posibilidad de determinación del individuo:

(...) la cual consiste en que él se reconozca contenido como unidad en lo divino armónicamente contrapuesto y, a la inversa, reconozca contenido como unidad en él lo divino, unitario, armónicamente contrapuesto. Pues esto es posible sólo en la bella sensación sagrada, divina, en una sensación que es bella porque no es ni meramente agradable y feliz, ni meramente elevada y fuerte, ni meramente unitaria y tranquila, sino que es todo a la vez (Hölderlin, 1976, p. 73).

El artista alcanza su determinación uniendo lo subjetivo y lo objetivo, armonizando en una órbita excéntrica lo *orgánico* (lo humano) y lo *aórgico* (la naturaleza), que en efecto permanecen en constante tensión; una puede sobrepasar la esfera de la otra, mas, robarle su lugar es imposible. La sensación sagrada tampoco arguye a

la necesidad de un equilibrio constante entre ambas esferas; es, precisamente, la reconciliación a que ambas deben someterse luego del sobre-pasamiento de límites al que están expuestas por sus impulsos, natural y propio de la libertad.

La propuesta renovada que presenta Hölderlin, sin proponérselo en apariencia, es ontológica mediante una dialéctica cuyo centro es el espíritu poético, tanto como del artífice del poema como del contenido del mismo. Este espíritu es también una manifestación de la época y de la cultura. Hölderlin y Kant coinciden en otorgar una relevancia más allá de lo natural y de las leyes de la libertad al arte pues mediante este el tiempo, como acontecer histórico, no se trasluce en una línea imaginaria que va recta de un punto cero hacia el infinito, sino como un proceso siempre cambiante, emergiendo constantemente, naciendo cada día y reconstruyéndose con cada generación<sup>17</sup>. El arte, contado desde la perspectiva del artista, asienta en el suelo de las diferentes patrias del mundo y de sus aconteceres una historia unitaria, propensa a ser siempre transformada, aniquilada y reinventada.

## La poética de Hölderlin como dialéctica ontológica tripartita: arte, naturaleza e historia

Pero donde hay peligro, crece  
también lo salvador  
(Hölderlin, 1995, p. 188).

Este verso es una muestra del alcance que tiene el poema, que ha propiciado exégesis filosóficas, cuyo interés se centra en interpretar o aclarar la palabra fundante del poema. En los primeros versos de *Patmos*, a propósito de la relación entre pensador y poeta, el peligro se comporta como la contraposición aparentemente irresoluble

<sup>17</sup> La historia es la sucesiva ilación de hechos objetivos que se superponen unos a otros como producto de tan diversas influencias como comunidades de hombres existieran (esta reunión común de hombres puede ser, o bien religiosa, política, intelectual, económica y cultural). Empero lo anterior, el hilo conductor de la historia que es ocultado por la transmisión formal de la misma obedece, sin duda, a la intervención en ella del genio, es por ello que este sujeto no es único ni personal ni temporal; genio es una categoría metahistórica que se asienta en cualquier individuo capacitado para ello por dote de la naturaleza, lo que nos devuelve no sólo a la imposibilidad de determinar sus fines, cuanto sí a la indefectible sujeción del hombre a ella y a su *thelos* como cualquier especie animal lo estuviera y pese a su libertad, de tal suerte que "el arte trasciende la muerte de todos y cada uno de sus artífices, como único medio para poder consumir el desarrollo de las disposiciones de la naturaleza en este campo" (Fernández, 2008, p. 289).

entre ambas figuras, pero que encuentra su reconciliación en el viaje que hacen uno y otro a la cima que habita su opuesto. Lo que se presume, cuando se piensa en la efectiva contraposición, es que posteriormente exista una necesaria reconciliación, pues tanto poeta como pensador son quienes moran aquellas cimas, que se alzan al cielo, al divino éter en una actividad análoga, que nombra lo sagrado y reflexiona sobre el sentido del ser, respectivamente, empero están separadas por un abismo. “Habitar cerca en cimas separadas” (Hölderlin, 1995, p. 188) en términos del poema o la presencia-ausencia del ser es la donación que hace Hölderlin al lenguaje filosófico, que no encuentra más modo de traer al ser a la palabra que el oxímoron, donde los contrarios se contraponen y se resuelven en el más peligroso juego del lenguaje, el poema<sup>18</sup>.

La poesía desvela como un vidente al fantasma nouménico de la naturaleza y lo muestra como un juego de palabras y versos con plena lucidez, aunque en apariencia el poeta está embriagado y como tal ve al mundo. Así, la visión metafórica no es embriaguez, es claridad y revela para nosotros una forma de operar (de producir obras) equiparable a la ley natural, una desenvuelta y rítmica manera de ir jugando inocentemente con el lenguaje mientras en verdad se ocupa de lo más noble; según Fernández: “(...) si bien es un producto intencional, no debe parecerlo; que debe dar aspectos de naturaleza aunque se esté consciente de que es arte; y que, aunque es sometido a reglas, no debe dejarlas translucir” (2008, p. 349). Con ello, la poesía no transparente su mecanismo, equiparable al de la naturaleza en el modo de ser captada, y sí desvela con pasmosa claridad la arquitectura oculta de la naturaleza.

La filosofía había estado por mucho tiempo propugnando por un espacio privilegiado entre las ciencias, ya sea porque se sirvió de sus métodos para operar o bien porque desvió su interés hacia la determinación de la *physis* desde preceptos lógicos; la implicación de que el interés filosófico se viera abocado en buena medida a la reflexión lógica, la *adecuatio* del enunciado con la cosa entitativa, desalojó del

<sup>18</sup> La poesía supera a las otras formas de arte porque se sirve del recurso más cercano a todos los hombres, el lenguaje, para nombrar lo que ontológicamente le es más ajeno, lo más lejano. La poesía acerca a los linderos del entendimiento humano aquello de lo que la ciencia no puede hablar por no traicionar su propio mecanismo formal, ante lo cual decide callar; la poesía se pone, a diferencia de otras artes, un objeto que primero es captado por el entendimiento y luego por la sensibilidad. Distinto a otro genio, como el orador, el escultor o el pintor, el genio poeta: “(...) promete poco y anuncia sólo un juego con ideas, pero realiza algo que es digno de ocupación, a saber: proporcionar, jugando, alimento al entendimiento y dar vida a sus conceptos por medio de la imaginación; por tanto, aquél da, en el fondo, menos, y éste, más de lo que promete” (Kant, 2007, p. 267).

panorama la cuestión sobre el ser y lo redujo a mera cópula de un juicio “x”; con todo esto, la filosofía se pensó como semejante a las ciencias, sin embargo, su pensar comparte el mismo orden con la poesía.

El ser es *athético*, rehúye ser determinado por conceptos, ser término, pues la palabra que nombra al ser no es un fin sino un decir fundante, es decir, inicio; en eso la poesía<sup>19</sup> ya tiene suficientemente abonado el camino hacia el desvelamiento del ser, pues apela a este desde la representación singular del mundo; ese rehuir del ser ante la más absoluta determinación es lo que Hölderlin comprendió, pues en modo alguno existe la pretensión de aprehenderlo y significarlo como un concepto lógico, adecuarlo a un objeto, sea real o ideal. El poeta y el filósofo instauran al ser en la palabra como manifestación de éste en el lenguaje, puesto que, entre otras cosas, este aparece no sólo en la naturaleza, sino en la historia, en la conversación, y se hace necesario adjudicarle un pleno decir, un decir genuino que, en el caso del pensar, es interpretativo (hermenéutica del ser), y en el del poetizar, es fundante (proyección del ser hacia la historia), y en ambos casos el desvelamiento por tratarse del ser en su totalidad yace en la base más alta, la ontológica ¿Será que esta es la montaña que transita en el *entre* del abismo de la lejanía de quienes habitan aquellas cimas?; los primeros versos de *Patmos* rezan así:

Cercano está el dios  
y difícil es captarlo.  
Pero donde hay peligro  
crece lo que nos salva.  
En las tinieblas viven las águilas  
e intrépidos los hijos de los Alpes  
franquean el abismo  
sobre frágiles puentes.  
Y, como en torno, se acumulan  
las cumbres del tiempo  
y cerca viven los amados  
languideciendo sobre montañas  
muy separadas  
ioh, dadnos tu agua inocente;  
dadnos el ala

<sup>19</sup> Que según Kant: “fortalece el espíritu, haciéndole sentir su facultad libre, espontánea, independiente de la determinación de la naturaleza, de considerar la naturaleza y juzgarla como fenómeno según aspectos que ella no ofrece por sí misma ni para el sentido ni para el entendimiento en la experiencia, y de usarla así para el fin y, por decirlo así, como esquema de lo suprasensible” (2007, p. 273).

con el sentido más fiel,  
para cruzar allá y volver de nuevo! (Hölderlin,  
1995, p. 395).

Los versos son bastante reveladores, si bien el poema alude a la cercanía del dios, este no se manifiesta para Hölderlin fuera del mundo, por tanto, esa divinidad es-en-el-mundo y la aporía que en principio parece inaprehensible cobra sentido si se entiende que bien puede ser lo más cercano porque es la existencia misma, pero está lejano porque el que exista no implica que sea comprendido o captado. La condición salvífica es lo que pone a su vez de vuelta a la existencia al sujeto cognoscente y sensible, para quien esa nada infinita, absoluta e indeterminada sólo reafirma la finitud de esa existencia inicial, vuelve pues, a ella, salvado.

El sujeto de entendimiento y sensibilidad (el genio poeta) es como aquellos intrépidos hijos de los Alpes, franquea el abismo, se abre camino tendiendo un puente sobre él; tal como ellos son, quiere ser el yo-poético que es uno de los amados, pues en separadas cimas pierden vigor, sentido; éste quisiera realizar un acto intrépido tal, desplazarse sobre el abismo por el puente tendido en él y una vez realizado el heroico trajín, volver a su lugar, salvado. Lo que ocurre hacia el final del fragmento es importante, si los amantes que viven cercanos en montañas separadas son poetas y pensadores, es importante que cuando uno cruce a la esfera del otro no se quede allí, pues ese no es su lugar, sino que una vez ha transitado de su esfera individual a una ajena retorne a lo que le es más propio. Una ontología que se permita vincular el pensar y el poetizar no debe pretender mover las montañas y quedarse con una en la que convivan indistintamente los dos agentes; el camino del pensar al poetizar instauro la base intelectual sobre la que podría ser leída (interpretada) la labor del poeta y ahora, el movimiento inverso, del poetizar al pensar, manifiesta desde la representación del ser por medio del decir poético un trasunto que goza de la fundación del ser. Este ya no será desentrañado de la palabra al modo interpretativo del pensador, sino que se servirá de un decir genuino para nombrar al ser que se proyecta.

El decir que sólo el *genio* proyecta en forma la historia, revela que este experimenta la lejanía de la Hélade, tal como menciona en uno de sus poemas *Retorno a la patria* (*Heimkunft*): “A veces sólo podemos callar; los nombres sagrados faltan,/ laten nuestros corazones pero no nos alcanza” (Hölderlin, 1995, p. 301). Que falten los nombres sagrados no es más que la experiencia de la huida de los dioses al éter, habitan cerca, pero en la más lejana cima. La ausencia aquí no es la misma que el olvido ante el que se impone Heidegger siglos después e influido por las ideas del poeta y filósofo de Königsberg (lo cual puede ser producto de una indagación exhaustiva de la relación entre estos sabios), con su tarea deconstructiva para poder realizar una pregunta auténtica por el ser en general. La experiencia del poeta es en sumo esencial e histórica, se encuentra ya lejano de la divinidad de la Hélade, no hay dioses que nombrar pues éstos ya no están presentes, la divinidad emigra a la lejanía dejando al hombre de la Hesperia en soledad.

El panorama desolador de la patria hacia el final del poema no es más que el de Alemania de la época moderna. Hölderlin intenta restaurar la naturaleza que le deviene al hombre como otro, con ella vendrían al encuentro los dioses y el poeta podría nombrarlos, aunque sólo fuera en el silencio; la lejanía de los dioses supone su propia cercanía, mas lo que los nombra es el silencio. Según esto, el poeta nombra a los dioses desde el más sereno silencio, esa serenidad arguye a un hombre que está salvado dentro de un mundo cuyo panorama ha perdido sentido, ha perdido el habla. ¿Es el poeta el que trae a la presencia la ausencia de los dioses y su destino tiene una condición salvífica? La respuesta a semejante pregunta no haría más que desviar el análisis a un misticismo, mientras que el llamado de Hölderlin convoca de nuevo a los hombres para que convivan como en el tiempo añorado, religiosamente ante la naturaleza. Según Antonio Pau (2008), el panorama que atestigua el poeta es desolador, esto aparece en un fragmento del poema *Mnemosyne*, último de los himnos de 1800:

Somos un signo sólo, y sin sentido. / Estamos sin dolor y casi / hemos perdido el habla en tierra extraña. Ese «sin dolor» no es placidez, sino incapacidad de sentir. Hay un momento en que el sufrimiento no puede aumentar más: el hombre ha llegado al dintel. Y el «sin sentido» no es sólo pérdida de significado, es también la desorientación absoluta (Hölderlin, como se citó en Pau, 2008, p. 302).

Hölderlin añora el tiempo en que la religiosidad era parte de los movimientos de la vida de los hombres, él asiste al encuentro de la razón divina del hombre, asiste a la técnica moderna de la desnaturalización de la naturaleza sagrada, asiste al idealismo desde cuyo principio de identidad se constituye el mundo, el hombre ya no tiene nada que nombrar, nada externo a él, dado que no hay nada real que pueda oponérsele al señorío de la razón. Los dioses, en otro tiempo, mantenían a los hombres en el límite de la vida y de las obras en el mundo, la naturaleza no requería determinación pues todo lo abarcaba, naturaleza y hombres convivían en la más pura distinción, pugna y reconciliación.

Algunas de estas nociones se han ido evidenciando a lo largo de la exposición, otras, por su parte, serán traídas al análisis con motivo de una más concienzuda estructuración; estas son, pues: la finitud, la naturaleza y la historia, las tres están íntimamente relacionadas con la representación de la naturaleza en el pensamiento de Hölderlin. Por otro lado, se tendrá en cuenta la idea de un pensamiento ontológico no conceptual (*athético*) que no propende por elucidar la génesis del mundo o del conocimiento (planteamiento este que incurriría en nociones metafísicas), sino que, desde lo fundante mismo, la existencia, se da apertura al ser por medio de una ontología fundamental. Finalmente, se desarrollará la idea de la dialéctica tripartita de Hölderlin como método para la propuesta de una ontología de tipo vinculante entre el pensar y el poetizar.

Por medio de la belleza, el artista, o en el caso de Hölderlin, el poeta nombra la naturaleza, la fundamenta en lo que ella en esencia es: *die Natur* es la fundación del ser histórico y de la palabra sagrada, es, además, la constatación de que fuera del decir poético no permanece la historia como recuerdo, sino que está condenada al permanente devenir de hechos que se sobreponen a otros, instantes eté-

reos. Tanto la naturaleza como la finitud y la historia son llevadas a un modo del lenguaje que, dentro de lo que puede pensarse como la estructuración filosófica de un pensamiento, no tienen la función de ser fuente, principio último u origen de todo conocimiento posible, tal como sí puede encontrarse en algunos idealistas este principio genético; más bien aparecen en la existencia del hombre como aquello que le es más propio representar. Con respecto a la crítica al pensamiento genético, en una carta del 13 de abril de 1795 a su hermano Karl Gock, Hölderlin expresa que en el hombre existe desde siempre una aspiración infinita y por ende ilimitada de su conciencia, mas esta aspiración encuentra una limitación en la actividad del sujeto que está condicionada por aquello finito que acaece como lo que se opone, ya que, de ser una ilimitada acción, no habría nada fuera de la misma, la conciencia lo sería todo, y en oposición a ella, nada (Hölderlin, 1990, p. 51). Es necesario hacer aquí una distinción que es clave para comprender cómo, anclada a la naturaleza del hombre, se encuentra una aspiración infinita y luego se apela al aspecto limitado de su acción; la aspiración infinita es propia de la conciencia humana, ésta siempre propende por ir allende de sus propios límites y no ponerle trabas a su representación, sin embargo, a esta aspiración, que está puesta en el plano de lo ideal se le contrapone una actividad real que se condiciona como limitada, es decir finita, puesto que al hombre se le opone en todo momento lo otro, esto es, la naturaleza, el objeto de sus representaciones, de manera que estas ya no serán por libre decisión, o infinita determinación de la autoconciencia, sino que deben ceñirse a las relaciones del mundo y de los hombres. Sigue Hölderlin diciendo:

No existiría nada fuera de nosotros, no tendríamos conocimiento de nada, careceríamos de conciencia, si nuestra actividad no encontrara ninguna resistencia exterior. No habría objeto para nosotros si nada nos fuera contrario. Pero, por cuanto la limitación, la resistencia, el sufrimiento que ella ocasiona son necesarios a la conciencia, es necesaria a un tiempo la aspiración al infinito, la actividad ilimitada en cuanto a su potencia en el ser consciente. Pues si nosotros no aspirásemos a ser infinitos, a liberarnos de toda traba, entonces nosotros no sentiríamos nada que fuera diferente de nosotros mismos y nosotros no conoceríamos nada, careceríamos de conciencia (1990, p. 51).

Aquí se introduce la idea de que la existencia de la conciencia depende de la oposición real, de la resistencia que le viene dada al hombre del exterior, es decir, de la naturaleza. Sin tal objeto externo, no existiría piedra de toque para que la actividad cognoscente emprendiera su labor de representación, pues es la realidad empírica en la que se desenvuelven los modos de habitar o estar en el mundo tanto humanos como naturales en general, en palabras del propio Hölderlin: *orgánicos* y *aórgicos*, respectivamente. En aparente oposición con lo anterior, el pensador arguye la aporía de que esa misma actividad limitada supone la aspiración infinita que tiene el hombre de que a su representación no se le interponga traba alguna, pero la aporía se resuelve en tanto la aspiración ilimitada o infinita, entendida como actividad, está dada sólo en potencia. Hölderlin está poniendo, en función de la relación sujeto-objeto como oposición real, un constitutivo fundamental del hombre que tiene que ver con su infinita aspiración, que aparece en virtud de todo aquello que se le contrapone, es decir, de la naturaleza misma. La naturaleza de los idealistas no es en modo alguno similar a la de Hölderlin, pues en ella se expresa la dualidad real-ideal. Por su parte, este considera que *la natura* es anterior a la escisión sujeto-objeto.

La naturaleza (*die Natur*), como aquello que el hombre tiene la capacidad de representar por medio de conceptos e, incluso, de sus obras; asimismo entendida en términos de un pensamiento no-genético que pugna porque su modo de aparecer sea independiente de la acción pensante y productiva de un sujeto; también entendida en sí misma como la que comporta en su existencia el objeto externo que se le opone realmente al sujeto en el mundo; y teniendo en cuenta, por último, la definición de “ser” como aquello en lo que están ligados sujeto y objeto, la naturaleza, pues, puede comprenderse como la totalidad misma. *Die Natur* comporta la ligazón sujeto-objeto y sólo puede ser captada en un decir finito, el cual, por demás, nombra el poeta de un modo peculiar; la peculiaridad del nombrar finito del poeta radica en que este no instauro al ser en el mundo como origen, génesis, sino como memoria, es decir, el poeta nombra al ser con la palabra, pero no un ser supra-histórico, sino más bien como un ser histórico. El abismo que Kant ve irresoluble acerca de la inde-

terminación e inasibilidad de la naturaleza, la cosa en sí de *die Natur* que no puede ser conocida, sino tan solo pensada, se resuelve en el pensamiento de Hölderlin por medio del decir finito de la poesía.

Se han mencionado dos nociones para comprender, según Hölderlin, la naturaleza y la representación humana por medio del arte, lo *aórgico* y lo *orgánico*, respectivamente. Esta distinción aparece en uno de los borradores filosóficos del poeta titulado “Fundamento para el Empédocles”:

El hombre, más orgánico, más artístico, es la flor de la naturaleza; la naturaleza, más aórgica, cuando es sentida, puramente, por el hombre puramente organizado, formado puramente en su índole, le da el sentimiento de cumplimiento. Pero esta vida está presente sólo en el sentimiento y no para el conocimiento (2001, p. 116).

Es necesario mencionar que aquí Hölderlin está orientando sus esfuerzos en desentrañar el fundamento que el poeta introduce en su obra trágica, es decir, los elementos que conforman la estructura de la misma, en la que aparecen los opuestos *orgánico* y *aórgico*, que se confrontan y se reconcilian. En la contraposición de estos opuestos, cada uno se desplaza a la esfera del otro y luego retorna a la suya propia; con ello pueden encontrar lo que no le es propio y hacerlo suyo. En el caso del hombre, su condición particular se universaliza en la conexión con lo *aórgico*; por su lado, la naturaleza se hace más particular, tiende a ser individual, en íntima ligazón con lo *orgánico*. Ambos retornan a un punto medio, resguardando para sí lo que la conexión les ha legado, de manera que:

(...) en donde lo orgánico que se ha hecho aórgico parece encontrarse de nuevo a sí mismo y retornar a sí mismo, en cuanto que se atiende a la individualidad de lo aórgico, y el objeto, lo aórgico, parece encontrarse a sí mismo, en cuanto que, en el mismo momento en que adopta individualidad, encuentra también a la vez lo orgánico en el más alto extremo de lo aórgico, de modo que en este momento, EN ESTE NACIMIENTO DE LA MÁS ALTA HOSTILIDAD, PARECE SER EFECTIVAMENTE REAL LA MÁS ALTA RECONCILIACIÓN [sic] (Hölderlin, 2001, p. 117).

Este fragmento pone la cuestión en términos de la actividad finita que realiza el hombre de acuerdo con su representación de la naturaleza; ahora bien, la finitud es puesta en términos de límite, pues ya lo dijo el mismo Hölderlin, que es inherente al hombre una aspiración infinita. Para utilizar las nociones anteriores, es lo *orgánico* que aspira desde siempre a hacer suya la esfera que se le opone, a representar infinita y absolutamente lo *aórgico* desde el dominio de su conciencia y a producirlo(a). Por medio del pensamiento propuesto por los idealistas, se ha hecho más accesible al intelecto la posibilidad infinita de su razón, sin advertir que, en tal caso, una de las esferas ocuparía, tal como no le es propio, la de su otro, es decir, lo *orgánico*, la razón humana, pasaría a ocupar el lugar en el que habita, lejana, la naturaleza *aórgica*. El hecho de que se confunda la razón con la naturaleza en una fórmula de identidad en la que la conciencia se auto-pone a sí misma como lo otro, tiene por consecuencia que la naturaleza, y con ella todo lo fenoménico, se reduzca a mera inteligencia.

Según la concepción que se ha tenido en cuenta de la transición de lo *orgánico* a lo *aórgico* y viceversa, en una carta de 1799, Hölderlin alude a la necesidad que tiene el hombre de representarse a la naturaleza y adjudica a dicha labor, en primera instancia, dos aspectos, uno de índole formativo y otro artístico (1990, p. 89), pero, en una segunda instancia, introduce un tercero que aparece como regulador de los otros dos: la religión. Pues esta hace que el hombre:

(...) no llegue a considerarse como el maestro y señor de ésta [la naturaleza], pues, por magníficos que sean su arte y su actividad, deberá inclinarse modesta y piadosamente ante el espíritu de la naturaleza que vive en su interior, que le rodea y que constituye su fuerza y su elemento (Hölderlin, 1990, p. 90).

El aspecto religioso que media la vida de los hombres y su relación con lo *aórgico* tiene además un trasfondo poético, pues en la poesía, según Hölderlin en un esbozo titulado por el compilador “Sobre la religión”, la representación de la conexión más alta, que como ya se vio, se da entre lo *orgánico* y lo *aórgico*, sólo es posible mediante la religión, y no resguarda exclusivamente aspectos intelectuales o históricos, sino ambos; estas delicadas relaciones se configuran como míticas (2001, p. 103). A su vez, si la religión o las relaciones religiosas se comprenden como míticas, pues res-

guardan un contenido intelectual (formativo) y uno histórico: “Sería, así, poética según su esencia toda religión” (p. 103); la religión entendida como un proceso de representaciones insertas en la historia, resguarda el decir poético como lo que funda (proyecta) la historia misma, y el aspecto formativo se evidencia en la doble labor del poeta, intelectual (formativa) y artística.

En Hölderlin, al contrario que en Kant, que le da prelación al conocimiento, la naturaleza tiene un lugar privilegiado y puede perfectamente concebirse que en su pensamiento ella sea fuente de todas las representaciones y, en última instancia, que la finalidad de la filosofía y el arte sea hacerla asequible al entendimiento humano. Él mismo lo menciona, en tanto que el hombre está en todo momento abocado a representarse la naturaleza, ya sea desde el aspecto formativo –para el que aplican las ciencias naturales, la filosofía, entre otros–; o bien desde el ámbito artístico, en el que puede operar la consideración kantiana de la *Crítica del Juicio*; así como en un tercer ámbito, a saber: el religioso, puede aquella ser representada pura y simplemente de modo poético.

La filosofía de Kant otorga a la naturaleza un lugar privilegiado como fuente primaria del conocimiento, pues sin experiencia la mera forma sería un recipiente vacío; la consideración negativa que tiene Kant de la naturaleza en su *Crítica de la razón práctica* queda resarcida en la introducción de la *Crítica del Juicio* de una naturaleza que comporta una implicación sensible y una suprasensible. Con los idealistas posteriores a Kant, la naturaleza tan sólo fue entendida como aquello finito que supone lo infinito como la inteligencia humana (el caso de Schelling); en la naturaleza se halla aquello que la fundamenta, es decir, que la produce, lo meramente subjetivo e inteligente. Así las cosas, la naturaleza expuesta negativamente, según el interés idealista, o positivamente, según el interés crítico kantiano, o según el interés poético de Hölderlin, se configura como una fuente del conocimiento y sustenta la necesidad de ser representada por el hombre.

Las nociones de arte, naturaleza e historia comportan una condición hermenéutico-dialéctica, abocada al lenguaje como aquel por medio del cual se otorga sentido a la reflexión, un sentido que puede ser provisional según su tratamiento y no esencialista o resolutivo; único modo, por demás, en virtud del cual puede emprenderse el mencionado objetivo. Si, por el contrario, la pretensión fuera de orden intelectual y se planteara como una fórmula lógico-filosófica, se atentaría contra lo hasta aquí expuesto.

Estas tres nociones están en consonancia con lo antedicho, y se vinculan desde su cimiento común a los dos pensadores, dado que propugnan por un pensamiento no genético. Puesto que no es ajena a Hölderlin esta raíz de la que erigen toda su reflexión, tanto la naturaleza, como la finitud y la historia son llevadas a un modo del lenguaje que, dentro de lo que puede pensarse como la estructuración filosófica de un pensamiento, no tienen la función de ser fuente, principio último u origen de toda representación, sino, más bien, que aparecen en la existencia del hombre como aquello que le es más propio pensar y poetizar. Naturaleza, finitud e historia no podrán ser de-terminadas como si comportaran la implicación de una fórmula, sino que se pondrán directamente en relación con el propósito aquí trazado. Aprender una noción que ya se encuentra operando dentro de las implicaciones de un trasegar reflexivo, atenta contra su propio modo de aparecer; pues ninguna de ellas es supra-sensible ni mucho menos supra-textual, génesis absoluta e inamovible; son, por su parte, nociones, partes de un todo que es la existencia, cuya característica es no genética ni absoluta ni inamovible. Al comportar la estructura de un todo que es la existencia del hombre, deben ser, por su parte, todo lo contrario.

Cuando se menciona que el pensamiento de Hölderlin se erige sobre una raíz común, que no obedece a una reflexión de tipo genético, lo que se intuye como telón de fondo es la cuestión que, durante la época moderna, desde Kant y hasta el idealismo alemán, se introdujo en atención al conocimiento del mundo. La génesis del conocimiento puesta en la absoluta voluntad subjetiva de la razón por la que propugnaban los representantes del idealismo alemán como Fichte y Schelling, no

era más que la supresión del abismo que dejó la filosofía de Immanuel Kant tras la publicación de *La crítica de la razón pura*, su obra cumbre, en 1782; abismo que separaba las representaciones del *fenómeno* y del *noúmeno* puesto que del segundo, como *cosa en sí* de la naturaleza misma, no puede conocerse nada y mucho menos teóricamente. Esta actividad de la crítica de la razón, que no es más que aquella que pone límites a la aspiración ilimitada de la conciencia subjetiva, oponiéndole la totalidad de la naturaleza como lo otro inaprehensible, restringió la actividad cognoscente del sujeto a la limitada representación de la naturaleza. Contrario a esto, una suerte de pensamiento genético, aspira a resolver el abismo devolviéndole a la actividad subjetiva su representación ilimitada, dándole al sujeto la capacidad de hacerse a un objeto que no se le oponga como otro, sino que corresponda a la identidad de la conciencia, es decir, que el sujeto al que le viene un objeto, le sea dado este por su infinita capacidad de representación, es decir, en el movimiento de la auto-conciencia.

En este ímpetu idealista, el sujeto, a la vez que representa un objeto, se representa a sí mismo por medio de la autoconciencia, y esto se da en un plano de oposición ideal; se prescinde del plano empírico en el que acontecen las oposiciones reales (sujeto-naturaleza o entes) y se unifica en una actividad siempre idéntica el representante y lo representado en la representación de la auto-conciencia, esto deviene como la génesis del conocimiento, el sujeto se auto-pone como objeto, prescindiendo de la naturaleza como lo que se opone a la representación humana. Sin embargo, habiendo de suponer que lo que interesa aquí no es exponer las diferentes doctrinas de los pensadores del idealismo alemán, Hölderlin se sitúa frente a esta corriente, anticipándose incluso a la crítica posterior y hace que sea evidente la raíz kantiana:

En efecto, si en el horizonte de la modernidad 'ser' vale sólo como la cópula irrelevante que se formula en todo juicio del que lo importante es la mera relación entre el sujeto y el predicado [identidad], Hölderlin reconoce al ser un estatuto independiente de la relación sujeto-predicado (Leyte, 2004, p. 725).

Según Ferrer (2004), en “Juicio y ser”, para Hölderlin: “el Ser es anterior a la conciencia” (p. 61). Que el fragmento aquí mencionado desemboque en la intuición intelectual no es un recurso filosófico como otros de que se vale el poeta para concebir la ligazón pura y simplemente, pues es en virtud de ella que, como un acto previo a la reflexión de la conciencia como actividad de representación, aparecen en-el-mundo tanto el hombre como la naturaleza.

Continúa Ferrer afirmando que Hölderlin, además, busca erigir una suerte de ontología en la que el ser sea aprehensible por medio de una intuición intelectual, mas, esta intuición es, tal como se advirtió en el llamado “Primer programa del idealismo alemán”, una intuición intelectual estética (2004, pp. 62-63). Es justamente allí donde radica el interés de la presente indagación; a pesar de que se han traído al análisis ya no el decir en verso de la poesía sino la prosa del pensamiento filosófico de Hölderlin, pervive en este último la injerencia del primero, queda pues, el contenido fundante de la poesía supuesto en la reflexión; si se entiende a este respecto a la reflexión como aquello a partir de lo que debe emitirse un juicio de la relación sujeto-objeto y por tanto la ligazón es ahora separación, la actividad reflexionante, propia del pensar, analiza dicha unidad pura desde la separación de sujeto y objeto (hombre-naturaleza), es decir, desde la re-flexión (desdoblamiento de sí para reconocerse respecto de sí mismo y de lo otro). Aquí opera la distinción antes dicha acerca de la palabra poética como un decir fundante y la palabra pensante como la actitud metódica del intelecto, es decir, reflexiva (o interpretativa, de la que lo analizado es la parte de un todo). Es por esta razón que la propuesta ontológica que se ha fundado en el diálogo debe servirse de esta consideración, puesto que, de no ser así, tan sólo haría parte de la analítica, que compete al pensar, mientras que por lo que propende Hölderlin es una captación originaria previa a todo análisis, que aquí se pensará como la que sólo consiguen las artes y especialmente el arte aquí trabajado, pues opera en el lenguaje. Y así,

La poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio –*maestra de la humanidad*, pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes (Hölderlin, 1976, p. 28).

Según lo anterior, el poeta no concibe la posibilidad estética de la intuición intelectual como una capacidad entre otras para captar al ser, sino como la única por medio de la cual este se percibe como lo que es, dejando ver cómo sus componentes se manifiestan desde su propia esencia, pura y simplemente. Esa intuición intelectual que es estética obedece al mismo propósito kantiano de la *Crítica del juicio*, en la que a la razón se le quitan los límites y su terreno se expande hacia lo no sensible, hacia lo *nouménico*. La dialéctica de Hölderlin que se remite a la poesía, pero que también es conciencia histórica, es mítica y no conceptual, poética y no esquemática, porque los primeros condicionantes pueden re-significarse y necesitan tanto de lo sensible como de lo no sensible; en ellos se reconcilian la naturaleza y la libertad, lo conceptual y esquemático es puramente sensible y está sometido a la estética trascendental del conocimiento de la naturaleza, de la experiencia posible. El ser sólo puede ser captado poéticamente, a él no alcanza la representación de otras ciencias o exclusivamente de la filosofía puesto que estas tienden a separar la unidad originaria y disgregarla para que sea analizada. En una carta que el poeta enviara a Schiller el 4 de septiembre de 1795, este se expresa así:

El desasosiego conmigo mismo y con lo que me rodea me ha empujado a la abstracción; intento desarrollar la idea de un progreso infinito de la filosofía, intento mostrar que la exigencia inevitable que hay que plantearle a cada sistema, la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto –Yo, o como se quiera denominar– es posible estéticamente en la intuición intelectual, pero que teóricamente sólo lo es mediante una infinita aproximación (Hölderlin, 1990, p. 63).

Con este fragmento epistolar se entiende que el más alto acto de la razón es un acto estético por cuanto con él se capta la totalidad del ser. Teniendo en cuenta todo lo hasta aquí expuesto, Hölderlin se impone como quien consigue hacer que la ontología, que sólo es descrita o esbozada teóricamente, pueda operar según lo que le es más propio, más original, y no hay otra que la palabra poética para ejercer semejante labor. Incluso las interpretaciones filosóficas de más talante intelectual no son más que esa aproximación infinita y tan sólo temática; se exhibe delante, en vez de ello, todo un horizonte cuya exploración, cuyo nombrar, sólo corresponden al poeta.

Según lo anterior y sin haber sido dispuesta una exégesis determinante o significativa de las nociones que se introducen en el presente apartado, éstas han aparecido en su modo de operar según lo guía el pensamiento de Hölderlin; esto es lo que acostumbra suceder cuando la estructuración de un pensamiento no puede desarticularse sin más debido a que cada parte del todo es y comporta una función esencial en consonancia con lo demás. La pretensión de conceptualizar un pensamiento como el de Hölderlin es análoga a la osadía del alcance ilimitado de la razón, puesto que para acceder al respectivo significante, por ejemplo, de las figuras que aparecen en la poesía a modo de sustantivos (los ríos, los dioses, las estaciones, el océano, la fuente, etc.); es necesario un cuidado parecido al del artesano frente a su material, pues no se trata de los componentes sino de la estructura en su totalidad. ¿No es esto, en últimas, una ontología?; así las cosas, la pregunta que rige el análisis del pensamiento del poeta estaría abocada a: ¿Cómo operan dentro de la reflexión poética y filosófico-ensayística las nociones que advierte Hölderlin?, y no qué significan, qué señalan, qué las determina; se trata, por otra parte, de encontrarles un sentido que traza el camino de lo que puede estructurarse provisionalmente como una ontología hölderliniana.

En virtud del contacto con la naturaleza, el hombre se comprende a sí mismo y aquella a su vez consigue hacerse tan particular que puede ser captada por la palabra, deviene pues, sustantivo, representación artística, en sentido figurativo:

Dos fuerzas opuestas gobiernan la totalidad de la naturaleza: una fuerza que une, que determina las fuerzas particulares y la estructura, lo orgánico, y una fuerza que divide, que es la potencia infinita y pánica de la naturaleza, al margen de toda organización, inasible por la conciencia y por la actividad creadora de los humanos, por el «arte», lo aórgico (Bodei, 1990, p. 42).

Ambas fuerzas mencionadas por Bodei propician una confrontación que, por un lado, aparece como *hybris* y, por otro, se resuelve en la más alta conexión. En principio, la contraposición efectivamente real que acontece parece sacar de su esencia tanto a lo orgánico como a lo aórgico, sin embargo, esta *hybris* en la que uno transgrede la esfera del otro y la hace pasar por la propia es superada en el movimiento de

reconciliación en el que media lo divino, una vez es efectiva la más íntima conexión: “entonces tiene lugar el cumplimiento, y lo divino está en el medio de ambos” (Hölderlin, 2001, p. 116). Esta conexión que en principio es contraposición hostil, *nefas*, deviene salvadora en la medida que reconcilia los opuestos y les confiere el retorno apropiador. Lo que se ha dispuesto como otro tanto a la naturaleza como al hombre, es decir: a la primera lo *orgánico* y al segundo lo *aórgico*, no es más que la actividad creadora que pende en medio de las montañas, el puente que se tiende y que con Hölderlin sólo puede darse mediante lo divino mediador.

La posibilidad de que el habitar en lejanas cimas, del hombre y la naturaleza, se corresponda con un salto al abismo (de la nada, puesto en la angustia primigenia ante lo otro desconocido y amenazante), queda pues entendida como un camino de mutua comprensión en el que los amantes van a su otro y retornan salvados, habiendo aprendido a habitar la cima opuesta. El restablecimiento de lo dispuesto es la reconciliación que ha sido mediada por lo divino, el puente mismo que se ha tendido entre las dos cimas es lo sagrado:

La palabra «Naturaleza» que acabamos de oír es el nombre verdaderamente oscuro, velador y desvelador, en la poesía de Hölderlin. Si precisamente el nombrar está «divinamente obligado», entonces los nombres en que ella llama, deben ser nombres sagrados. (Heidegger, 1992, p. 200).

Lo que en todo este análisis ha permitido transitar de los dominios del poetizar al pensar es una palabra originaria que está puesta en términos de lo sagrado, que pone al hombre ante la angustia y le dispone la naturaleza como aspiración infinita y su propia actividad creadora como finita. La poesía instauro lo dispuesto desde una creación fundadora que surge en el hombre como una necesidad de representar la naturaleza, de nombrarla con su propio arte; a este respecto Hölderlin se manifiesta en un fragmento epistolar de 1799 así: “Favorecer la vida, acelerar y favorecer la progresiva y eterna manifestación de la naturaleza (...) es el deseo más propiamente específico del hombre, y todas sus artes y ocupaciones, sus deficiencias y sus sufrimientos, proceden de esta necesidad” (1990, p. 88). Aquí se pone la cuestión en

términos de la actividad finita que realiza el hombre de acuerdo con su representación de la naturaleza, ahora bien, la finitud es puesta en términos de límite, pues ya lo dijo el mismo Hölderlin, que es inherente al hombre una aspiración infinita, utilizando las nociones referidas, es lo *orgánico* que aspira desde siempre a hacer suya la esfera que se le opondrá, a representar infinita y absolutamente lo *aórgico* desde el dominio de su conciencia.

Con respecto a la concepción de la finitud, la actividad de la filosofía, de la filosofía moderna específicamente, se ha servido de la infinitud como su fundamento, la infinita determinación de la razón, según Ferrer (2004), se ha seguido de: "(...) el camino que asciende de la caverna hacia la luz resulta comprendido de forma idealista como un absoluto que ha recogido todas sus etapas, superando una a una, y las contiene todas reunidas en una visión o pensamiento supremo" (p. 278). Por medio de este proceso idealista se ha hecho más accesible al intelecto la posibilidad infinita de su razón, sin advertir que, en tal caso, una de las esferas ocuparía, tal como no le es propio, la cima de su otro; es decir, lo *orgánico*, la razón humana, pasaría a ocupar la montaña en la que habita, lejana, la naturaleza *aórgica*; el hecho de que se confunda la razón con la naturaleza en una fórmula de identidad en la que la conciencia se auto-pone a sí misma como lo otro, tiene por consecuencia el olvido del ser (como *die Natur*) y la ausencia de lo sagrado, pues no habría tal mediación en la que lo divino ponga en su límite el ímpetu transgresor de lo *orgánico*.

El destino del ser se prevé por medio de un decir fundante que ha superado la hostilidad y convive salvado en íntima reconciliación con la naturaleza y, así, funda el porvenir, proyecta la historia. La poesía trasciende desde el decir poético de Hölderlin en que el poema se desdobra sobre su propia esencia, también en que la historia del ser está dicha en el poetizar:

Lejos de tratarse de un poeta más, Hölderlin es para Heidegger 'el poeta del otro inicio de nuestra historia venidera', con cuya palabra debe entrar en diálogo todo pensar que aspire a hacerse cargo de la condición histórica del hombre occidental y del modo en que éste determina su referencia al ser (Leyte, 2005, p. 37).

Entendida la historia como lo que el poeta proyecta con su palabra, el destino del ser se presupone en este pleno decir, en otras palabras, se manifiesta en el sereno y calmo silencio de la palabra poetizante, en el *entre* de los versos. Hölderlin se sitúa ante la añoranza de un tiempo pasado, la Hesperia contempla a la Hélade como sólo puede verse el más rotundo olvido del ser, los dioses huidos, la ausencia de nombres sagrados. Es así como se encamina a la resolución de dicha cuestión y a la reivindicación del ser, pero no como un retorno efectivo a lo anterior, el pasado de la Hélade, sino que asiste a un retorno sagrado, a aquello que Grecia dejó abierto para que la Hesperia, los modernos, lo proyectaran en su propio tiempo. Hölderlin mediante el poetizar proyecta ante sí el propio tiempo que le ha sido dado, el de la Hesperia, en el que experimenta el olvido del ser y los dioses huidos. El panorama desolador de la Hesperia posibilita, en virtud del conocimiento de lo antiguo, emprender el conocimiento de lo propio.

La ontología de Hölderlin se expresa en su dialéctica tripartita: a la naturaleza del hombre le adviene la totalidad como aquello que puede avizorar en la unificación de los contrarios, en su reconciliación expresada en la más íntima conexión. Lo sagrado no se distingue de *die Natur*, pues es la *Natur* misma y pone en marcha la confrontación, la consecuente reconciliación y deja que el mundo se abra ante los ojos del hombre para ser representado poéticamente, para que se atestigüe lo sucedido en este movimiento. El poeta atestigua su relación con la naturaleza<sup>20</sup>, la pone en marcha con un decir genuino, con un nombrar sagrado, mas, su labor no es completamente libre, de ser así, el poeta caería en el ímpetu idealista de instaurar en su palabra un absoluto que no le ha sido posible captar. Así, la actividad creadora de la libre imaginación de la razón se diferencia diametralmente de la libre donación que hace el poeta con su lenguaje, habiendo sido mediada la relación con la naturaleza por un juez, a saber, la divinidad. Para que el poeta realice la libre donación del ser en su representación poética de la naturaleza debe acontecer un elemento regulador que no permita que lo *orgánico* transgreda el límite de lo *aórgico*.

<sup>20</sup> La inocencia que es un juego con que el poeta hace captables sus ideas, oculta su intención, incluso de sí mismo; el poeta se enajena de la pretensión más alta para crear puramente, con espontaneidad, así como la naturaleza lo hace. En esta relación en la que el artista supera a la naturaleza, empero, es cuando con más claridad consigue producir su obra (*opus*) en analogía con las leyes de que ella se sirve para crear, destruir o sostener su efecto (*effectus*).

A continuación, se introduce la noción mediadora que da nombre a la dialéctica tripartita de lo que se evidencia y proyecta como la historia del ser. En la carta del 4 de junio de 1799, en la que Hölderlin reflexiona sobre la necesidad del hombre de representarse la naturaleza, a la que le adjudica dos aspectos: uno formativo y uno artístico (1990, p. 89), menciona un tercero que aparece como regulador de los otros dos: la religión.

La religión, al significar y desvelar lo representado como un modo de vida (Hölderlin, 1990, p. 102) del todo armónico de la confrontación-reconciliación entre el hombre y la naturaleza, es el único modo genuino de regular el decir fundante del ser y dotarlo de la posibilidad de ser, además, un decir comunitario. Según el borrador filosófico, Hölderlin arguye a una deidad comunitaria, que puede representar la más íntima conexión de las delicadas relaciones religiosas ya no sólo a quién ha experimentado la conexión más alta sino a un grupo de hombres que compartan la conexión inicial aun cuando no la captaron por mano propia (Hölderlin, 1990, pp. 99-100). Es justamente el poeta quién encarna esta figura, él consigue captar en su ligazón pura al ser y donarlo con la palabra, aquel hombre que comprende en el mundo un discurrir por encima de lo mecánico y de la necesidad (Hölderlin, 1990, p. 100), esto corresponde por destino al poeta, pero la comunidad o la patria se adhieren a su palabra fundante y se la figura en la representación de su discurrir particular, sea este formativo o artístico, pero en cada caso mediado por la acción reguladora de la religión.

En última instancia, la conexión más alta que se experimenta cuando se capta originariamente al ser acaba encauzándose como un río hacia el océano, por el camino de la religiosidad. La dimensión sagrada consigue su plena realización en la noción hölderliniana de religión, ésta propende por una representación de la naturaleza allende consideraciones ónticas de lo mundano, es decir, más allá de una mera analítica existencial, e instaura la manifestación del ser en la palabra mítico-religiosa del poeta como la más genuina analítica existencial, al modo de expresión

heideggeriano<sup>21</sup>, en tanto, como Hölderlin, enfrenta una realidad que no pasa del análisis existencial y es por eso que no toca al ser fundamentalmente. Exégesis ontológica que no pudo acabar bebiendo de otra fuente más que del ámbito divino que comporta la naturaleza *orgánica* y *aórgica*, puesto que sólo así, lo uno y lo otro son comprendidos como *die Natur*, mediante su carácter puro y simplemente divino.

## A modo de conclusión

El análisis de la interpretación que de Immanuel Kant atraviesa parte de la obra de Friedrich Hölderlin, conduce a la posibilidad de estructurar un pensamiento unitario que, pese a las distancias conceptuales y metodológicas, encuentra en su centro un constante interés por las facultades inmanentes al hombre y que lo posibilitan para reconocerse como un sujeto agente que se muestra a una realidad moderna en que la subjetividad transforma y domina la naturaleza, la conceptualiza y pone a merced de fines mercenarios, situación esta última que tanto desagradaba a Hölderlin. Pese también al tiempo que separa a ambos autores, estos exponen una postura crítica frente a la labor formadora del artista y a la necesidad del reconocimiento de lo propio histórico y de lo otro siempre contrapuesto a la libertad, es decir la naturaleza.

Ambos parecen dejar esta máxima: “Ponte por libre elección en contraposición armónica con una esfera externa, tal como, por naturaleza, pero de modo irrecognible en la medida en que permaneces en ti mismo, estás en armónica contraposición en ti mismo” (Hölderlin, 1976, p. 69). El genio, el poeta, con todo esto se permite representar la realidad como ella se muestra, no como él idealmente la configure, lo hace sin alterar su manifestación pura, reconociéndola en su otredad y contraponiéndose constantemente a lo que ella es y que él no. La naturaleza le

<sup>21</sup> Heidegger creyó necesario realizar de modo original la pregunta por el ser, pues asistía, según él, a una tradición que situaba su pensamiento frente a la ausencia del ser, dado que, sin haberla formulado, se erigieron todo tipo de sistemas metafísicos y filosóficos; esto es evidente en sus obras, y en virtud de una deconstrucción lingüístico-conceptual encauzó todos sus esfuerzos filosóficos en emprender la cuestión desde un marco ontológico, de manera que ya no por medio de razonamientos metafísicos se diera cuenta del ser, sino mediante un modo de proceder hermenéutico y fenomenológico que sitúa en la existencia, *Dasein*, toda posibilidad de desvelamiento y apertura al ser en cuanto tal (sentido óntico que corresponde a la analítica existencial) y en su totalidad (sentido ontológico, la base más alta, esto es, la analítica existencial).

permite reconocerse como el otro de lo Otro, como el otro-yo de la naturaleza y a la naturaleza como un otro-otro que tiene su propia causalidad y que, en últimas, bajo su regla otorga al hombre la dote para ser genio o poeta.

El arte es la forma en que se manifiesta el espíritu impetuoso del hombre por encontrar puntos de contacto y reconocer los desencuentros con lo Otro, por someterse al encuentro orbital que lo sustrae y lo retrae de los linderos de aquello que se le contraponen para luego volver a su lugar transformado, posibilitado para la creación de un nuevo rumbo. El nuevo rumbo, la dirección propia, o la determinación, como lo nombra Hölderlin, es el devenir de la historia y el devenir contiene en su seno también lo que pereció, el devenir es perecer, el perecer es devenir, uno conduce al otro, ninguno lo reduce, precisamente la armónica contraposición los pone en cuestión y los sincroniza en un solo acontecer, el histórico. A esta dialéctica la sostiene la confianza en que los sistemas filosóficos rebasan lo meramente material, pero tampoco se funden en lo ilimitado e inmaterial; transitan y danzan entre ambos, se contraponen, reconcilian y armonizan en un *pólemos* constante de fuerzas equiparables, de fuerzas indeterminadas, la de la naturaleza en sus fines últimos y la de la libertad del hombre en su pura manifestación.

## Referencias

- Bodei, R. (1990). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Fernández, C. A. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Ferrer, A. (2004). *Hölderlin*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Heidegger, M. (1992). *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Barcelona, España: Ariel.
- Hölderlin, F. (1976). *Ensayos*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1990). *Cartas*. Madrid, España: Tecnos.
- Hölderlin, F. (1995). *Poesía completa*. Barcelona, España: Ediciones 29.
- Hölderlin, F. (2001). *Ensayos*. Madrid, España: Hiperión.
- Kant, I. (2007). *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.). Madrid, España: Tecnos.
- Leyte, A. (2004). 'Grecia' como conflicto entre Kant y Hölderlin. *Anuario filosófico*, 37(80), 713-732.
- Leyte, A. (2005). *Heidegger*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Martínez Marzoa, F. (1992a). La "Crítica del juicio estético", Hölderlin y el idealismo. En la cumbre del criticismo: simposio sobre la "Crítica del Juicio" de Kant / coord. por Gerard Vilar y Roberto Rodríguez Aramayo.
- Martínez Marzoa, F. (1992b). *De Kant a Hölderlin*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Pau, A. (2008). *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid, España: Trotta.
- Schelling, F. W. J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid, España: Tecnos.



Dibujo 4. Hölderlin. Dibujo a lápiz de Mariana Mejía Mejía (basado en Hölderlin. Pastel de Franz Karl Hiemer, 1792).

# La herida y la sutura trágica: Pensamiento escatológico en Friedrich Hölderlin

Jhoana Andrea Gutiérrez Cadavid<sup>1</sup>

## Introducción

Desde sus años más tempranos de educación, Hölderlin se halla permeado por el arte poético, debido a los lugares en donde se instruyó, por ejemplo, su ingreso a la escuela del convento de Denkendorf, en donde tuvo su primer acercamiento a las lenguas y literaturas griegas y latinas, estuvo cercano al movimiento ilustrado, por el cual se sintió fuertemente atraído, aunque posteriormente tomaría distancia respecto a este. Al llegar a la juventud tardía ingresa al *Stift* de Tübinga, seminario donde se dedicó a estudiar teología y aunque esta no era completamente de su agrado decidió seguir allí por dos motivos: el primero y más influyente se debía a la presión que su madre ejercía sobre él y a quien no quería disgustar; el segundo, por su parte, era la línea de formación del seminario que abarcaba las grandes ciencias y artes que florecían en esta época, desde la filosofía hasta la música sacra y el estudio de las lenguas antiguas, por las cuales había demostrado interés desde años anteriores. En el *Stift*, Hölderlin se interesa por el arte poético con gran ahínco, ya que además de la gran educación que recibe en el seminario, logra ponerse en contacto con otros jóvenes de talento que posteriormente serían reconocidos por su producción intelectual, como Christian Neuffer, Rudolf Meagenau, Hegel y Schelling.

---

<sup>1</sup> Filósofa de la Universidad Católica Luis Amigó. Perteneció al semillero Estética, poética y hermenéutica. Estudiante de la Especialización en Docencia Investigativa Universitaria, Universidad Católica Luis Amigó. Contacto: jhoana.gutierrezca@amigo.edu.co; jhoa.guti@gmail.com

La época en la que se encontraba Hölderlin había girado la mirada hacia la antigua Grecia, por ejemplo con Friedrich Schiller, quien consideraba el espíritu del pueblo helénico como uno de los grandes patrimonios de la humanidad, puesto que en ella se encontraba una visión armónica del mundo. Hölderlin, con su formación e intereses intelectuales y poéticos, no se alejaba mucho de esta visión, consideraba que el mundo griego era una visión donde la religión, el hombre y la naturaleza se encontraban en perfecto equilibrio, sin embargo, es importante aclarar que no contemplaba a los griegos como un paradigma para las ciencias y el arte moderno, sino como un elemento análogo que permitiese encontrar el equilibrio deseado, aunque adaptado a las necesidades modernas; en este punto es donde este poeta nos interesa en relación con el teatro sofocleo.

Luego de elaborar múltiples tareas y ocupaciones, en 1798 Hölderlin decide emprender un gran proyecto: elaborar una tragedia moderna donde se lograría manifestar detalladamente las características que ha de tener el mundo moderno si desea acercarse a la armonía de los griegos de un modo más auténtico y actual, sin embargo, su empresa terminaría en un rotundo fracaso. Después de los problemas con el proyecto de su tragedia se suma a sus aflicciones el inicio de su locura en la etapa de la madurez; Hölderlin sufrirá un declive en su salud mental y es precisamente en dicho periodo y bajo tal condición cuando inicia el análisis de las tragedias de Sófocles, dedicándose a traducir *Antígona* y *Edipo rey*, textos que fueron fuertemente criticados por su poca claridad y su descomunal arbitrariedad. Hölderlin intentó ofrecer una mayor claridad de tales traducciones con unas notas que las acompañaban, no obstante, esto no evitó las críticas, incluso por parte de quienes fueron en tiempos anteriores sus colegas y amigos más cercanos. Los reproches contra las traducciones hörderlinianas de las obras sofocleas se debían en parte a que estas no seguían con fidelidad el sentido del texto griego. Sin embargo, su pretensión era crear una tragedia moderna y actualizar la tragedia clásica, esto hace pensar que el poeta no pretendía hacer una traducción literal de la tragedia, sino que buscaba develar los elementos que en ella se ocultaban, es decir, extraer del texto de Sófocles lo que aún no estaba dicho.

Este texto tiene como propósito esencial indagar en la obra de Friedrich Hölderlin acerca de la propuesta escatológica y la renovación que quiere plantear para su época, la necesidad de postular un nuevo pensamiento que lleve a la modernidad a una reconciliación de la disputa en boga: sensibilidad-entendimiento y, por ende, la consolidación de un tiempo más armónico. Para ello es necesario proceder del siguiente modo: evidenciar el problema moderno de la escisión sujeto-objeto, pues además de estar cercano al ámbito de la teoría del conocimiento, refleja la consideración que hace Hölderlin de una unidad diferenciada necesaria para suponer la armonía entre la oposición hombre-mundo perdida en su época, además, se hace un estudio acerca de la concepción que Hölderlin tiene de la religión, la crítica que hace a la institucionalidad de la religión revelada y la necesidad de renovar la espiritualidad de la religión desde un pensamiento estético, a saber, una mitología racional que dinamice la relación dios-hombre; también se realizará un acercamiento a las tres versiones de la tragedia *La muerte de Empédocles* escritas por Hölderlin y su fundamento teórico, así, se hará referencia a la contraposición armónica que observa el poeta en la ligazón entre el mundo, los dioses y el hombre diluida en la modernidad y a la cual se debe aspirar mediante el pensamiento poético-sensible. Por otro lado, en las *Notas a Edipo rey* y *Antígona*, Hölderlin plantea, desde una concepción moderna de la tragedia griega, la infidelidad de Edipo por doble partida: da la espalda a los dioses por la negación que hace de ellos y, del mismo modo, da la espalda a los hombres por pretender aspirar a ser semejante a un dios. No obstante, en *Antígona* se plantea, a causa de la infidelidad apuntada en Edipo, la necesidad de un retorno a la patria, la vuelta a un mundo renovado, un mundo que Hölderlin llama Hesperia y que, en virtud de la muerte sacrificial de la heroína, se podría alcanzar. Y para finalizar, se concluye, por medio del poema titulado *El Único*, que Hölderlin propone la hermandad entre los semidioses Hércules, Dionisio y Cristo, pues posibilita la comprensión de su pensamiento escatológico; cada uno de estos personajes en su momento histórico determinado tiene detrás de sí un mensaje renovador que, de manera inevitable, ayudaría a constituir una época entendida desde las contraposiciones y que de ellas surja una armonía, tal como en los casos de Empédocles, Edipo y Antígona.

## “Juicio y ser”, la partición originaria

Al hablar de Hölderlin se piensa por lo general en la figura de un poeta que perteneció a lo que se conoce como el temprano romanticismo alemán y que fue cercano a Hegel y a Schelling. Su labor de ensayista no ha sido tan divulgada y estudiada respecto a otros autores y poetas de su época, y las razones pueden variar. Una podría ser el hermetismo de los escritos, otra, la poca claridad de los mismos que generan en el público lector –incluyendo el de su época– cierta aversión y rechazo; además, hallar una sistematicidad en ellos es una tarea titánica y, tal vez, inoficiosa, pues Hölderlin rehúye a cualquier intento de clasificación. Sin embargo, cada uno de sus ensayos revela la profundidad de su pensamiento, su postura frente a ciertos problemas de su tiempo y, junto con esta, su propuesta, e incluso estos textos pueden dar luces para comprender el trasfondo de su obra poética. Uno de estos ensayos es “Juicio y ser” que es un texto clave y el punto de partida para la posterior interpretación de las obras antes mencionadas, ya que al criticar el principio de identidad en el que se ha estado basando la modernidad –y en especial Fichte– para fijar mediante este una correspondencia entre el sujeto y el objeto, va más allá y llega a formular una unidad entendida desde la oposición y la diferencia.

“Juicio y ser”, en alemán *Urtheil und Seyn*, es un texto brevísimo, de escasas dos páginas, pero directo y profundo. Allí se explicita la crítica al principio de identidad fichteano, el *yo soy yo* que Fichte propone como el principio del conocimiento y el fundamento en la relación sujeto-objeto y como solución al problema moderno de la escisión entre estos que la filosofía de Kant –al querer darle una unidad– agudizó de manera irreconciliable. Para Fichte, la filosofía y la ciencia deben basarse en un principio en el que no quepa la contradicción, y todo conocimiento debe depender del sujeto, quien cumpliría el rol activo, es decir, el axioma lógico  $A=A$  en el que el filósofo se apoya es el cimiento para llegar a afirmar *Yo soy yo*, por ello la verdad dependería exclusivamente del sujeto propuesta en forma de oración y que consta, entonces, de sujeto, verbo y predicado. El *Yo* que cumple con la función de sujeto guarda una distancia considerable del *yo* que hace su vez de predicado, por tanto,

no hay una relación de igualdad sino de diferencia e inclusive de oposición. Este juicio es, para Hölderlin, “(...) en el más alto y más estricto sentido la originaria separación del objeto y el sujeto (...), es aquella separación mediante la cual –y sólo mediante ella– se hacen posible objeto y sujeto, es la partición originaria” (Hölderlin, 2014, p. 27).

Para Hölderlin, la representación de la experiencia en categorías lógicas es lo que posibilita el juicio, y este, en su constitución meramente lógica, la separación entre el sujeto que representa y el objeto representado. Esta ruptura o distanciamiento nos hace presumir la existencia de una unidad anterior como presuposición necesaria de la dualidad sujeto-objeto. Hölderlin, sin abandonar la terminología fichteana, la identifica con la correlación de los dos términos en la intuición intelectual que sería el todo del que sujeto y objeto son las partes, ya que “en el concepto de la partición se encuentra ya el concepto de la recíproca relación del objeto y sujeto” (Hölderlin, 2014, p. 27). Por eso el *Yo soy yo* sería el ejemplo predilecto para explicar la partición originaria en sentido teórico; porque el segundo *Yo*, *Yo-objeto*, es en realidad *No-Yo* y se contrapone a *Yo-sujeto*. Aun así, Hölderlin sabe reconocer que dentro del *Yo soy yo* habría una igualdad teórica y existe la posibilidad de una unión: la cúpula, el *soy*, es el vehículo o, más bien, la conexión entre los *yo* que parecen oponerse, “sin embargo esta identidad pertenece a un orden ontológico distinto del de la partición originaria” (Carbó Rubigent, 2013, p. 2). Ante esto apunta que el *Ser* es la unidad originaria y va a “expresar la ligazón del sujeto y el objeto. (...) Donde sujeto y objeto que están unidos pura y simplemente, no sólo en parte, (...) están unidos de modo que absolutamente ninguna partición puede ser efectuada” (Hölderlin, 2014, p. 28).

El *Ser*, para Hölderlin, no solo vincula sujeto y objeto, sino que estos están absolutamente unidos en una forma tal que no es posible pensar su separación, se encuentran tan ligados el uno al otro que no es posible pensarlos como el sujeto y objeto de las categorías modernas, sino como una unidad previa en la que son lo absolutamente Uno, mientras que “el tipo de ser o unión que aparece en la identidad *Yo soy yo* no es para nada absoluto. Es, según Hölderlin, una unión *secundaria* o *mediada*” (Carbó

Rubigent, 2013, p. 3). Ante el *Yo soy yo* nos hallamos frente a una separación, pues la identidad que se pretende establecer mediante esta premisa es posible únicamente en virtud de la separación que tiene lugar en la autoconsciencia, en la que el *Yo* puede ser objeto al separarse y reconocerse como igual ante aquello que se aparece ante el *Yo*-sujeto:

¿Cómo puedo decir «¡Yo!» sin conciencia de mí mismo?, pero, ¿cómo es posible la conciencia de mí mismo?; es posible porque yo me pongo enfrente, frente a mí mismo, me separo de mí mismo y, pese a esta separación, en lo puesto enfrente me reconozco como lo mismo (Hölderlin, 2014, p. 28).

Con esta cuestión, Hölderlin enfatiza en que la separación –que necesariamente debe hacerse– supone una desnaturalización. En el caso de la llamada intuición intelectual, parece claro que cuando se intenta separar aquello que aparece unido íntimamente, se estaría pervirtiendo la condición natural y el carácter absoluto de esa unión; en el caso de la identidad, por el contrario, la unión no es inmediata, sino mediada por la consciencia. “De modo que aquello que nos disponemos a aislar o separar [el *Yo*] es únicamente posible a través de la separación que tiene lugar en la autoconsciencia” (Carbó Rubigent, 2013, p. 3). Para Hölderlin, el error de Fichte es anunciar que el *Yo* es condicionante y por ello es el precedente que constituye la realidad, es decir, que la unidad de la filosofía fichteana es absoluta y no es considerada como fundamentalmente una partición. “Por tanto, la identidad no es una unión del objeto y el sujeto que tuviera lugar pura y simplemente; por lo tanto, la identidad no es = el Ser absoluto” (Hölderlin, 2014, p. 28). A grandes rasgos, Hölderlin sostiene en este texto que en la intuición intelectual hallamos una unidad absoluta de sujeto y objeto, sin embargo, esta no puede ni debe expresarse en la forma de identidad, tal y como la plantea Fichte; la identidad sólo es unión por medio de la consciencia, a saber, mediada por la separación entre sujeto y objeto, y esta identidad es posible gracias a la experiencia, a la autoconsciencia, al juicio.

Este texto, además de ser una clara crítica al sistema del idealismo fichteano, nos muestra la consideración que hace Hölderlin de una unidad diferenciada, necesaria para suponer una armonía entre hombre-mundo. Siguiendo a Patxi Lanceros

(1997), la poesía trágica –en especial la de Hölderlin– es una forma de resistencia que se opone a una forma unívoca de ver el mundo, algo que la modernidad ilustrada no se permitió concebir, puesto que no convendría a la humanidad adulta (mayor de edad) convivir (o vivir con) la desmesura de lo trágico, con el exceso y el desequilibrio, y lo que hace la poesía –la romántica en este caso– sería precisamente pendular de un exceso a otro. Para Lanceros, existe un desgarramiento inicial y esto puede ser comprendido desde múltiples mitologías (en la griega, la expulsión de los hombres del Olimpo; en la judeo-cristiana, el pecado original, por citar las más cercanas a nosotros) y también “(...) puede ser asumido como principio y fin de la reflexión filosófica en la medida en que aparece como *realidad*, fuente simultánea de sujeto y objeto, racionalidad e irracionalidad, naturaleza y cultura” (Lanceros, 1997, p. 17). En lo trágico –para lo que la poesía de Hölderlin es la más ferviente muestra de ello– el hombre aparece como fragmentado, escindido y alejado de una totalidad desgarrada que dificulta su relación con el mundo, la naturaleza y los hombres. “Desde el principio la poesía de Hölderlin se ubica en el ámbito de lo trágico al aceptar la partición originaria (*Ur-teilung*) como fundamento de la relación entre sujeto y objeto” (Lanceros, 1997, p. 135). Por tanto, el “Ser” que Hölderlin plantea en “Juicio y ser” sería la más clara y patente expresión de esa relación, la más auténtica unidad entre sujeto y objeto; mientras que el juicio sería la expresión de la fisura o desgarramiento de la totalidad que se manifiesta en y con la escisión.

De este modo, puede inferirse que esa ruptura de la unidad del Ser que plantea Hölderlin es necesaria, pues por medio de la oposición y la contradicción se da la posibilidad de existencia del sujeto y el objeto, la naturaleza, el mundo, los dioses y el hombre. Es gracias a la adquisición de la conciencia que en su época ha logrado desarrollarse y avanzar en la ciencia, la política, la moral; sin embargo, su época cruzó el límite al darle el poderío a la *razón* y convertir al hombre-sujeto en punto de partida y llegada de todo conocimiento. Frente a esta radicalidad debe tenderse a una unidad diferenciada, en donde sujeto-objeto se contrapongan y se diferencien cada uno, pero que esa oposición sea armónica, sin que el uno subyugue u opaque al otro de modo completo, pues la anterior unidad indisoluble es cosa del pasado. En

Hölderlin esto sólo se lograría simbólicamente, ya que se “asume la contradicción como tal, la acoge y la unifica sin pervertirla, sin pretender una síntesis en que los contrarios se diluyan en unidad indeferenciada (pues «lo Uno se purifica en ilimitada escisión»)” (Lanceros, 1997, p. 136), tal como lo veremos más adelante.

## Hacia una más alta conexión: sobre la religión y *La muerte de Empédocles*

Para Hölderlin se hace imprescindible una reunificación del hombre y la naturaleza en la que estos –que parecen ser de distintas identidades y oponerse– se hagan frente sin ejercer la violencia a la que ha llegado la modernidad con la división de estamentos e instituciones, para que de esta manera se posibilite una armonía desde la contraposición. *La muerte de Empédocles* representaría el ejemplo más claro de la reunificación de las partes en un todo armónico en que los opuestos se distinguan, se opongan y vinculen desde una contraposición armónica.

Esta tragedia, concebida por Hölderlin antes de publicar el segundo tomo de su novela *Hiperión*, se planea escribir en cinco actos. Existe entre la novela y la tragedia una particular conexión; antes de finalizar la primera, Hiperión sube al Etna y desde allí evoca al poeta siciliano, Empédocles, que “(...) harto de contar las horas, emparentado con el alma del mundo, y a pesar de su temerario gusto por la vida, se arrojó a las poderosas llamas” (Hölderlin, 2007, p. 202). Valiéndose de la historia y los mitos tejidos frente a la figura del siciliano, Hölderlin elabora el intitulado “Plan de Fráncfort” donde proyecta la estructura general de su tragedia; desde el principio sentencia que Empédocles es “enemigo mortal de toda existencia unilateral” (Hölderlin, 1997, p. 25). Hastiado de la cultura, Empédocles siente que debe abandonar la ciudad, su casa y dirigirse al Etna para llevar a cabo una idea que ha contemplado desde hace algún tiempo: su muerte, y que “su decisión de ir a los dioses parezca más forzada que voluntaria” (Hölderlin, 1997, p. 133).

La primera versión de esta tragedia fue escrita en el otoño de 1798 y consta de 1.900 versos aproximadamente. Resulta claro desde el “Plan de Fráncfort” que el poeta, que es Empédocles, debe morir, y aquí “Empédocles anuncia la razón que le impulsa a morir: prefiere la muerte a una vida indigna” (Pau, 2008, p. 210). Esta versión está teñida de motivos políticos, pues por estos años Hölderlin confiaba en los ideales de la revolución francesa y en la creencia de que, gracias a esta, Alemania tendría una transformación política de modo radical<sup>2</sup>, “por el momento estas esperanzas dan alas al poeta para conferir una dimensión política a su planeada tragedia” (Knaupp, 1997, p. 17). Por ello, no es raro que Hölderlin haga decir a su protagonista que “ya no es tiempo de reyes” (v. 1325) (Hölderlin, 1997, p. 163), al rechazar la corona que ofrecían los ciudadanos de Agrigento, acompañado más adelante de la siguiente reprimenda:

¿Acaso el águila guarda indefinidamente en el nido  
a sus polluelos? (...)  
Avergonzaos por querer aún un rey: sois demasiado  
mayores; en tiempos de vuestros padres  
habría sido diferente. Es imposible  
ayudaros si vosotros mismos no os ayudáis.  
(Hölderlin, 1997, p. 165).

Empédocles, en esta versión, considera que debe morir para “(...) no ser sometido por los mortales y descender sin miedo, con vigor, por el sendero elegido; ésta es mi dicha, éste es mi privilegio” (Hölderlin, 1997, p. 199), pues no hay mejor honor –antes que vivir una vida indigna– que la muerte (p. 195), por ello decide lanzarse a las llamas del Etna. Bodei (1990) afirma que en esta versión

Empédocles, reformador político, intenta en primer lugar liberar a los agrigentinos de la decadencia y del pernicioso influjo entre los sacerdotes, de aquellos que han hecho de lo sagrado, o sea, de lo inaccesible ignoto, un oficio y lo han convertido en instrumento de intimidación de la multitud<sup>3</sup> (p. 57).

<sup>2</sup> Estas esperanzas se irán desmoronando dentro de un par de años debido a que “los franceses no están dispuestos a promover la formación de repúblicas en suelo alemán” (Knaupp, 1997, p. 17).

<sup>3</sup> En los versos 495-503, Empédocles reprueba el comportamiento de cierto tipo de sacerdotes de la siguiente manera: “Cuando aún era niño, ya os evitaba/ mi corazón piadoso, a vosotros que todos lo corrompéis./ porque sentí sin duda, en mi temor/ que queráis reducir a un culto vulgar/ el libre amor del corazón a Dios./ (...) No puedo ver ante mí al hombre/ que hace de lo sagrado industria./ Su rostro es falso y frío y muerto,/ como lo son vuestros dioses” (Hölderlin, 1997, p. 81).

Sin embargo, esta versión no convenció a Hölderlin debido a que, como lo señala Pau (2008), “el remedio contra la tiranía no podía ser el suicidio” (p. 211), por lo que escribe una segunda.

La segunda versión, más corta, consta de un poco más de 700 versos y es escrita a mediados de 1797. Las razones que conducen a Empédocles al suicidio, aunque parecidas a la anterior, cambian. Los argumentos políticos de la primera versión se desvanecen y los nuevos motivos que impulsan a Empédocles radican en un aspecto de orden más religioso. Aquí se da lugar a una disputa entre Hermócrates, el mayor de los sacerdotes, y Empédocles, ya que aquel le reprocha a este por poner de manifiesto la omnipotencia de lo divino a los hombres y lo “acusa de profanar lo divino al revelar a las masas sus secretos”<sup>4</sup> (Ferrer, 2004, p. 128). La pretensión de Empédocles, entonces, es unir las esferas humana y divina a través de su palabra, creyéndose semejante a un dios, por eso dice:

Porque yo aún lo ajeno, mi palabra da nombre a lo ignoto,  
y el amor de los vivos, soy yo  
quien lo lleva de acá para allá;  
lo que le falta a uno, lo quito de lo otro,  
y enlace animado, y ambulo  
rejuveneciendo el mundo vacilante,  
y me asemejo a uno y a todos. (Hölderlin,  
1997, p. 227).

Empédocles, al creerse igual a un dios, al vanagloriarse en exceso de su condición, al decir por ejemplo ¿Qué sería de los dioses y su espíritu si no estuviera yo para anunciarlos?, se ve forzado a odiarse a sí mismo y esto lo lleva al suicidio.

En estas dos primeras versiones hay una clara crítica a su tiempo, a las instituciones políticas y las religiosas, por esa razón Empédocles se atreve a decir a sus conciudadanos agrigentinos en los versos 1411-1415:

¡Atreved! Lo que heredasteis, lo que adquiristeis,  
Lo que oísteis y aprendisteis de boca de vuestros padres,  
Las leyes y los usos, los nombres de los antiguos dioses,

<sup>4</sup> Por ejemplo, Hermócrates en los versos 167-176 reprende a Empédocles con las siguientes palabras: “más pernicioso que la espada y el fuego/ es el espíritu del hombre, semejante al de los dioses, sin desvelar su secreto./ (...) ¡Fuera el que pone al descubierto/ su alma y sus dioses! Temerario, / quiere expresar lo inexpresable” (Hölderlin, 1997, p. 229).

Olvidadlo con coraje y, como recién nacidos,  
Alzad los ojos a la divina naturaleza. (Hölderlin, 1997,  
p. 171).

Con esta arenga Hölderlin, por medio de su personaje, alude a la renovación de la institucionalidad tanto política como religiosa, social y educativa. Por ello, es necesario profundizar en el estudio que hace de la religión, ya que es esencial para la comprensión de la posterior versión de la tragedia y su fundamentación teórica. Hölderlin tiene de la religión una concepción bastante singular, pues señala que toda religión debe fundarse en lo mítico, ya que el mito permite conceptualizar lo que se muestra en imágenes desde elementos históricos hasta los teórico-especulativos. En su ensayo “Sobre la religión”, Hölderlin (2014) sostiene desde el inicio que los hombres quieren y pueden recordar su destino y agradecer su vida cuando el vínculo con algo superior les mueve a pensarlo y representarlo, aunque en esencia este vínculo sea incomprensible e irrepresentable. Por ello, “las vivencias expresadas en el mito pueden ir de un individuo a otro hasta conformar una comunidad o por permanecer vivas por la pertenencia de estos a una comunidad ya establecida” (Castrillón, 2017, p. 85). No obstante, cuando lo mítico-fundacional se consolida como una institución y esta se fija leyes que no permiten la mutación o el cambio, se produce una suerte de estancamiento en la relación de la comunidad con lo divino y la religión se agota en sí misma. Por esta razón, es indispensable que la religión se actualice “habla[r] de una deidad y habla[r] de corazón y no a partir de una memoria servicial o por profesión” (Hölderlin, 2014, p. 100), es decir, para no devenir en un trabajo mecánico o calculador.

Para Hölderlin hay una necesidad superior que escapa a lo mecánico, una conexión más alta que no se da sólo con la satisfacción de las necesidades inmediatas, sino que está relacionada con una satisfacción más infinita, que surge del pensamiento y la memoria, pero no se agotan en estos, en otras palabras, esta necesidad implica exceder la sensibilidad y el entendimiento. Por tanto, las relaciones religiosas, la *conexión más alta*, están fundamentadas en una necesidad superior que no se agota en la representación que se hace en virtud del pensamiento y la sensibilidad;

aquella incluye a ambos, pues “las leyes<sup>5</sup> de aquella conexión más infinita, en la que el hombre con su esfera puede encontrarse, son siempre, con todo, solamente las condiciones para hacer posible aquella conexión, y no son la conexión misma” (Hölderlin, 2014, p. 99). Así, la posibilidad de representación de dichas relaciones –plantea Hölderlin– se dan en lo estético-poético, ya que de esta forma se incluye lo mítico-histórico y mítico-intelectual como la esencia de la religión (Castrillón, 2014, p. 155). Valiéndose de esto se hacen visibles las relaciones de los hombres con la divinidad, la urgencia que siente el mismo hombre de relacionarse con una esfera más alta e incluso la relación del hombre con los demás y consigo mismo; la religión permite, pues, conformar una comunidad en la que se consolide una idea de pueblo, patria o una visión de una época. Sin embargo, cuando Hölderlin habla de religión no sugiere la institucionalidad o los dogmas de una religión en particular, antes bien, aboga por la renovación constante y por el nacimiento de mitologías según la época histórica; la religión necesita “nuevos mitos, nuevos rituales, nueva congregación hasta que se repita la positividad de la religión y la nueva emergencia de mitos” (Castrillón, 2017, p. 86).

A diferencia de Kant, quien plantea una universalidad de la religión basada en fundamentos morales, que a su vez tiene bases en una ley racional práctica con el fin de asemejar la idea de bien supremo con Dios, Hölderlin recurre a la poesía como lo estrictamente fundacional en las religiones y no evoca ningún dios en particular<sup>6</sup>. Él alude a una universalidad en tanto “(...) cada uno venera en representaciones poéticas su dios y todos uno comunitario, donde cada uno festeja míticamente su propia vida más alta y todos una vida más alta comunitaria” (Hölderlin, 2014, p. 103). Esta universalidad de la religión estriba en la similitud de la experiencia que alguien puede llegar a tener de lo divino; al respecto menciona el suabo: “(...) no tiene por qué resultarle tan difícil al uno dar por bueno el modo de sensación y de representación que, de lo divino, se constituye a partir de las particulares relaciones en las que el otro se sostiene con el mundo” (Hölderlin, 2014, p. 101). Al considerarse la religión como una relación basada en lo poético, se diferencia de las relaciones intelectuales

<sup>5</sup> Estas leyes se referirían a las leyes divinas no escritas, a las que alude Antígona y a quien nuestro poeta no teme recordar en este texto.

<sup>6</sup> Es preciso señalar que Hölderlin estuvo en el seminario de Tübinga y tuvo una crianza fuertemente pietista, lo que hace su postura muy interesante y novedosa.

y morales y de las relaciones físico-mecánicas y, no obstante, la religión las aúna y las presenta como una unidad armónica en la que no sólo se exponga un pensamiento especulativo en ideas o conceptos, ni tampoco que muestren sólo hechos o sucesos, o ambas cosas de manera independiente, sino ambos aspectos contenidos al mismo tiempo “de modo que las relaciones religiosas en su *representación* no son ni intelectuales ni históricas, sino intelectuales-históricas, esto es: *míticas*” (Hölderlin, 2014, p. 103).

De modo muy similar al ensayo “Sobre la religión”, un texto incluso anterior a este, de apenas dos páginas, intitulado “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” –cuya autoría es controvertida pero que se le adjudica a Hegel y que aparece como uno de sus textos de juventud–, guarda una correspondencia evidente con el pensamiento que el autor de *Hiperión* tiene del fenómeno religioso o, más bien, de la esencia y las relaciones de este. En este texto asegura que es necesaria una religión sensible, es decir, una religión que se base en lo mítico-racional y brinde un pensamiento estético. El escrito, que nace de una reunión de los entonces seminaristas de Tubinga –Hegel, Schelling y Hölderlin–, en donde parece que este último hablaba y departía mientras los otros dos tomaban nota, parece ser resultado de la agitación política que se vivía por esta época. Según Ferrer (1983), el fragmento “no es propiamente un programa de sistema filosófico –en la acepción en que emplean este término los idealistas–, sino una propuesta de agitación política” (p. 256); la brevedad del texto y el anhelo de alcanzar la libertad para los pueblos mediante un ejercicio estético parece así indicarlo. En este “Programa”, el medio para lograr tal fin es la belleza, por eso se hace necesaria una educación del sentido estético del filósofo para que en él se reúnan los contrarios a los que se ve expuesto en su época, ya que “(...) el filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta. (...) La filosofía del espíritu es una filosofía estética. No puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético” (Hegel, 1978, p. 220).

Al mismo modo del ensayo “Juicio y ser”, este “Programa” también plantea la relación entre sujeto y objeto, la necesidad de diferenciar estos opuestos en virtud de la adquisición de la conciencia del sujeto, con el que necesariamente debe surgir el mundo: “(...) la primera idea es naturalmente la representación de *mí mismo* como un ser absolutamente libre. Con el ser libre, autoconsciente, emerge, simultáneamente, un mundo entero” (Hegel, 1978, p. 219). Esto sólo se logra, como ya se había mencionado, por medio del juicio que divide, separa, y así la unión contenida en el “soy” queda escindida. No obstante, el “Programa” plantea una tendencia hacia la reconciliación de lo que se encuentra fracturado, no realizando un retorno a la unidad originaria, sino a una unidad en la que los elementos que se oponen se hagan frente y de ellos surja una relación armónica. Esta armonía se lograría gracias a la belleza, que cumpliría la tarea de ser el vehículo, dado que esta permite una unificación, donde se puede hallar diversidad en la unidad y unidad en la diversidad: “la idea que unifica a todas las otras [es] la belleza” (Hegel, 1978, p. 220). Asimismo, en el “Programa” la acción de crear belleza le compete a la *poesía*:

(...) la poesía recibe así una dignidad superior y será al fin lo que era al comienzo: *la maestra de la humanidad*; porque ya no hay filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes (Hegel, 1978, p. 220).

La poesía, como acción creativa, es capaz de enlazar razón y sensibilidad y, aun cuando posee elementos de ambas esferas, tiene la capacidad a su vez de ser diferente y superior a éstas. Así,

(...) la poesía, que se encarga (...) de la capacidad de unificar sensibilidad y razón, coincide con el hermanamiento formal de lo eterno y lo sensible (...). Sólo esta poesía que es creación de unidad bella puede ser maestra de la humanidad, pues únicamente en ella se enlazan los dos componentes esenciales de ésta: el espiritual y el sensible (Ferrer, 1983, p. 260).

Con todo, el “Programa” postula la probabilidad de reconciliar el mundo fragmentado a través de un acto estético y esta posibilidad reside en la creación de una religión sensible, un “monoteísmo de la razón y del corazón, [un] politeísmo de la imaginación y el arte” (Hegel, 1978, p. 220). Esta religión sensible debe tener una

nueva mitología, una mitología racional en la que desde la poesía pueda reunificarse la relación entre hombre-mundo-divinidad, entre sensibilidad y entendimiento. El “Programa” finalmente concuerda con el ensayo “Sobre la religión” porque en los dos hay una alusión a “una ilustración más alta” (Hölderlin, 2014, p. 100), cuyo fundamento principal es la poesía y el devenir y el cambio que la religión debe tener, según la época histórica, puesto que la formalidad de lo institucional agota y apaga el fuego que las relaciones religiosas deben procurar; por ello Hölderlin “considera que la solución de los conflictos de un periodo determinado, si requiere elementos sacros para dinamizar y ampliar la actividad del hombre, necesita la renovación de las relaciones religiosas que tienen su fundamento en nuevos ritos” (Castrillón, 2017, p. 89).

Precisamente esto es lo que Hölderlin quiere expresar con su tragedia, al representar a Empédocles como héroe y víctima sacrificial. Por eso, en vista de no haber culminado de manera satisfactoria sus primeras dos versiones, redacta un ensayo en el que busca darle bases sólidas a su drama y exponer de mejor manera las razones que inducen a su héroe a lanzarse al Etna de modo voluntario y sacrificial, reflexiones que el poeta quiere se vean mejor expresadas en la tercera versión. El “Fundamento para el Empédocles” parece estar dividido en tres partes: una pequeña introducción en la que quiere dejar en claro qué es una oda trágica<sup>7</sup>; la segunda parte titulada como “Fundamento general”, por su lado, expresa que es en el poema dramático trágico “la intimidad más profunda lo que se expresa”<sup>8</sup> (Hölderlin, 2014, p. 113); y por último encontramos lo que sería la tercera parte y el fundamento real del drama de Empédocles. Por ahora, se puede decir, *grosso modo*, que esta última parece tener dentro de sí tres bloques: el primero problematiza la contraposición existente entre naturaleza y arte y la reconciliación a la que tienden; el segundo, cómo Empédocles es hijo de esa contraposición, y el tercero, cómo el héroe a través de su muerte sacrificial debería consolidar una renovación o surgimiento de una nueva época en

<sup>7</sup> En la oda trágica se manifiesta que “el puro espíritu, la pura intimidad ha traspasado su límite” (Hölderlin, 2014, p. 112), es decir, que en la oda trágica se presencia, en la desmesura con la intimidad, un yo explícito y creador que aparece como sujeto en la creación poética, un yo que parte de su experiencia para hacerse inmediata en la oda trágica.

<sup>8</sup> El poema dramático trágico sugiere la idea de que el yo poético no es lo que se expresa o aparece de forma inmediata; el sujeto que aparece en este poema no es el poeta o su experiencia. El poeta creador debe ser capaz de producir un material analógico extraño, es decir, “el material tiene que ser una más audaz, más extraña semejanza y ejemplo de la sensación, la forma tiene que portar más el carácter de la contraposición y la separación” (Hölderlin, 2014, p. 114).

la que el antagonismo entre arte y naturaleza llegue a reconciliarse desde una armónica contraposición<sup>9</sup>. Los argumentos que presenta Hölderlin en este ensayo, si bien parecen alejarse de fundamentar minuciosamente su tragedia por la temática que se aborda en gran parte del texto –que parece estar en un orden más poetológico, al menos en las primeras páginas–, ofrece su concepción de lo trágico que es esencialmente lucha entre opuestos, confrontación de elementos del mismo peso y con ello la búsqueda de una reconciliación auténtica. A estos opuestos, Hölderlin los interpreta en su época como la oposición contundente entre sujeto y objeto, naturaleza y hombre o arte y naturaleza.

“Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí” (Hölderlin, 2014, p. 115). Ambos conforman una oposición en la que debe existir una armonía entre los elementos que se hacen frente, pues ninguno se hace existente por sí solo, sino que se hacen comprensibles en su interacción y en la oposición que necesariamente debe surgir de ambos, a saber, en el proceso dialéctico que de ellos surge. Esta contraposición se ha dado por la subjetividad racional de la modernidad, que ha llevado a ver como elementos diferentes al hombre y al mundo, un dualismo que parece irreconciliable por la separación radical; la razón ilustrada ha convertido la naturaleza en objeto de conocimiento, medible y dominable, en algo cuantificable y alejado del sujeto moderno, esto entonces habría de llevar inevitablemente a la fractura de la unidad antes existente entre hombre y naturaleza<sup>10</sup>.

Pero, así como en el mundo moderno el entendimiento del hombre se emancipa de la naturaleza con el fin de ejercer dominio sobre esta, ella experimenta en Hölderlin una revaluación y una emancipación, en tanto se transforma en un punto de partida para la reconciliación del hombre con el mundo (Másmela, 2005, p. 35).

Sin embargo, tal ruptura era, aunque parezca paradójico, necesaria puesto que el hombre carecía de conciencia de sí y con la ruptura la adquiere; asimismo, la oposición se convierte en punto de partida para la reconciliación, necesaria también,

<sup>9</sup> Para Hölderlin, “(...) el arte es la flor de la naturaleza, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte” (Hölderlin, 2014, p. 115) y sólo mediante el arte se podría constituir la armonía que planteaba.

<sup>10</sup> En su texto, *Hölderlin: el medio hespérico en la tragedia*, Carlos Másmela (2015) argumenta que “(...) frente a ella [la contraposición entre el hombre y el mundo] Hölderlin busca su reconciliación con base en la interacción entre arte y naturaleza. Para ello emprende un proceso en que cada uno de esos opuestos se abre al otro, mas no con el fin de dominarlo o de suprimirlo, sino de afianzarse a sí mismo. Llegan a ser lo que pueden ser en su coligación discrepante con el lado contrapuesto, con base en la cual suplen las «carencias del otro» opuesto al que ellos deben abrirse” (p. 135).

“(…) porque, si bien se rompe con el dualismo irreconciliable de hombre y mundo, y se recupera la mirada que se había perdido de la naturaleza, esta es para Hölderlin un extremo que se aproxima al arte en su confrontación con éste y se aleja nuevamente de él en una armoniosa contraposición” (Másmela, 2005, p. 35). Tanto arte como naturaleza existen sólo en la contraposición, ninguno existe por sí mismo, sino que lo hace en virtud de la presencia de su opuesto; pues, ambos carecen de elementos que sólo en la confrontación con el otro son capaces de suplir. Tanto arte como naturaleza, entonces, son parte del movimiento trágico en que ambos se diferencian por medio de la ruptura y se armonizan a través de la unificación. Al respecto aclara Másmela (1994):

Arte y naturaleza, lo orgánico y lo aórgico, son extremos que se contraponen entre sí, mas sólo en su intercambio, en su abrirse a lo otro, pueden alcanzar su rasgo de oposición y, a través de él, fijar su propio carácter. Así, en el vínculo con lo aórgico el hombre deviene la flor de la naturaleza, en su vínculo con el arte, la naturaleza se hace divina. Llegan a ser lo que pueden ser cuando en su ligazón con lo que se le contrapone completa la carencia que el otro posee y no puede suplir por sí mismo, sino en la medida en que se destine a su extremo opuesto (p. 146).

De esta manera, a la medida que ambos opuestos se hacen frente y luchan, cada uno se separa de su originaria esencia; es decir, en el tránsito del hombre hacia la naturaleza y en el de lo aórgico a lo orgánico se logra un intercambio entre los opuestos, en otras palabras, lo que antes era aórgico pasa al extremo de la organicidad y el hombre pasa a ser más universal, más aórgico, pues en ese tránsito las esencias originarias quedarían con este movimiento en el extremo de su propio estado. Este paso, esta infidelidad, supone un nuevo movimiento en el que la naturaleza vuelva a su aorgización y el hombre a su individualidad y conciencia<sup>11</sup>,

(…) en donde lo orgánico que se ha hecho aórgico parece encontrarse a sí mismo y retornar a sí mismo (...) y el objeto, lo aórgico, parece encontrarse a sí mismo (...) de modo que en este momento, EN ESTE NACIMIENTO DE LA MÁS ALTA HOSTILIDAD, PARECE SER EFECTIVAMENTE REAL LA MÁS ALTA RECONCILIACIÓN (Hölderlin, 2014, p. 117).

<sup>11</sup> Esto parece evocar una dialéctica histórica entre la Antigüedad y la Modernidad: en la Antigüedad no había una conciencia del hombre (al modo moderno), sino que este era Uno con la naturaleza; en la Modernidad, el hombre toma conciencia de sí, pero se aísla de la naturaleza. De estos dos momentos debe surgir el mundo hespérico.

Pero, ¿cómo es posible la interacción de los opuestos y cómo ellos pueden lograr una reconciliación? Se puede responder recurriendo al *medio*, donde se encontraría lo divino; “el medio en el cual se realiza la unidad es el paraje trágico donde confluyen los extremos” (Másmela, 2005, p. 40). El medio es lo que posibilita un vínculo entre arte y naturaleza. Lo divino es, entonces, el medio en donde se da la experiencia entre la naturaleza y el arte y la relación del hombre con el mundo. Lo divino, siendo el medio, el vehículo, es el lugar donde se presencia la lucha, en donde lo orgánico depona su yoidad y lo aórgico su universalidad, en el medio hay una universalización del individuo y una particularización de lo universal. Sin embargo, ni arte ni naturaleza han de quedarse estáticos, ya sea en su estado natural o en su posición contraria en virtud del movimiento realizado; la contraposición nunca queda terminada, no quedan después de este par de movimientos en estado de reposo en donde culmina la lucha y la confrontación, antes bien, si de ellos surge una armonía esta reside en el movimiento dialéctico, en la ruptura y la unificación incesante, su oposición y diferencia no se resuelven completamente con la confrontación, de ahí que la dialéctica de esta ruptura-unificación sea una contraposición armónica. Esta contraposición se da de tal forma que la unidad no es posible alcanzarla sin la oportunidad a la separación y la confrontación. Tenemos, con todo lo mencionado, que al proceso donde se realiza la lucha y la reconciliación de los opuestos, “Hölderlin lo describe primero en la caracterización general de la naturaleza y hombre, de lo aórgico y lo orgánico, y por último en la caracterización de estos extremos en la figura de Empédocles” (Másmela, 2005, p. 147), como veremos a continuación.

Hölderlin piensa su tragedia como el planteamiento que ayudaría, a través de la poesía, a solucionar las violentas contraposiciones que observa en la separación tajante entre sujeto y objeto, hombre y naturaleza, hombre y divinidad, arte y naturaleza. Su héroe estaría creado con el fin de reunificar los opuestos que ve propiamente en su época y, según el poeta, esto no se lograría sino exclusivamente en virtud de la muerte, por lo demás sacrificial, del héroe de su drama trágico. En este héroe recaerían todos los elementos con los que Hölderlin señala la tendencia que su época

debería consolidar. En Empédocles, o más bien en su muerte, se hallaría una forma de restablecer el equilibrio y la armonía que se supone perdida; sin embargo, hay que destacar que la presentación de la tragedia, donde Empédocles solucionaría los conflictos de su periodo, no sería el desenlace total de la lucha de los opuestos, antes bien sería la fundación de una nueva época que posibilite la separación de otros elementos y así la lucha entre ellos. “Así, Empédocles es un hijo de su cielo y de su período, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció el mundo ante sus ojos” (Hölderlin, 2014, p. 118).

El héroe, vinculado en todo momento con su tiempo y sus problemáticas, no hace referencia al Empédocles antiguo, sino a una actualidad histórica que se caracteriza por la contraposición de estamentos en la modernidad. El héroe es hijo de su época, donde hay una irreconciliable realidad dominada por oposiciones extremas, en él se busca una transformación del mundo. Empédocles debe experimentar, para superar la extremidad de naturaleza y arte que no parecen tener posibilidad de reconciliación, una inversión entre naturaleza y arte, a saber, que la naturaleza no esté sometida al hombre y que el arte no aparezca sin la presencia de la naturaleza. Es aquí donde se halla lo trágico en la figura de Empédocles: mientras que su época permanece en un estatismo unilateral, donde no hay un contacto entre los opuestos, lo que hace el héroe es dinamizar esos extremos y ponerlos en constante interacción, crear un movimiento en el que cada uno de ellos no sólo se aproxime al otro, sino que tienda también a hacerse Uno con él. Empédocles sería, por tanto, “un hombre en el que aquellos contrastes se unifican *tan* íntimamente que en él se hacen *Uno*; que deponen e invierten su originaria forma distinguierte” (Hölderlin, 2014, p. 118). Así, lo orgánico, representado por el pensar, el organizar, el distinguir, debe llegar a ser “(...) más objetivo, de modo que él, con el fin de nombrarlo tan fuertemente como es posible, es más distinto, más pensante, más comparante, más formante, más organizante y más organizado” (Hölderlin, 2014, p. 118); y lo aórgico, que es más objetivo, más universal, sería “(...) para él más subjetivo, de modo que él es más indistinto e indistinguientemente más carente de pensamiento en el efecto, más incomparablemente más no-figurativo, más aórgico y *desorgánico*” (Hölderlin,

2014, p. 118). Esta interacción daría como resultado que “(...) aquellos dos contrarios se hagan uno en él, porque en él invierten de forma distinguiendo y se unen también en la medida en que en el sentimiento originario son diversos” (Hölderlin, 2014, p. 119). Sin embargo, la reconciliación y la lucha que hay en el arte y la naturaleza no son del todo suficientes, de tal modo que no pueden llegar a hacerse Uno en la época de Empédocles. Es cierto que la fuerza de los opuestos actúa en el espíritu del héroe, que la lucha entre ellos se da de una y otra forma en él, puesto que su subjetividad dominante se pone a prueba al abrirse a la objetividad de la naturaleza, pero él no puede convertirse en el sujeto que reconcilie los extremos en lucha, característica de la época. Pues, “(...) si bien Empédocles no se deja modelar por los opuestos en conflicto, tampoco la unidad y la reconciliación pueden resolverse en su relación inmediata con lo subjetivo y lo objetivo que ellos representan” (Másmela, 2005, p. 67). El héroe de la tragedia hölderliniana confronta ciertamente la posibilidad de su época, pero aglutinar lo particular y lo universal en Empédocles llevaría a ver en esta figura un contrario y realizar o concretar la unidad en él significaría renunciar a su propio carácter: individual y mortal.

Empédocles, como hijo de su época, debe estar destinado al espíritu histórico de su tiempo, su acontecer debe estar ligado sin duda alguna al proceso que en su momento impera, al de la unificación, y asimismo el de la caída y la disolución: “(...) su destino se presenta en él como en una *instantánea* [sic] unificación que, sin embargo, tiene que disolverse para llegar a ser más” (Hölderlin, 2014, p. 119). Así, el destino de Empédocles

(...) parece, según todo, nacido para poeta, parece, pues, tener ya en su naturaleza subjetiva, más activa, aquella inhabitual tendencia hacia la universalidad que bajo otras circunstancias, o mediante inteligencia y evitación de su influjo demasiado fuerte, se vuelve en aquella serena contemplación, en aquella completitud y general determinatez de la conciencia, con la cual el poeta mira a un *todo* (Hölderlin, 2014, p. 119).

Es así como Empédocles representa la mediación entre lo absoluto y lo finito. En tanto poeta, por medio de él, se instituye una armonía en la confrontación de arte y naturaleza: “Hölderlin incorpora la figura de Empédocles en esta inversión dialéctica para mostrar el sentido propio de sujeto y objeto en su reciprocidad, así como la solución de esta inversión” (Másmela, 2005, p. 72).

Ahora bien, como se ya anotó, tanto por la universalidad a la que tiende la subjetividad de Empédocles como por la individualidad de su naturaleza objetiva, no es posible que devenga en unidad al recaer sólo en la figura del héroe, ya que

(...) esta disposición no debía actuar y permanecer en la esfera peculiar de ella, él no debía actuar en su manera y su medida, en su peculiar limitación y pureza, y dejar que este temperamento llegase a ser, mediante la libre expresión del mismo, temperamento más universal, el cual fuese a la vez la determinación de su pueblo (Hölderlin, 2014, p. 120).

Si bien en la figura de Empédocles se superan y unifican el arte y la naturaleza, el héroe no tiene las condiciones para resolver por sí mismo el destino de su época, pues “éste exige una unidad que acontece en el *medio*, y no en él, y que presupone la muerte del singular” (Másmela, 2005, p. 75). Es así como la muerte sacrificial del héroe es la determinación de su destino. Se exige, pues, la muerte del singular<sup>12</sup> para que así se dé una posibilidad de unificación más auténtica de lo orgánico y lo aórgico, que ahora no depende sólo de un particular, pues la unidad que ofrecía Empédocles era muy prematura: “Empédocles, quien fue pensado como aquel que debía propiciar una señal de cambio en la relación del hombre con la naturaleza, no debía transmitir la unidad y universalidad habida sólo en él” (Castrillón, 2003, p. 36); es decir, era sin duda necesaria la muerte para que se transmitiera una universalidad no subjetivizada, se “exigía un *holocausto*, en el que el hombre todo se hace efectivamente, y sensiblemente aquello en lo que el destino de su tiempo parece resolverse” (Hölderlin, 2014, p. 120). Finalmente, la muerte de Empédocles es sacrificial por cuanto quiere y debe resolver el destino de su tiempo, ya no de modo

<sup>12</sup> Se podría cuestionar naturalmente la razón por la que Hölderlin pretendía solucionar la oposición de su tiempo sólo en un individuo y no en una comunidad o un pueblo, y más aún en la muerte voluntaria de este. Pues bien, para nuestro poeta, Empédocles representaría toda una época y toda una patria, y su muerte representaría la necesidad de un cambio en su época, la muerte de esta para dar paso a una nueva; en últimas, la muerte sacrificial del héroe sería un acto simbólico con el cual la modernidad estaría llamada a una renovación total.

individual y unilateral, sino universalmente. Lo que se logra con la muerte del héroe es el señalamiento del camino para procurar el cambio y resolver así las violentas contraposiciones de este tiempo.

Finalmente, la tercera versión –que escasamente llega a los 500 versos– es una versión oscura en que los motivos de la muerte de Empédocles apenas se atisban. En esta ya no aparecen los motivos políticos de la primera versión ni las querellas religiosas de la segunda; en su caso, menciona Antonio Pau (2008), esta última versión “adopta un extraño tinte teológico” (p. 212), profético y evangélico, donde el héroe menciona una y otra vez que su misión es morir para poder reconciliar a los hombres con la divinidad. En los largos monólogos que tiene durante esta versión, Empédocles intercala frases que parecen extraídas de los evangelios: “por eso cubrieron de injurias mi rostro” (Hölderlin, 1997, p. 325), “lo que ha acabado ya no existe” (Hölderlin, 1997, p. 333), “lo que ha de ocurrir ya se ha cumplido” (Hölderlin, 1997, p. 347), “veo resucitar a los muertos” (Hölderlin, 1997, p. 349), “y me ofrecí para expiar las culpas” (Hölderlin, 1997, p. 357). Sin embargo, y a pesar del fuerte apoyo que logra en virtud del “Fundamento”, esta tercera versión es un fracaso rotundo –quizá más que las versiones anteriores– y, por tanto, la obra queda en definitiva sin terminar y el héroe no llega a morir.

## La doble infidelidad y la vuelta patria. La consecución de la Hesperia

En el estudio que se hace de Hölderlin, se evidencia el gran interés y la fuerte atracción que siente por la Grecia clásica, su arte, su religión y la cultura en general. Grecia, en la época de Hölderlin, era para la mayoría de artistas y teóricos del neoclasicismo el modelo del cual debía partir toda creación artística; la imitación de todas sus manifestaciones era el centro de creación y reflexión. Sin embargo, y a pesar del gran interés de Hölderlin por la cultura griega, no estaba de acuerdo con una reproducción total o, más bien, con el anhelo de un retorno a lo clásico griego.

Por ello, en “El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la Antigüedad”, Hölderlin argumenta que “lo más difícil en esto parece ser el hecho de que la Antigüedad parece estar en contra de nuestro originario impulso” (Hölderlin, 2014, p. 35). Esto supone que la modernidad, si bien observa lo clásico con un fervor justificado, sólo está imitando de modo completo los modelos antiguos y está, por tanto, expresando poco o nada del espíritu del hombre moderno. A su vez, Hölderlin plantea que “(...) el hombre nacido para el arte, de manera natural, prefiere lo crudo, no instruido, infantil, antes que un material formado, en el que, para quien quiere dar fundamento, hay ya elaboración previa” (Hölderlin, 2014, p. 35). No niega la posibilidad de que el arte se procure ciertas reglas o leyes para la creación de una obra, pues aunque el arte es la manifestación más auténtica del espíritu del hombre, no debería ser sólo resultado de sus impulsos ciegos, pero tampoco quiere decir con ello que se deban emular de modo total las manifestaciones artísticas de una época pasada por maravillosa que se presente a la posteridad, ya que esto iría, como bien señala Hölderlin, en contra de la disposición artística natural del hombre.

Lo que desea Hölderlin es vivificar esa antigüedad, traerla a la modernidad y apropiarse de ella, lo que desembocaría en una suerte de modernización o, en una, *alemanización* de la Antigüedad clásica. Esto “(...) no supone una subordinación de lo griego a lo moderno, ni puede considerarse como una mera protesta contra el encadenamiento al mundo griego” (Másmela, 2005, p. 181), sino más bien que a partir de ese ejercicio se haga desde la modernidad una viva lectura de los antiguos, pues en esta época “nada parece ser más favorable que precisamente estas circunstancias en las que nos encontramos” (Hölderlin, 2014, p. 36), para acercarse a la cultura griega y adoptarla como suya. Por ello no resulta extraño que desde sus años de juventud Hölderlin se acerque a la lengua y la literatura griegas, tratando de aproximarse al genio de Homero mediante el ejercicio de la traducción. Y más adelante, cuando está en los albores del periodo que conocemos como locura, traducirá las piezas trágicas más representativas del teatro de Sófocles: *Edipo rey* y *Antígona*<sup>13</sup>. No obstante, “(...) conviene tener presente que a lo largo de su vida variaron de forma

<sup>13</sup> Uno de los motivos por los que Hölderlin se impone la tarea de traductor se debe a su poca solvencia económica por estos años. Si esta empresa resultaba exitosa, pensaba él, podría dedicarse tiempo completo a su labor poética sin tener la obligación de ejercer otro tipo de trabajo, específicamente el de preceptor.

significativa su concepción de la traducción y su misma praxis traductora” (Mas, 1999, p. 129), es decir, que cuando Hölderlin se dedica a traducir a Sófocles no tiene la misma visión sobre la tarea de la traducción que cuando traduce versos y cantos de Homero en años anteriores, añadiendo además su nuevo estado mental.

Para esta época no se propone la tarea de traductor con la única intención de hacer asequible al público alemán el teatro sofocleo, de acercar a su nación una lengua extraña, sino de expresar también su concepción sobre la tragedia y su quehacer poético. Es de esta manera como Hölderlin pretende vivificar el mundo griego, conectándolo con lo que le es más cercano, la modernidad, y para este propósito se hace necesario un nuevo lenguaje con el que se obtenga un nuevo pensamiento, a saber, que los griegos no se queden en la Antigüedad como una época totalmente finalizada, sino que alcance su momento más auténtico en la modernidad, pues “Hölderlin con radicalidad y coherencia verdaderamente asombrosas, se propone traducir, no lo dicho, sino lo que pugna por ser dicho” (Mas, 1999, p. 134). Asimismo, como lo aseguran Helena Cortés y Enrique Prado (2012), la pretensión de Hölderlin al traducir al trágico es que “Sófocles suene en su lengua, quiere que podamos leer una tragedia alemana, y para ello quiere y necesita reinventar el texto de Sófocles en alemán” (p. 25).

Para Hölderlin la tragedia será esencialmente “una lucha constante entre elementos del mismo peso” (Mas, 1999, p. 29). Esta lucha obedecerá a los movimientos que en ella deben darse, es decir, el contenido de una obra trágica debe abarcar movimientos que presenten una lucha de elementos que se oponen y de este modo ambos existirían al confrontarse. En este punto vale la pena traer a colación la diferencia que el suabo expresa en el “Fundamento” entre oda trágica y poema dramático trágico. Allí se establece que mientras en la oda trágica se presencia un yo poético que crea y en el que se expresa la experiencia y el sentimiento del poeta, en el poema dramático trágico la aparición del poeta es menos evidente y no está presente como yo poético; su creación poética debe partir de su tiempo y vivencias, pero no se expresaría el sentimiento de manera inmediata, la creación no está elaborada desde la primera persona, como si la situación que se expone fuese totalmente ajena a él.

Tanto en *La muerte de Empédocles* como en las traducciones que hace de Sófocles, Hölderlin evidencia su interés por *el poema dramático trágico*, como resulta evidente. Siguiendo a Másmela (2005), en este tipo de poema hay dos momentos constitutivos: la desmesura y la caída (p. 17), es decir que desde el principio se supone que en la tragedia debe existir una tensión, una contraposición que, según su propuesta, debe ser dialéctica, en la que se debe generar una separación y asimismo una unificación de dioses y hombres, “de tal modo que la unidad sólo aparece en su oposición y en su desdoblamiento” (Másmela, 2005, p. 17). De este modo, hay dos figuras esenciales que fundamentan el género trágico: los dioses y los hombres. Así lo expresa Hölderlin en una de sus epístolas:

(...) porque al arte poético, que en todo su ser, en un entusiasmo como en su medida y sensatez, es un festivo servicio divino, (...) sólo se permite acercarse mutuamente a dioses y hombres. La tragedia muestra esto *per contrarium*. Dios y hombre parecen una sola cosa y en consecuencia hay un destino que provoca toda la humildad y todo el orgullo del hombre y al final sólo deja como propiedad del hombre, por una parte, la veneración de lo celestial y, por otra, un espíritu purificado (1990, p. 492).

De modo diferente al ensayo del “Fundamento”, en las *Notas sobre Edipo y Antígona*, Hölderlin nos acerca a su modo de concebir lo trágico; si bien no presenta en esas anotaciones una continuación estrictamente lineal de lo que expuso en el “Fundamento para el Empédocles”, esto no quiere decir que se presente una fractura abismal en su concepción. Podemos resaltar que la paridad en ambos planteamientos es la idea de una dialéctica que supone una separación y una unificación, aunque tratados de modo distinto. Mientras que en el “Fundamento” sobresalen la desmesura y la intimidación, en las *Notas* se destaca el *nefas*, la *hybris* de la individualidad de los héroes de Sófocles, Antígona y Edipo.

En 1803, cuando Hölderlin regresa a Alemania del viaje que hizo a Francia, muestra los primeros atisbos de locura. Aun así, se propone traducir las tragedias de Antígona y Edipo; por lo demás estas traducciones, cuando llegan a manos del público contemporáneo, sólo causan lástima y risas, tal como lo expresa Pau (2008) citando a Heinrich Voss: “¿Qué te ha parecido el Sófocles de Hölderlin? Este hombre, ¿está

loco o se lo hace? ¿Su Sófocles es una sátira a los malos traductores? Hace poco he estado una tarde con Schiller y Goethe, y los dos se partían de la risa” (Pau, 2008, p. 307). Y Helena Cortés y Enrique Prado (2012) citan a Garlieb Merkel, quien dijo en *Der Freimüthige*: “Aún más ridícula y pedante que la dedicatoria y la traducción son las anotaciones. (...) ¿Y un hombre tan carente de todo sentido poético se atreve a llamarse poeta?” (p. 19). Precisamente, junto a estas traducciones no había una introducción que amenizara o explicara al lector lo que parecía más bien una versión moderna de las tragedias de Sófocles, por eso Hölderlin ante la incompreensión que tuvo su público redacta unas anotaciones a éstas, y aunque pretenden fundamentar lo que desea expresar con sus traducciones, estas notas son mucho más herméticas y son menos accesibles para el lector. Estas anotaciones “(...) hasta cerraron el acceso a las traducciones por la densidad crítica de su contenido que supuestamente justificaba lo errático de dichas traducciones” (Kerkhoff, 1994, p. 102).

Sin embargo, y a pesar de la mala recepción en su época, estas piezas son ahora consideradas como lo más cercano al auténtico espíritu de Sófocles, ya que Cortés y Prado, entre muchos autores, defienden que la fidelidad de Hölderlin al texto griego

(...) es de otro tipo, tal vez mayor, pero situado en el nivel más profundo. Hölderlin quiere que Sófocles suene en su lengua, quiere que podamos leer una tragedia alemana, y para ello quiere y necesita reinventar el texto de Sófocles en alemán” (2012, p. 25).

Puesto que, como él mismo argumenta,

(...) lo propio se debe aprender tan a fondo como lo ajeno. Por ello los griegos nos son tan imprescindibles, solo que precisamente en lo que nos es propio, en lo nacional, no podremos alcanzarles, porque, como ya he dicho, el libre uso de lo propio es lo más difícil (Hölderlin, 2014, p. 138).

Es decir, al traducir a Sófocles, Hölderlin trata de apropiarse de lo diferente y foráneo y convertirlo en propio, está tratando de adueñarse de la tragedia griega y, por consiguiente, de la moderna, pero –como ya se había advertido con el ensayo “El punto de vista”– sin nostalgias falsas, pues el suabo es consciente de que lo pasado ya nunca volverá ni tampoco debe ser imitado; sólo admitido e interiorizado, para

crear algo nuevo y más propio. Con las traducciones, contrario a lo que pensaron sus coetáneos, Hölderlin quería poner en juego “(...) el intento de pensar griegamente la traducción de un texto griego al alemán, pues sólo se anula y se manifiesta en un movimiento dialéctico simultáneo, la distancia que separa y une lo griego y lo hespérico”<sup>14</sup> (Mas, 1999, p. 134). Se reitera, entonces, que la concepción de lo trágico en Hölderlin supone un movimiento dialéctico entre elementos que deben contener el mismo peso.

En las *Notas* hay un eje temático que las atraviesa: tanto en las *Notas sobre Antígona* como en las de *Edipo*, Hölderlin realiza un estudio de orden poetológico, en tanto discurre sobre el cálculo poético, sobre la cesura y su función dentro del transporte trágico. Este cálculo se refiere a las leyes que la misma tragedia debe procurarse y estas son a su vez “en lo trágico, más bien equilibrio que puro seguirse uno tras otro” (Hölderlin, 2014, p. 147), es decir, la presentación que se lleva a cabo en la tragedia está mediada por lo que nuestro poeta nombra como transporte trágico; en este “se hace necesario *aquello que en la medida de las sílabas se llama cesura*” (Hölderlin, 2014, p. 147). Este es el punto en el que se presenta la interrupción contrarrítmica, donde la tragedia se parte en dos y, en la medida en que una mitad debe estar relacionada con la otra, cada parte debe aparecer en igualdad de peso a la otra. La cesura posibilita que aparezca la representación misma que la tragedia quiere simbolizar, dicho de otro modo, la tarea que cumple el transporte trágico creado por la cesura es revelar el significado de la tragedia, lo simbólico que hay en ella (Kerkhoff, 1994, p. 106). La cesura, según Hölderlin, en ambas tragedias está dada por la intervención del oráculo Tiresias, la cual permite que “él ingrese en el curso del destino como el que vigila sobre el poder de la naturaleza, que trágicamente arranca al hombre a su esfera de vida, al punto medio de su interno vivir” (Hölderlin, 2014, p. 148).

En las *Notas sobre Edipo*, Hölderlin expone que la presentación de lo trágico “(...) reposa pre eminentemente en que lo monstruoso, como el-dios-y-el-hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en la

<sup>14</sup> Lo hespérico de lo que se habla en esta cita hace referencia a la época a la que aspira Hölderlin; esta se constituiría a través de la dialéctica que debe generarse entre lo griego y lo moderno como la condición de una nueva época para el espíritu.

saña, se concibe por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante la ilimitada escisión” (Hölderlin, 2014, p. 154). Se podría decir que Hölderlin da cuenta de que la presentación de lo trágico reside fundamentalmente en la purificación que se da en la separación dios-hombre, además muestra de qué forma hay que pensar la unidad que puede existir entre dioses y hombres. Esta unidad, pensada como originaria, no puede ser inmediata, antes bien debe estar mediada por una purificación de la relación a través de la separación, y es esta la que constituye la presentación trágica. Para Sófocles, por su parte, la errancia del hombre es vital, pues “(...) ese territorio incierto [...] le acerca tanto a los dioses que incluso se atreve a dudar de ellos, al tiempo que le condena a una separación definitiva y en cierto modo conscientemente elegida” (Cortés y Prado, 2012, p. 33). No obstante, la separación de la que habla Hölderlin no es categórica y totalmente excluyente, pues, aunque en ella acontece una hostilidad entre dios y hombre, esta aparece como una relación dialéctica que posibilita la interacción entre sí. Este conflicto entre dios y hombre Hölderlin lo expone en términos de *infidelidad*, que es la forma de comunicación que ambos toman.

En *Edipo*, la separación radica en la comprensión a la que puede llegar el hombre en la relación con los dioses, en el aparecer del dios como extraño y monstruoso para el hombre. Por otro lado, el apareamiento del hombre con lo divino se muestra en el ímpetu mortal, que surge del entusiasmo con el que se arranca de sí mismo al aspirar a una unidad con lo divino; es decir, en la energía y desmesura por acercarse tan íntimamente a lo divino, el hombre se enajena hasta tal punto que pierde su identidad y esencia mortal, esto lleva a quebrantar el límite de sí mismo. Sin embargo, aunque el propósito de esta desmesura sea alcanzar la unificación con el dios, una intimidad sin límites, esto no se logra ejecutar de manera inmediata al momento de la aparente unificación, pues dios y hombre no buscan una unión en igual medida, sino que es solo el hombre quien busca generar esa relación, unirse con lo divino. Esto se convierte entonces en un deseo unilateral. Así la situación, el hombre debe sufragar, por su anhelo de intimidad con lo divino, con la pérdida de sí mismo, la pérdida de su individualidad. Se debe entender, por tanto, que la infidelidad en el

conflicto trágico es la manera en la que se pone de manifiesto que se está siendo infiel consigo mismo y, al mismo tiempo, se está presentando una infidelidad hacia los dioses, pues al negar su condición también niega la de los dioses:

Parecería entonces que la única condición posible para que el hombre siga siendo hombre, esto es, un hombre con identidad y que se afana en objetivos aún no terminados ni perfectos, es precisamente su condición mortal. Tal vez su destino es entonces aprender a asumir la cesura, la escisión, la falla en que se desenvuelve su vida limitada (Cortés y Prado, 2012, p. 35).

Siguiendo estos planteamientos, se puede entender que la tragedia –como medio para la unificación de dioses y hombres– no debe mezclar de manera indiferenciada lo divino con lo humano, sino todo lo contrario, debe acusar esa mezcla inauténtica, mantener la diferencia y “mostrar cómo, a través de una *vuelta categórica*, el (auto) sacrificio<sup>15</sup> o la humillación del ser humano, se purifica la vida violada” (Kerkhoff, 1994, p. 110). En el caso de *Edipo*, el héroe, creyéndose igual a un dios, se hace un *anti-theos*: “La *inteligibilidad* del todo estriba especialmente en que se capte y se retenga en la mirada la escena en la que Edipo *interpreta demasiado infinitamente* la sentencia del oráculo y es tentado hacia el *nefas*” (Hölderlin, 2014, p. 148). Edipo, al contar con la sabiduría aparente que salvó a Tebas, con el ansia de saber la verdad, con su extrema curiosidad, traspasa los límites, se dirige a una caída inevitable por pretender abarcar un saber más de lo que él puede soportar. En ese momento el hombre se olvida a sí mismo y también al dios, “y se da la vuelta –cierto que de manera sagrada– como traidor” (Hölderlin, 2014, p. 155). Al respecto:

*Edipo* es la tragedia del alejamiento de los dioses, Edipo es el héroe obligado a mantenerse al margen de los dioses y de los hombres, que debe soportar esta doble separación, debe conservar pura esa distancia sin llenarla con vanos consuelos, mantenerla como un espacio intermedio, lugar vacío que abre la doble aversión, la doble infidelidad y que él debe conservar puro y vacío, a fin de que se asegure la distinción de las esferas, (Blanchot, 2002, p. 242).

<sup>15</sup> Aquí, sin duda, puede volver a pensarse en la figura del Empédocles, pues atañe a la posibilidad de una renovación de la época moderna a través del autosacrificio de los héroes.

De este modo, el momento justo entre el hombre y el dios se concilia de manera dialéctica en la presentación trágica y esta, a su vez, se caracteriza por tener que realizar una vuelta categórica que debe ocupar tanto al dios como al hombre, en la que ambos deben interactuar entre sí “para realizar un cambio histórico en el mundo” (Másmela, 2005, p. 141).

En las *Notas sobre Antígona*, el problema fundamental, si bien no deja de tener relación con las *Notas a Edipo*, es bastante diferente: lo que mueve a Hölderlin a traducir *Antígona* y a interesarse por esta pieza trágica es lo que la heroína quiere expresar con su muerte, “porque la elección de Antígona para Sófocles fue tan poco ingenua como lo fue para Hölderlin: en ambos casos prevaleció la intención de mostrar a su época un conflicto irresoluble” (Leyte, 2012, p. 9), es decir, lo que prevalece en *Antígona* es lo simbólico y su función de ser transporte de lo griego a lo hespérico. Visto así, esta tragedia se presenta para Hölderlin como un proceso que conduce de lo griego a lo hespérico.

Ahora bien, la presentación de la trama de *Antígona* hace necesario un giro patrio, que se realiza, en primera instancia, en virtud de la separación de dios y hombre y cuyo resultado sería que en este “se plasma en el giro del tiempo como el cambio de un proceso histórico” (Másmela, 2005, p. 167), lo que no quiere decir que este giro sea un retorno a la unidad originaria, auténtica, de dios y hombre, este giro patrio es una renovación y un cambio que se lleva a cabo en la patria. A partir de este tendría que nacer inevitablemente un nuevo tiempo histórico, en el que se debería instalar la unidad, aunque dialéctica, de los elementos contrapuestos. Hölderlin sabe admitir que *Antígona* guarda unos motivos políticos, pues ve en ella una insurrección y por ende tendría que haber un asunto que tiene que ver con la patria. Sin embargo, eso que él llama *giro patrio* es una cesura epocal, una pausa que favorece el cambio y el surgimiento de un nuevo mundo que relacione los dos extremos, puesto que este giro tendría un significado de vuelco y transformación radical.

Finalmente, podríamos aseverar que la más ferviente intención de Hölderlin con las traducciones era seguir la línea de pensamiento que ya había vislumbrado con su tragedia sobre Empédocles: la renovación del tiempo moderno, la conciliación entre los elementos que el pueblo alemán estaba experimentando. Por eso va a los griegos, porque debe reconocer y hacer relevante la pérdida de lo griego dentro de lo occidental y moderno, alumbrar un posible nuevo camino para una nueva época: la Hesperia. Con esto quería presentarle a su pueblo un programa de renovación de la sociedad de su país y su tiempo.

## A modo de conclusión. La hermandad Hércules-Dionisio-Cristo: la escatología hölderliniana

Resulta claro que *La muerte de Empédocles*, al menos en los términos que Hölderlin la piensa, debe ser una señal para la conciliación entre arte y naturaleza. El héroe debe ser víctima de su tiempo para que la unificación sea efectiva; Empédocles, de este modo, lograría la reconciliación de los extremos, él como reformador busca en primera instancia despertar a los agrigentinos de su ciego respeto a la tradición y así dar el paso para que se dé una verdadera y auténtica reconciliación. *La muerte de Empédocles* debe servir como mensaje y señal a sus conciudadanos. En este sentido puede establecerse una relación entre el Empédocles de la tragedia hölderliniana y Cristo, pues ambos deben morir necesariamente para que su mensaje se difunda entre los hombres, sus muertes debieron ser sacrificiales, anulando todo lo particular e individual, transformando lo singular en símbolo universal, desde el cual el mundo pueda transformarse. Empédocles y Cristo, pues, tratan de modificar el mundo con su muerte.

Hölderlin fija su mirada en estos dos personajes desde lo mítico de sus muertes y lo que estas deberían traer consigo<sup>16</sup>: la renovación de los valores, la moral, la religión, la política, la manera como se conoce el mundo. Ambos, además, cumplen con la

<sup>16</sup> En Cristo, obviamente, su crucifixión, y en Empédocles, su lanzamiento a las llamas del Etna, muertes no vistas desde lo histórico, sino como se acaba de mencionar desde el punto de vista mítico.

tarea de acercar al dios y a los hombres, su tarea, antes del sacrificio, es la de mediar y alertar o, más bien, llevar un mensaje renovador a su pueblo. De hecho, debemos argüir que según la concepción que Hölderlin plantea en su poesía es Cristo quien contiene en su carácter elementos empedocleanos, al respecto menciona Kerkhoff (1994) citando a B. Allemann: “(...) la singularidad de Cristo se refiere a su derecho empedocleano de ir demostrativamente a la muerte y retornar así a la comunidad de los dioses” (p. 122), además Cristo también contendría en sí un impulso natural hacia lo aórgico, él sería un semidiós que comparte con sus hermanos una “buena nueva”. Hölderlin, pues, imprime en su poesía una visión escatológica de estos personajes: Cristo, como Empédocles, representaría el fin de un tiempo, de una época histórica que conllevaría a otra en la que se dé una reconciliación de un nuevo signo de paz. Cristo, o mejor, su muerte, sería “**signo** de la consumación venidera” (Kerkhoff, 1994, p. 126). Así, este tema de la relación escatológica entre Cristo y Empédocles, pensada por Hölderlin, es evidente con la lectura de su poesía del periodo final de su vida.

Además de la relación que se puede hallar entre Cristo y Empédocles expuesta en el poema *Patmos*, Hölderlin también expone una correspondencia entre las figuras de Cristo, Dionisio y Hércules en el poema *El Único*, perteneciente a sus últimos himnos escritos de 1800 a 1803. Allí declama:

Porque te pertenezco  
demasiado, ¡oh Cristo!,  
aunque seas hermano de Heracles;  
y, me atrevo a declararlo,  
también hermano de Dionisos. (Hölderlin,  
1977, p. 389).

Resulta claro, de esta manera, que en Hölderlin se puede encontrar una extraña mezcla de elementos míticos griegos y cristianos que se hacen presentes en su obra poética desde sus años juveniles hasta los tardíos, en donde se agudiza esta intrincada relación. En los primeros poemas, como en el *Himno a la libertad*, hay, entre estos elementos, una yuxtaposición o tal vez una amalgama; en los últimos podemos notar una maduración de sus ideas y, aunque pueda parecer aún confusa y hasta

caprichosa la correspondencia entre estas figuras, hay aquí una transformación de los motivos tanto griegos como cristianos. Si bien en las primeras composiciones de Hölderlin podemos observar una fuerte influencia de Schiller, en cuanto al tema de los griegos y la mirada sobre ellos con cierta nostalgia, en sus últimos poemas, “lo que está en juego en la mutua imbricación de elementos cristianos y griegos es una determinada concepción del tiempo y de la historia” (Mas, 1999, p. 121). Esto posiblemente se haga más claro si lo pensamos como un recurso poético del que se vale Hölderlin para expresar que en el tiempo y la historia (quizás el final de esta) se puede dar una reconciliación, una superación completa de la oposición entre el mundo griego y el hespérico. Para Salvador Mas (1999) es posible pensar que

(...) el sincretismo es expresión de esta reconciliación de las diversas manifestaciones de la divinidad. Ahora bien, si es posible esta reconciliación (...) es porque hay, porque tiene que haber, una armonía oculta que enlace todos los momentos históricos por debajo de los antagonismos (p. 122).

De esta manera, podríamos atrevernos a pensar que la relación presentada en *El Único* entre Cristo, Dionisos y Hércules alude a formas diversas de la manifestación de una realidad única y, con ello, se podría dar efectivamente unidad y armonía al proceso histórico, es decir, cada una de estas figuras sería parte de un todo mancomunado y omniabarcador y no diferentes sistemas de creencias, religiones o mitologías opuestas y diferenciadas. Pero cabe resaltar que, a pesar de que cada uno sea perteneciente a una unidad, cada cual se presenta en el poema en cuestión como independiente, puesto que “(...) aun compartiendo rasgos comunes con los otros dos (por ello precisamente son hermanos), está separado de ellos, a causa de una individualidad distinta, y una diversa y sucesiva colocación en el tiempo” (Bodei, 1990, p. 83).

Por lo demás, la hermandad entre Cristo, Dionisos y Hércules tiene una muy singular y atractiva correspondencia, pues una de las razones más particulares es el haber descendido al mundo de la oscuridad y haber regresado de él, por este motivo los tres son considerados como bienhechores de la humanidad y promotores de nuevas culturas; cada uno murió, en su momento, de manera implacable y, finalmente,

los tres en su infancia fueron expuestos a peligros de muerte de los que escaparon exitosamente, esto se convertiría en una señal para la humanidad de una presencia divina, lo que resulta familiar si pensamos que cada uno de ellos es mitad dios (por ser concebidos de una madre mortal y un padre divino). De manera gradual, la unidad y armonía que deben resultar en el proceso histórico quedan justificadas en la poesía, ya que Cristo sería un dios antiguo y también el último de la representación divina<sup>17</sup>:

Hércules se parece a los príncipes.  
Baco, es el alma unánime.  
Pero Cristo es el término.  
Sin duda, tiene otra naturaleza. Pero cumplió  
lo que le faltó a los otros en presencia divina.  
(Hölderlin, 1977, p. 393).

Para concluir, podemos decir que la tensión y relación que Hölderlin le da a Cristo, Hércules y Dionisos es un facsímil mitológico reflejo de “la tensión existencial en la que vive el poeta” (Mas, 1999, p. 127). Hölderlin concibe que los poetas tienen la misma misión o posición de los sacerdotes de acercar a dioses y hombres, ser intermediarios, el poeta en tanto cumpla su tarea se estaría asemejando a aquellos. Por otro lado, Cristo, Hércules y Dionisos se ubican entre lo real y lo terrenal por provenir de madre mortal y, también, lo ideal y celestial, ya que su padre es dios y al pertenecer a ambas naturalezas se deja de pertenecer a ellas. Así estos tres personajes (medio divinos, medio mortales) son una relación en la que se patenta una armonía tal vez oculta en el devenir histórico.

Con todo este panorama, cada uno de estos personajes en su momento histórico tiene detrás de sí un mensaje renovador que, de manera inevitable, ayudaría a constituir una época entendida desde las contraposiciones y que de ellas surja una armonía, tal como en los casos de Empédocles, Edipo y Antígona. Hölderlin tiene un objetivo claro: el tiempo moderno y la sociedad alemana deben renovarse, y los personajes en los que se centra –Empédocles, Antígona, Edipo, Hércules, Dioniso– tendrían una misión renovadora que se debe acatar y que, podríamos atrevernos a asegurar, aún está vigente.

<sup>17</sup> Con esta afirmación no quiere decir que con Cristo se detenga el proceso de confrontación que para Hölderlin es tan vital; el poeta se refiere con esta figura al fin de la época moderna.

## Referencias

- Blanchot, M. (2002). El itinerario de Hölderlin. En M. Blanchot, *El espacio literario* (pp. 238-244). Madrid, España: Editora Nacional.
- Bodei, R. (1990). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Carbó Rubigent, M. (2013). Juicio y Ser. Kant y Fichte en la encrucijada hacia el romanticismo. *Revista de Estud(i)os sobre Fichte*, 6, 1-12.
- Castrillón, A. (2003). El Empédocles de Hölderlin y la unificación. *Versiones*, 1(1), 27-40.
- Castrillón, A. (2014). Hölderlin: sobre la religión. *Perseitas*, 2(2), 153-167.
- Castrillón, A. (2017). Hölderlin y la religión. *Escritos*, 25, 83-101.
- Cortés, H. y Prado, E. (2012). Estudio introductorio. Hölderlin traductor de Sófocles. En F. Hölderlin, *Edipo tirano* (pp. 15-71). Madrid, España: La Oficina.
- Ferrer, A. (1983). Filosofía y poesía en los albores del idealismo alemán. *Cuadernos de Filosofía y Ciencia*, 4, 255-263.
- Ferrer, A. (2004). *Hölderlin*. Madrid, España: Síntesis.
- Hegel, G. W. (1978). *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hölderlin, F. (1977). *Poesía completa. Edición bilingüe*. Barcelona, España: Ediciones 29.
- Hölderlin, F. (1990). *Correspondencia completa*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (1997). *La muerte de Empédocles*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (2007). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid, España: Hiperión.
- Hölderlin, F. (2014). *Ensayos*. Madrid, España: Hiperión.

- Kerkhoff, M. (1994). Vivir elegíacamente: la temporalidad de lo trágico en Friedrich Hölderlin. *Estudios de Filosofía*, 9, 11-141.
- Knaupp, M. (1997). Prólogo. En F. Hölderlin, *La muerte de Empédocles* (pp. 15-21). Madrid, España: Hiperión.
- Lanceros, P. (1997). *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona, España: Anthropos.
- Leyte, A. (2012). Nada más monstruoso que el hombre. En F. Hölderlin, *Antígona* (pp. 9-11). Madrid, España: La Oficina.
- Mas, S. (1999). *Hölderlin y los griegos*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Másmela, C. (1994). El entre como fundamento de la tragedia en el Empédocles de Hölderlin. *Estudios de Filosofía*, 9, 143-159.
- Másmela, C. (2005). *Hölderlin. La tragedia*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Másmela, C. (2015). Hölderlin: el medio hespérico en la tragedia. *Diálogos*, 46(97), 133-146.
- Pau, A. (2008). *Hölderlin. El rayo envuelto en canción*. Madrid, España: Trotta.



Dibujo 5. Wackenroder. Dibujo a lápiz de Isabel Murillo Lopera (basado en el dibujo de Karl August Diez, 1847).

# Lo misterioso y el anhelo de lo eterno: la reconstrucción de lo medieval en Wackenroder y Novalis

Carlos Andrés Gallego Arroyave<sup>1</sup>

## Introducción

Lo místico, lo simbólico y lo alegórico fueron elementos estéticos que algunos románticos alemanes como Novalis y Wilhelm Wackenroder recobran de la estética medieval para crear una poética contemplativa donde el hombre –el Genio– constituya su camino hacia lo sagrado, hacia aquella Edad de Oro en la cual pervivía el vínculo eterno entre hombre y dioses. Por esto, el interés de este escrito es presentar el fundamento metafísico de la estética romántica alemana en dos de sus representantes y recuperar el componente misterioso que poseen los lenguajes artísticos de Wackenroder y Novalis, que pretendía unificar, de nuevo, al hombre con lo eterno, es decir, con Dios. El anhelo del romántico es volver a enlazar el plano trascendental con el plano de la naturaleza por medio del arte que es, por antonomasia, la verdad revelada; es el que proyecta al espíritu hacia lo incondicionado, lo Absoluto. Por tanto, y siguiendo a estos autores, la restauración de la unidad primordial se da a partir de manifestaciones estéticas que se transforman en experiencias místicas.

---

<sup>1</sup> Filósofo de la Universidad Católica Luis Amigó. Pertenece al semillero Estética, poética y hermenéutica. Estudiante de la Especialización en Docencia Investigativa Universitaria, Universidad Católica Luis Amigó. Contacto: carlos.gallegoar@amigo.edu.co; cagallegoa@gmail.com

En las obras de Wackenroder y Novalis el lenguaje estético es pura expresión, es decir, es una fuerza interior donde la proyección de las pasiones y los sentimientos se convierten en causas fundamentales para la comunicación con lo Absoluto. Como simple reflejo del arte, lo exterior no es para los jóvenes románticos el potenciador para alcanzar el mundo divino, así como tampoco lo mimético es la facultad romántica para obtener el lazo común con lo trascendente<sup>2</sup>; es la poesía y la música, lenguajes creados por el artista, las representaciones de lo infinito, ideas del mundo interior que el Genio expulsa hacia lo exterior para ordenar, armonizar y dinamizar el universo. En este sentido, D'Angelo (1999) afirma que "(...) el músico o el pintor oyen activamente, ven activamente, sus sentidos actúan, por decirlo así, desde el interior hacia el exterior" (p. 158).

Hay una propuesta subjetiva en Wackenroder y Novalis, o mejor, para ellos el arte tiene una relevancia ontológica que posee la irrefutable significación de elevar al hombre hacia el ideal: la verdad revelada. Esto origina que música y poesía como lenguajes estético-místicos cumplan una función de veracidad que exalta, por completo, al Absoluto, y dicha exaltación produce una realización total de la humanidad y de su libertad, esto quiere decir que la fuerza de la imaginación musical y poética que el sujeto concibe para acercarse al Absoluto toma un carácter de redención, dado que esto es lo que el "yo romántico"<sup>3</sup> busca en su lenguaje estético para adquirir una realización completa. Sin embargo, esta ejecución perfecta del hombre no puede efectuarse en el ámbito espacio-temporal, ya que hay una negatividad ontológica y gnoseológica del Absoluto, es decir, ni es fáctico ni puede ser conocido. Esto lo afirma Novalis (2007) agregando que: "Buscamos por todas partes lo incondicionado y sólo encontramos cosas" (p. 199). Lo ilimitado es mayor que cualquier objeto cognoscible. Debido a esta ausencia de lo Absoluto, los románticos sintieron una nostalgia por el mismo, la escisión entre espíritu y naturaleza impedía el cono-

<sup>2</sup> Para el romanticismo, la reproducción de la naturaleza o los objetos es una derivación pasiva que produce en las bellas artes ineficacia. La *mimesis* dentro del movimiento romántico no se suprime por completo, puesto que no hay una anulación de la belleza natural o su carácter poético; lo que se refuta es que la obra de arte se funda en un vínculo con la imitación de lo real y el mundo conocido. Ante esto, el romanticismo expone que debe haber una correspondencia total entre naturaleza y arte porque ambos "comparte[n] inmensas e inagotables fuerzas productivas" (Bidon-Chanal, 2010, p. 55).

<sup>3</sup> El "yo romántico" referido desde Wackenroder y Novalis debe percibirse como aquel sujeto que a través del lenguaje poético alcanza una conciencia ontológica que le proporciona un pensamiento sagrado, es decir, obtiene una representación o manifestación de lo Absoluto. El "yo romántico" dentro de la obra wackenroderiana y novalisiana adquiere una interiorización estética con el propósito de contemplar y observar lo eterno y, así, poder unirse libremente con esto. El "yo romántico", como Genio, tiene la capacidad de prescindir de la materia y observar con delicadeza lo imaginario, fantástico y misterioso.

cimiento de un mundo nuevo e inmortal, dicho anhelo fortaleció e impulsó al poeta para salvar el abismo entre hombre y naturaleza, convirtiéndose en un verdadero mesías.

Lo descrito en el párrafo anterior como anhelo de lo Absoluto concreta y deriva la aparición de una fuerza misteriosa dentro del lenguaje estético, una religiosidad y misticismo que constituyen el ideario romántico: enlazar, de nuevo, hombre y universo. En este caso, Wackenroder y Novalis a través de sus representaciones artísticas toman un carácter visionario y profético, puesto que el arte musical y el poético se deben proferir hacia lo religioso con el fin de construir el mundo mágico y verdadero. Esta fundamentación sagrada y mágica del arte permite la aparición de lo Absoluto y, así, perfeccionar y armonizar la naturaleza humana obteniendo una reconciliación con lo eterno. Dentro de la reconstrucción del lazo entre hombre y naturaleza, ruptura que se le atribuye a los procesos de modernización y a la oposición que llevó a cabo la filosofía moderna y sus supuestos lógico-rationales, se hizo imprescindible, en el marco del Romanticismo, revitalizar ideas filosóficas y religiosas de la Antigüedad, especialmente la Edad Media, que recogen fundamentos neoplatónicos con el fin de promocionar una idea de belleza como representación metafísica y ontológica que proporcionaba un perfecto equilibrio entre elementos humanos y naturaleza. En consecuencia, es importante entablar el vínculo entre las apercepciones de lo bello dentro del Medioevo que trascendieron y se acercaron a la divinidad junto con la obra de los románticos menores, con el fin de descubrir las nociones místicas que integraron a su lenguaje estético para concebir una fuerza misteriosa y acceder al mundo donde habita lo incondicionado.

## La recuperación de lo medieval en la Alemania del siglo XVIII

Durante el humanismo italiano los eruditos se tomaron la tarea de reconquistar el mundo grecorromano con el fin de reformar planteamientos antropológicos, filosóficos y culturales que propiciaron el renacer del hombre siendo el epicentro del conocimiento. Este resurgir de lo clásico se propagó por toda Europa, en Alemania también se arraigó el objeto estético y filosófico de lo griego donde la burguesía, siendo progresista, se sentía identificada con la literatura helénica y latina<sup>4</sup>: la Ilustración (Lessing-Winckelmann), el *Sturm und Drang* (Herder-Hamann) y el Clasicismo (Goethe-Schiller) fueron los eventos y movimientos donde lo clásico se apropió de las bases estéticas y filosóficas mencionando la necesidad de recoger el carácter (éthos) del ser griego y, también, de retomar el arte helenístico e imitarlo, puesto que es la fórmula de noble sencillez y serena grandeza (Modern, 1972, p. 132). Sin embargo, los académicos y burgueses comenzaron a reflejar un desencanto por lo helénico y su idealización, ya que la literatura de esta época no manifestaba, en lo Absoluto, el espíritu alemán: las costumbres, el idioma germano, el sentido religioso del pueblo y sus héroes. Para establecer una identidad nacional, los alemanes comenzaron a investigar la estética y literatura del Medioevo con la finalidad de modificar el modelo utópico; lo grecorromano no sería el fundamento constitutivo de la cultura germana, sino que la Edad Media se convirtió en el propulsor de un nuevo modelo llevando entre sí tres premisas esenciales: rechazar el racionalismo y las reformas ilustradas, el sentimiento nacionalista y la disconformidad con el presente (Muro Aristizábal, 2012, p. 81).

La consolidación de lo medieval dentro del pueblo germano fue paralela al auge por lo clásico en todo el territorio europeo. Fue durante el siglo XVII cuando el calvinista Melchior Goldast (1578-1635) reunió poemas alemanes de mayor tradición del Medioevo, con el objetivo de restituir el interés estético y literario de la

<sup>4</sup> El humanismo alemán brotó con el deseo de configurar los cánones culturales a partir de los fundamentos literarios grecorromanos. En el siglo XV en Alemania estalló la reacción para evaluar las conductas sociales a través de los ideales ciceronianos y, además, para los mejoramientos hermenéuticos de los textos sagrados que estaban escritos en lenguas clásicas. No obstante, la recuperación de lo clásico se vio interrumpida por la aparición de Martín Lutero y su reforma.

Alemania de los siglos XI y XII y, además, situar el idioma germano como lengua académica. Los primeros tres poemas editados por Goldast fueron *König Tyrol*, *Der Winbecke* y *Die Winsbeckin*, los cuales evocan el carácter épico y heroico de los reyes y caballeros alemanes. La edición del Goldast incluye una cantidad de notas y aclaraciones, para crear un soporte literario y estético que vitalice el espíritu alemán empañado por el humanismo italiano. En ese mismo siglo XVII continuó el fortalecimiento del espíritu alemán a través de la reconstrucción de la literatura y el arte medieval por medio de asociaciones lingüísticas y literarias con la premisa de que existía una poesía antigua alemana con un carácter estético que establecía un humanismo propio: “Junto a las aclaraciones etimológicas y lingüísticas, aparece también el aspecto estético, [que demuestra] la existencia de una poesía antigua escrita en lengua alemana que contrarreste el extendido prejuicio de que los alemanes son unos bárbaros” (Muro Aristizábal, 2012, p. 61).

Finalmente, el siglo XVIII fue la época donde lo medieval se consolidó y todas las universidades y círculos de intelectuales tomaron esta categoría como objeto de interés; posteriormente, este estudio vigorizó un terreno intelectual donde los tempranos románticos alemanes dinamizaron su obra filosófica y literaria con el propósito de reformular la cuestión de la presencia del hombre en el mundo y su relación con este. Sin embargo, no fue el movimiento romántico el que fortaleció y profundizó en el terreno medieval, sino que los temas de corte medieval tuvieron su ascenso con el *Sturm und Drang*. Pensadores como Herder y el joven Goethe tomaron y estudiaron la literatura y el arte popular alemanes con el propósito de unificar las creaciones artísticas con la identificación del hombre alemán. Este sentimiento nacional de los alemanes burgueses fue presentándose dentro de la recuperación y valoración de la literatura medieval germana expresando que el pasado alemán también disfrutó de un florecimiento artístico como Italia o Francia. Aparte de Herder y Goethe, intelectuales como Gottsched y Bödmer recuperaron las obras nacionales y comenzaron a editarlas para, así, distribuir la recepción literaria medieval a toda la nación: “A través de su contribución sobre todo en revistas [Gottsched y Bödmer] intentan despertar el interés entre el público por

la literatura medieval” (Muro Aristizábal, 2012, p. 69). La restauración de la Edad Media en la Alemania del siglo XVIII no quedó enfocada solo en la divulgación de obras literarias, sino que la pintura y la arquitectura fueron pilares para dicha reconstrucción. Dicha restauración la abordó un joven alemán que sería el espíritu de conocimiento de toda la nación: Johann Wolfgang von Goethe; este, en 1772, cuando aún no había incursionado en el Clasicismo, desarrolla un corto ensayo con un estilo literario impecable en el que presenta la grandeza de la arquitectura alemana del siglo XIII y la genialidad del arquitecto “(...) por concebir en su alma un concepto babélico, pleno, grande y necesariamente bello hasta en sus partes más diminutas como si se tratara de árboles creados por Dios” (Goethe, 2014, p. 27).

Cuando Goethe estudia la Catedral de Strasburgo adquiere una disposición anímica que le permite entablar un juicio sobre dicha creación artística, pero este juicio hacia la creación de Erwin von Steinbach no sólo refiere a una concepción de arte que Goethe sustenta, sino que, también, se pone de manifiesto un auténtico orgullo nacional. En el ensayo de 1772 toma una postura crítica frente a las creaciones estéticas de los italianos y franceses arguyendo que estos se adhirieron al modelo clásico, sus producciones se hicieron “à la Grecque” (Goethe 2014, p. 28). Para Goethe, el artista francés e italiano está al servicio de los “caprichos del rico”, por lo que no existe en estos artistas un juicio estético que dé la posibilidad de comprender la ley de la naturaleza y, en consecuencia, las obras de arte. Es por esto que Goethe halla en el arte alemán medieval la elaboración del gran arte, con creaciones irrepetibles y de genialidad auténtica que alcanzan una correspondencia entre ley natural y arte. El arte gótico no se desarrolló sobre un modelo anterior, sino que, a partir de una apreciación superior de la naturaleza, el artista alemán estableció una manera íntima de hacer arte.

La descripción que expone Goethe de lo *gótico* representa el orgullo nacional y el crecimiento espiritual que los alemanes medievales plasman en sus obras; la magnanimidad del concepto gótico ofrece un entusiasmo terrenal y celestial que otro

arte no ofrece, y no solamente lo gótico como concepto presupone una recreación de y hacia Dios, también es la representación de una búsqueda del espíritu, la verdad y la belleza, pues, dirá Goethe:

Acaso no debe encolerizarme, santo Erwin, cuando el entendido alemán en arte, al dictado de sus envidiosos vecinos, no aprecie su superioridad y minusvalore tu obra atribuyéndole el incomprendido concepto de “gótica”. Él tendría que agradecerle a Dios y proclamar: esto es arquitectura alemana, nuestra arquitectura, esa de la que el italiano no puede jactarse, ni mucho menos el francés (2014, p. 33).

Para glorificar más el arte medieval germano, Goethe exalta la obra perfecta de von Steinbach y le agradece haber elaborado un arte con carácter, con un alma alemán que se diferenciara de la feminidad de los modelos italianos y franceses, y agrega:

Tan pronto sientes el poder irresistible de la gran totalidad como piensas que delirio porque veo belleza allá donde tú sólo ves fortaleza y rudeza. No permitas que un malentendido nos separe, no dejes que la teoría del nuevo culto a la supuesta belleza te afemine y te haga no soportar lo áspero y significativo (2014, p. 34).

La fortaleza y la dureza medievales que elogia Goethe son el fundamento para la aparición del sentimiento, el cual, junto con la aproximación a la proporción y a la medida, eran en el arte del Medioevo un factor esencial para obtener una revelación divina, por este motivo Goethe retoma esa noción medieval para crear el juicio estético ante el arte característico<sup>5</sup>. Para Goethe, von Steinbach es el genio medieval que logró una trascendencia y una extensión en el arte gótico y, a partir de allí, alcanzó una ascensión eterna: “Nadie bajará a Erwin del escalón al que él ha subido. Aquí está su obra, id hacia ella y reconoced el profundo sentimiento de verdad y belleza de las proporciones brotando de una fuerte y áspera alma alemana” (2014, p. 35). En este fragmento se aprecia que Goethe buscaba resaltar, para su época, aquella fortaleza alemana que se expone en el arte gótico, con la finalidad de favorecer el reconocimiento del pasado por parte del artista alemán y que este represente el vigor que proporciona el sentimiento de la naturaleza.

<sup>5</sup> El arte característico en Goethe debe entenderse como la obra artística que contiene una unidad y, por consiguiente, se convierte en una totalidad gracias a la sensibilidad plasmada. Siendo, pues, este arte como el “único verdadero”, Goethe argumenta que es aquí donde se eleva el “sentimiento de las proporciones que son exclusivamente bellas y para la eternidad” (2014, p. 34).

Goethe no es el único que elabora una restauración del Medioevo alemán en el *Sturm und Drang*, puesto que Herder también desarrolla una reconstitución de lo medieval. Sin embargo, Goethe fue la base para valorizar el significado de lo “gótico” que les permitió a los tempranos románticos, August Schlegel, Wackenroder y Novalis, fortalecer el orgullo nacional por medio de la muestra y divulgación del arte y la literatura germanas medievales. Además, la trascendencia que Goethe da al arquitecto medieval von Steinbach favorece a la teoría de la estética subjetiva y a la necesidad del sentimiento y lo fantástico para el resarcimiento del vínculo hombre-Absoluto. Con los estudios de Goethe, el interés renovado por el modelo medieval en la Alemania del siglo XVIII, ofreció una base para el reconocimiento del pasado y, también, para una teoría estética romántica en la que se dio cabida a la influencia de la sensibilidad en el sujeto y se permitió, por ello, una reflexión puramente ideal del arte para alcanzar la correspondencia con lo insondable.

## Lo medieval y su estética dentro del movimiento romántico alemán

En un primer momento, lo medieval dentro de un ámbito historiográfico, tomó relevancia en la Alemania del siglo XVIII; la Edad Media comenzó a ser elogiada por una cantidad de facetas culturales e históricas que proporcionaban la reconstrucción de una esencia alemana difuminada por la cimentación de la razón moderna y, además, de las ideas ilustradas francesas. Facetas como el amor cortés, la caballería, la religiosidad, lo épico y heroico representaron en la Edad Media germana un ideal de lealtad y de fidelidad por parte del pueblo que no se disolvió con facilidad. Aquel indiscutible orgullo dentro del Medioevo que los alemanes del siglo XVIII recogieron, se perpetró gracias a dos figuras institucionales que disfrutaron de un notable poder y, además, consiguieron la unificación de los pueblos germanos

bajo preceptos cristiano-romanos: el Sacro Imperio Romano Germano y la Iglesia católica. Al respecto, el historiador español Valdeón Baruque (2003) argumenta que Alemania por

(...) su falta de unidad en buena parte del siglo XVIII y XIX contrastaba rotundamente con el Medioevo, que había sido el período de vigencia del Sacro Imperio Romano Germánico, el cual era la cabeza indiscutible de la Cristiandad en el orden temporal. Eso explica la fuerza que adquirió el pasado medieval que se miraba con indudable orgullo (p. 318).

Dentro del argumento del historiador Valdeón hay un factor a destacar que los alemanes del siglo XVIII buscaron superar: la Alemania incompleta. Esta carencia de unidad y libertad en el pueblo alemán surgió a partir del estallido de la Revolución francesa<sup>6</sup>; todos los académicos que enseñaban la filosofía kantiana (Reinhold, Fichte y Hafeland) en las universidades de Könisberg y Jena posicionaban la revolución y sus ideas en un lugar privilegiado, ya que observaban el accionar de los franceses “como un intento de instaurar el Estado sobre la razón” (Martín Navarro, 2010, p. 68). En el transcurrir del tiempo fueron adecuándose vertientes con idearios similares a los franceses, esto produjo ejes de reformismo que ocasionaron el mayor desconcierto político y, en consecuencia, una división enfermiza. Es por esto que se sustituyó el ideal revolucionario francés por una utopía propia donde la libertad del individuo y la cultura alemana fuesen los focos principales de esta revolución. A partir de esta modificación, el Círculo de Jena tomó como exclusivo el nuevo eje utópico político convirtiéndolo en una revolución estética, esto es, recuperar modelos medievales germanos, y también helénicos, con el objetivo de revivir la literatura y el arte alemán y, así, revitalizar el espíritu que había abandonado el hombre moderno. De esta manera lo expresa Novalis en su obra *La cristiandad o Europa*:

<sup>6</sup> La revolución francesa, sin duda, fue el acontecimiento socio-político que dinamizó el intelectualismo alemán. Dentro del idealismo, pensadores como Kant, Fichte, Hegel y Schelling fueron unos apologistas determinantes de la revolución como acción para la libertad. Además, los jóvenes Tieck, Wackenroder, Schlegel y Novalis sentían un profundo entusiasmo por lo revolucionario, apuntaban a que la revolución le permitiría a Alemania un cambio del sistema de poder que le brindara luz al hombre para poder ser libre, porque, como lo comentaría Wackenroder, “¡Si yo fuera ahora un francés!, no me quedaría aquí sentado, pero por desgracia estoy en una monarquía que lucha contra la libertad, entre hombres que son todavía bastante bárbaros para despreciar a los franceses. ¡Oh!, encontrarse en Francia tiene que ser un gran sentimiento. Combatir a las órdenes de Dumouriez y poner en fuga a los esclavos, e incluso caer, ¿qué es una vida sin libertad?” (Safrański, 2009, p. 33).

¿No intuye que la Revolución del Estado es acaso como Sísifo, a quien en el momento de alcanzar la cima del equilibrio su pesada carga lo impulsa de nuevo hacia abajo, a distintos lugares? La Revolución nunca permanecerá arriba si una atracción no la une al cielo dejándola suspendida en las alturas, y todos sus sostenes serán infinitamente débiles si su estado mantiene la inercia hacia la tierra (...) A excepción de Alemania, en los demás países europeos sólo resta profetizar que tras el advenimiento de la paz comenzará a latir en su interior una superior y religiosa existencia, que pronto consumirá cualquier otro interés mundano. Por el momento, en Alemania ya son evidentes las improntas de un mundo distinto; con paso lento pero seguro, ella precede a los demás países europeos. Mientras éstos se ocupan de la guerra, la especulación o el espíritu de partido, el alemán se prepara con empeño para la camaradería en una época de cultura elevada, y esta decisión deberá conferirle gran predominio con el transcurso del tiempo. En las ciencias y las artes se divisa una poderosa fermentación; el espíritu evoluciona infinitamente cuando se extrae un filón reciente y fresco (2009, pp. 39-41).

El anhelo por recuperar el pasado se constituye como un elemento prioritario para el Romanticismo, puesto que para algunos exponentes alemanes de este movimiento la construcción del Absoluto implica recomponer la unidad que hubo en la Edad Media: Uno-Todo. Sin embargo, la restauración del pasado no debe comprenderse solo como una imitación histórica que anhela acercarse a la materia que formó la época, sino que lo que desea recrear y reconquistar el romántico es lo espiritual del modelo medieval con el fin de representar, por medio de la poesía, las manifestaciones estéticas y literarias que, según ellos, permitieron el acercamiento a lo indescifrable y misterioso en el periodo pasado.

Quien tomó cada época como una categoría, una individualización que por medio de dinámicas religiosas, políticas y sociales realizan sus representaciones artísticas fue J. G. Herder. El pensador del *Sturm und Drang* plantea que la historia y el proceso de un pueblo debe entenderse de manera orgánica, es decir, cada época está dotada de una finalidad que le proporciona hacerse, desarrollarse y morir a través de las dinámicas político-religiosas y, también, de las presentaciones estéticas. El teórico José Vicente Martín (2014) aclara la concepción de historia e individuo herderiano como una complementación que aporta a la elevación del pueblo:

En este un modelo morfológico la historia implica, por un lado, que solamente cobre sentido una historia de la humanidad como estudio de estas unidades orgánicas históricas y, por otro, que el individuo sólo pueda realizarse, conseguir el ideal de humanidad, dentro del *alma del pueblo*, ese carácter original y natural propio de cada unidad, de cada pueblo, es decir, sólo en el marco de la agrupación nacional (p. 52).

Herder en su obra *Ideas para una filosofía de la historia* no hace una promoción de lo medieval, sin embargo, da alusiones de los pueblos y Estados pasados referentes a su carácter nacional afirmando que hubo una comprensión total de lo colectivo e individual, es decir, la fuerza humana de las épocas anteriores dinamizaron la cultura y la educación consolidando, entonces, una raza con sus creencias, que si bien fueron efímeras por el devenir histórico, se preservaron y algunas épocas posteriores, en este caso el Romanticismo alemán, aprehendieron dicho orgullo y educación del hombre.

En *Filosofía de la historia*, Herder (2007) mantiene el argumento del carácter nacional de cada época a través de la cultura y la educación afirmando que la “bella poesía [es] lo que envuelve a un pueblo favorito del mundo en pompas sobrehumanas (...) la poesía es útil, pues el hombre también se ennoblece por medio de bellos prejuicios” (p. 57). En el pensamiento de Herder, puede verse cierta crítica al pensamiento moderno que ha escindido las facultades del hombre causando con ello la pérdida de la unidad pasada; el alejamiento del fenómeno estético dentro de las dinámicas del individuo moderno ocasionó, paulatinamente, el apartamiento de este con la naturaleza y su profundo misterio. Por ello, Herder retorna a las épocas anteriores, a las fuerzas humanas de la Antigüedad y el Medioevo con el objetivo de reprochar las elaboraciones políticas, religiosas y culturales del “plan monstruoso” denominado Edad Moderna. La Edad Media configurada por Herder es la perfección del espíritu: “(...) es la síntesis de todas las tendencias que habían desarrollado anteriormente algunos pueblos y períodos aislados” (p. 75). Si bien el espíritu gótico<sup>7</sup> recoge caracteres de los pueblos anteriores es “idéntico en sí mismo”, es único dentro de todos los acontecimientos históricos, ya que gracias a la figura vital de Dios se condensa-

<sup>7</sup> La significación de “lo gótico” que referencia lo medieval en Herder, Schlegel y Wackenroder se presenta en un sentido histórico que tiene como objetivo dar relevancia al Medioevo alemán debido al poco estudio de los humanistas por esta dinámica histórica en tierra germanas, ya que consideraban que esta nación no adjudicaba una literatura antigua y, por lo tanto, carece de cultura. Es por esto que Herder y Schlegel sustentan lo histórico como factor principal para recobrar los ideales góticos alemanes de los siglos X, XI y XII.

ron elementos que ennoblecieron, enriquecieron y potenciaron aquel espíritu: lo aventurero, la caballería, lo religioso y la libertad. Pero, ¿cómo permaneció durante siglos el milagro del espíritu humano tan poderoso por medio de la figura viva de la divinidad cristiana? Aunque Herder no lo haya expresado en su obra, es claro que el fenómeno estético que provino de la época grecorromana y se avivó espiritualmente en el Medioevo logró que el hombre se comprometiera con la época y, en consecuencia, se mantuviera en constante diálogo con la figura divina y misteriosa para perfeccionar su espíritu y acercarse a lo insondable. Así, la vinculación que tiene la representación de la historia en el Romanticismo alemán con la recuperación del Medioevo germánico ofrece la atracción del espíritu y orgullo del pueblo.

Los tempranos románticos alemanes asisten a una revolución estética. En ellos se manifiesta el deseo de hallar, por medio del lenguaje artístico, una idea de belleza que logre adentrarse a lo profundo de la Naturaleza, a un mundo imperceptible donde se vislumbra la unión entre hombre y Absoluto. Ante esto, Juan Peña (2003) afirma que “[el romántico] cree encontrar lo puro, lo natural y libre en el hombre primitivo y en el pueblo que es su sencillo heredero” (p. 4). Esta tesis refiere primordialmente a la época medieval donde el ambiente apacible de leyendas e historias místicas hacen que el Genio romántico fundamente su experiencia y obra estético-mística en la realización de las manifestaciones artísticas y espirituales de los pensadores de la Edad Media.

Para Friedrich Schlegel (2005), en su obra *Conversación sobre la poesía* del año 1800, hubo un milenio donde el arte poético desapareció a causa del surgimiento del derecho romano y la enseñanza radical de la filosofía griega. Ese momento de la historia antigua fue un aislamiento estético, puesto que “ningún artista ni obra clásica [surgió] en tan largo tiempo” (p. 46). Sin embargo, Schlegel argumenta que, durante una transición histórica donde la nueva religión, el cristianismo, se unificaba con la filosofía griega, se produjo un estallido estético que ordenó y armonizó el universo. Fue gracias a la religión que el sabio comenzó a crear y a inspirarse a

través de experiencias místicas obteniendo una aproximación a un mundo divino e ideal. Esa época que tanto exalta Schlegel es, sin duda, el Medioevo, y en el siguiente fragmento de la *Conversación* se corrobora:

Con los germanos fluyó sobre Europa un manantial puro de cantos heroicos nuevos, y cuando la fuerza salvaje de la poesía gótica se topó por la influencia de los árabes con la resonancia de los encantadores cuentos maravillosos del Oriente, floreció en la costa sur, alrededor del Mediterráneo, una alegre producción de creadores de cantos dulces y singulares historias, y ya con una forma, ya con otra, se expandió con la sagrada leyenda latina el romance mundano que cantaba al amor y a las armas (2005, p. 47).

Esta presentación de Schlegel de la manifestación poética dentro del Medioevo germano no tiene el objetivo de expresar, de modo cronológico, el arte poético de cada época con el fin de imitarlo, su propósito era revelar la trascendencia de la poesía y el arte, además de la sensibilidad del autor para crear y expresar cómo, por medio de esta creación, se logran entablar relaciones con la naturaleza y con Dios. Para Schlegel la trascendencia, la sensibilidad y el diálogo íntimo con lo eterno, dentro de lo poético, fueron una invención de Dante Alighieri, considerando que:

[I]a fuerza de su espíritu creador se amalgamó en un único eje, en un formidable poema abrazó con fuertes brazos su nación y su época, la Iglesia y el imperio, la sabiduría y la revelación, la naturaleza y el reino de Dios (Schlegel, 2005, p. 47).

Para Schlegel, Dante es la cúspide de ese renacimiento poético que confluyó durante los siglos XI y XII en Europa<sup>8</sup>; la poesía dantesca logró vincular el arte con lo religioso, con esa realidad insondable que se había abandonado en la Roma imperial. La religiosidad poética que tanto ensalza Schlegel proviene, como ya se ha mencionado, de la Edad Media, sin prescindir, claro está, del arte religioso helénico. El Medioevo con su figura trascendente y celestial permitió que el poeta fuera un visionario, un individuo que en su momento de invención poética entablara una relación profunda con Dios logrando así una religión propia dentro de su arte: “Sólo podrá ser artista aquel que tenga una religión propia, una visión original de lo infinito” (Schlegel, 1983, p. 135).

<sup>8</sup> Si bien Dante es la culminación del renacimiento poético para Schlegel, aparecerán otros precursores de la poesía moderna que fortalecieron este arte: Cervantes y Shakespeare.

La espiritualización y cristianización del arte poético y del Genio son propiciadas por la aparición de lo romántico, es decir, por la nostalgia por el Medioevo tardío: sus historias, canciones y tópicos favorecieron, dentro del pensamiento de Schlegel, una representación medieval de lo artístico; una romantización del arte que forjara un vínculo intuitivo con la naturaleza: “El arte de la forma romántica designa [en Schlegel] todas las artes que se desarrollan al abrigo del mundo de la cultura cristiana” (Domínguez, 2009, p. 50). Domínguez alude al argumento de la religiosidad del arte en Schlegel aseverando que, si bien hay un fundamento histórico para dinamizar el arte del pasado, lo esencial de retomar lo medieval en la época moderna es la fantasía, puesto que esta categoría, junto al amor, representan poéticamente lo enigmático. Ante esto, Domínguez, siguiendo los lineamientos schlegelianos –pero poniendo al margen la conversión de un programa artístico en ideología política cultural, como lo desarrolla en su artículo–, asegura que Europa se identifica y revive cuando el arte se pone a la altura de lo pasado, ya que la tradición cristiana simboliza lo único e idéntico de Alemania y el continente entero y junto a la poesía cristaliza y recupera la imagen de lo divino y perpetuo (2009, pp. 51-52). Schlegel, sin discusión, fue quien fortaleció esa idea de romantizar la poesía de la época estudiando con detalle la historia y el arte grecorromano, medieval, italiano y español con el fin de convertir la poesía de su nación en una obra que evoque la Edad de Oro donde no existía escisión entre el hombre y el Espíritu. En su “Carta sobre la novela”, Schlegel expone esta última idea presentada de la siguiente forma:

Establecí una característica específica de la oposición entre lo antiguo y lo romántico. Te pido, sin embargo, que no supongas precipitadamente que para mí lo romántico y lo moderno son completamente lo mismo. Considero que son cosas tan distintas entre sí (...) Si quieres que te quede clara esta diferencia, por favor lee *Emilia Galotti* que es tan inexpressablemente moderna, aunque en lo más mínimo romántica, y recuerda además a Shakespeare, en el que yo quisiera establecer el propio centro, el núcleo de la fantasía romántica. Busco y encuentro lo romántico en los modernos más antiguos, en Shakespeare, Cervantes y la poesía italiana, en la época de los caballeros, del amor y de los Märchen, de donde proceden la cosa y la palabra misma. Esto es, hasta ahora, lo único que puede ofrecer un contraste con las poesías clásicas de la Antigüedad; sólo estas flores eternamente frescas de la fantasía son dignas de coronar las antiguas imágenes de los dioses (2005, pp. 81-82).

Otro de los grandes románticos interesado en el restablecimiento de lo medieval fue Ludwig Tieck, quien desde la estética musical recreaba una imagen idealizada del mundo antiguo. Para Tieck, la reconstrucción ideal de la imagen del Medioevo se convierte en una búsqueda de identidad nacional, un rastreo estético de las raíces culturales alemanas que consolide el vínculo fraternal entre hombre y mundo, puesto que para Tieck al viajar hacia lo antiguo, hacia un estado ideal, se afianza la comunión del hombre con la naturaleza y con Dios (García-Wistädt, 2005, p. 153). Aquel viaje al pasado que afirma Tieck se debe dar por medio del arte musical. Si bien para Friedrich Schlegel la relación entre hombre y mundo se logra a través de la representación poética, para Ludwig Tieck la música es la voz interior del hombre que elimina el abismo entre hombre y Absoluto; la música para Tieck traspasa lo sensible y se inserta en los caminos que direccionan al hombre hacia la infinitud: “El presente se difumina y desaparece mientras nos acercamos a la naturaleza y a Dios” (2005, p. 153).

En Tieck la valoración estética del cantar de *Los Nibelungos* y el cantar medieval del amor cortés es trascendente para el descubrimiento de la literatura medieval alemana a partir del canto, proporcionando, así, una representación artística, es decir, una búsqueda de lo romántico en la Edad Media para fundamentar su idea. Aquella valoración estética del canto que elogia Tieck se debe, principalmente, a que la música en esta época se convierte en arte por excelencia; por lo tanto, Tieck abandona, pero no rechaza, la época grecolatina y se sitúa en su tradición; empieza a admirar la forma de vida, la religión y el arte que el Medioevo constituyó. Es para él, entonces, el surgimiento de una nueva Edad de Oro, una Edad Media glorificada por medio del arte, en el caso de Tieck, el arte musical.

La transición del pensamiento de la Ilustración y el Clasicismo hacia el Romanticismo posibilitó en Alemania la transformación de la música, ya que esta, dentro de las dinámicas sociales europeas de los siglos anteriores, era un simple acompañante de fiestas y banquetes. Sin embargo, el romanticismo descubrió, tal como se desarrolló en el Medioevo, que la música contenía un lenguaje profundo que

manifestaba la esencia de la infinitud, del Absoluto. Para el romántico la música vocal es de “un arte condicionado” es “música en un grado inferior” (Tieck, como se citó en Rivera de Rosales, 2006, p. 111). En cambio, la música instrumental no está sometida a la palabra ni a la poesía, sino que ella misma con sus tonalidades es la que elabora la poesía y a partir de esto construye caminos que le den al hombre un acercamiento más entrañable con lo supremo. La música instrumental, dentro del romanticismo, es indispensable para ingresar al misterioso y oscuro mundo interior del hombre y, así, poder comprender con mayor perfección el mundo exterior y, en consecuencia, irse liberando de él para crear un sentimiento vital y superior con lo Absoluto (García-Wistädt, 2005, p. 131). Ante esto, Rivera de Rosales (2006), parafraseando una tesis de Tieck de su obra *Phantasien*, afirma que:

Y si comparamos la música con la pintura llegamos a la misma conclusión. Mientras que las artes plásticas han de pintar y dibujar las bellezas de la naturaleza que, en cuanto tales, por ejemplo, un bello atardecer, superan siempre su reflejo en el lienzo, la música no imita, sino que inventa su mundo, sus tonos, sus instrumentos, sus propias leyes, dejando muy atrás a la naturaleza y sus sonidos como torpes ruidos (p. 111).

El acercamiento de Tieck al Medioevo se debe a su amigo Wackenroder. Los viajes que realizaron juntos a ciudades, bosques, ruinas y residencias medievales hicieron que Tieck se aferrara fuertemente al arte y a la forma de vivir de aquella época. Tieck se hallaba tan absorto de percibir cada ciudad como si fuera un pueblo medieval que Rüdiger Safranski (2009) describe esta aprehensión en una profunda conversión de la Alemania moderna “(...) en un mundo católico en el que las jóvenes muchachas le evocan las vírgenes de las iglesias y los conventos. Reina por todas partes un clima de voto” (p. 91). Esa unión afectuosa a lo medieval, a lo pasado, Tieck (1957) a declara en uno de sus cuentos: *El blondo Eckbert*, un cuento en el que se describen con gran misticismo los bosques y aldeas que embellecían al Medioevo: “Subimos después a una colina cubierta de abedules, desde cuya parte más alta oteamos un verde valle lleno de los mismos árboles y en medio una pequeña aldea” (p. 8). Es indiscutible que la observación hecha por el protagonista del cuento es una contemplación estética hecha por Tieck a la naturaleza y ciudades alemanas que se convertían paulatinamente en un paisaje medieval durante los viajes con su amigo.

Las descripciones que anota Tieck en *El blondo Eckbert* son una analogía de los viajes que hizo con Wackenroder. La contemplación y narrativa estética que asume Tieck en el cuento enfatiza su ascenso poético y, además, el surgimiento de una nueva lectura a la Alemania del siglo XVIII que es la “medievalización” del país para una restitución estética y espiritual.

Sin embargo, aquella manifestación estética que Tieck elabora del Medioevo partiendo de sus recorridos no se configura por completo en la palabra, dado que para Tieck la poesía no expresa algo en su totalidad, sino que es la música la “(...) fuerza misteriosa que penetra hasta lo más profundo, que hace estallar cualquier forma, [parece] la única capaz de formular la afirmación última, la más directa” (Einstein, 1986, p. 30). La música es, pues, una revelación intuitiva que logra engendrar un espíritu alemán con fundamento medieval y esto lo hace a partir de la reconquista del Minnesänger: el músico-poeta del siglo XII alemán que componía trovas con una idiosincrasia germana muy arraigada (Suárez Urtebey, 2007). El desarrollo de Tieck para restaurar la Edad Media alemana por medio de la música consiste en incluir la figura del Minnesänger a su creación literaria. No obstante, el entusiasmo de Tieck hacia la literatura y la música alemanas medievales no era totalmente considerable y terminó por menguar; le atraía más la literatura cervantina y shakespeariana porque los Minnesänger le resultaban demasiado uniformes y poco originales (García-Wistädt, 2005, pp. 154-155). Tieck fue alejándose de modo paulatino y mostrando un desdén hacia los trovadores germanos del Medioevo, lo que se expresa en la carta que escribe en 1792 a Wackenroder:

Vertiefe Dich übrigens ja nicht zu sehr in die Poesie des Mittelalters, es ist so ein erstaunliches Feld von Schönheit vor uns, ganz Europa und Asien und vorzüglich das alte Griechenland und das neue England, daß ich fast verzweifle, mich je an diese Nachklänge der Provenzalen zu wagen. (Tieck, como se citó en García-Wistädt, 2005, p. 156).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Traducción: “Por cierto, no profundices demasiado en la poesía de la Edad Media, es un campo de belleza tan asombroso ante nosotros, de toda Europa y Asia, y especialmente de la antigua Grecia y la Nueva Inglaterra, que casi desespero al aventurarme en estas resonancias de los provenzales”.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, Tieck comienza a acercarse a la música y la poesía medieval germana y, por consiguiente, a agregar los *Minnesänger* en su obra. Una de las primeras obras que crea Tieck con un trovador medieval es *Adalbert und Emma*; este diálogo, que puede considerarse una tragedia, tiene como temáticas principales la caballería y el amor cortés, que son propiamente medievales; sin embargo, al final de la obra la muerte se posiciona como categoría esencial y es ahí, en el epílogo, que Tieck sitúa el *Minnesänger* para que con su canto eleve la muerte de los amantes:

Ein Minnesänger sang die traurige Geschichte und schloß mit diesen Versen: Jenseit des Grabes wurden sie gekrönnet, Dort ihre Liebe wieder ausgesöhnet. Oft schweben sie in feierlichen Stunden Hin durch den wildverwachsenen Tannenhain, Sie küssen wechselsweis im Mondenschein Sich, (2005, p. 216).<sup>10</sup>

Aunque Tieck haya puesto el lenguaje musical al final, la presencia del canto permite un preámbulo del carácter medieval, con el objetivo de que el alemán contemporáneo a Tieck adquiera un acercamiento con la poesía y la música germanas antiguas y, con esto, vaya reelaborando la edad dorada y “[cante] a un pasado armónico ya desaparecido” (García-Wistädt, 2010, p. 81). Debe considerarse que Tieck no reconstruye el Medioevo en su literatura para proyectar una crítica cultural, sino que su principal aspiración es que el hombre tenga una nueva percepción, comprensión y hermandad con el Absoluto, y no existe, para Tieck, mayor expresión ideal y estética para reencontrarse con lo perenne y con la Edad de Oro alemana que la música. Ésta, como expresión artística y como creación suprema del Genio, configura una invención del mundo más perfecta por medio de la cual se consigue unificar lo exterior con la realidad del Genio, es decir, “el mundo de los sentimientos, el estado del alma” (García-Wistädt, 2005, p. 136), pues el lenguaje musical expresa lo indecible, todo lo maravilloso que la palabra no puede revelar. Esta “metafísica” de la música que indica Tieck, la halla en la Edad Media

<sup>10</sup> Traducción: “Un trovador cantó la triste historia y concluyó con estos versos: más allá de la tumba fueron coronados, allí se reconcilió nuevamente su amor. A menudo, en horas solemnes, flotan a través del pinar salvaje, besándose amorosamente a la luz de la luna”.

con los *Minnesänger* que, si bien es una música coral y trovadoresca, describe con tono misterioso y revelador “cómo debió de haber sido concebida [la naturaleza] por el creador” (García-Wistädt, 2010, p. 82).

*Das Märchen von Roßtrapp Der Gesang ein es Minnesänger* es una obra de 1792 en la que Tieck, convirtiéndose en un Genio, capta la naturaleza desde lo armónico y religioso transformándola así en un paisaje romántico y medieval. El cuento *Roßtrapp* es una leyenda nórdica antigua de caballería y amor, muy similar a *Adalbert und Emma*, y su mayor atracción es la concepción de naturaleza que se adquiere en la historia, porque es un mundo religioso, activo y dinámico. En el prólogo Tieck sitúa al trovador germano cabalgando dentro de un bosque y cantando con nostalgia por la edad dorada de su pueblo. Además, lanza un canto penoso a la naturaleza caótica constituida por la modernidad: “Her meine Laute! ich will Lieder singen, die von den fernen Klippen laut und furchtbar wiedertönen, –wenn auch hier in der Einsamkeit kein Wanderer meinen Gesang vernimmt, nun so sing ich ihn der öden Wildnis und dem dumpfen Widerhall”<sup>11</sup> (Tieck, como se citó en García-Wistädt, p. 226). García-Wistädt (2005; 2010) arguye que la obra sobre *Roßtrapp* presenta continuamente la crítica a la modernidad por generar un abismo insondable entre hombre y Absoluto, por lo que los personajes, que contienen categorías medievales, siempre contraponen el pasado perfecto y celestial con un presente despótico y desordenado. Tieck necesita forjar nuevamente el equilibrio entre hombre y Absoluto a través de una representación estética, y es por esto que *Roßtrapp* toma la música del *Minnesänger* como la revelación estética posible para fundar una nueva Edad de Oro: “(...) el mundo armónico e intacto de la fantasía del *Minnesänger* sólo puede existir en otro lugar, en otro tiempo, pasado o futuro, y sólo mediante el distanciamiento del mundo exterior” (2005, p. 230). El valor del sentimiento musical en la interiorización del Genio proporciona, entonces, un modo concreto y acorde de percibir lo Absoluto. Tieck enfoca esta observación desde la música como arte por excelencia de la Edad Media en donde los tonos, la proporción y el canto fluyen al unísono hacia un mundo supremo.

<sup>11</sup> Traducción: “¡Traed mi laúd! Quiero cantar canciones que suenen ruidosas y horribles desde los lejanos acantilados, aunque ningún caminante escuche mi canción en la soledad, así que ahora la canto al desierto desolado y al eco sordo”.

El *Minnesänger* en la creación literaria de Tieck representa el retorno del Medioevo por medio de una creación estética donde habita la palabra, pero la melodía y los tonos son los que florecen posibilitando una inserción a lo más profundo del hombre, considerando que esto concede un conocimiento todo de lo Absoluto.

Con F. Schlegel y L. Tieck se aviva una nostalgia profunda por el pasado que se representa a partir de una totalidad que es el arte. El arte romántico, sea poesía o música, basado en un espíritu antiguo nacional, le provee al individuo un desvelamiento de la verdad y una especie de salvación “(...) al hombre moderno del mecanismo muerto de una razón analítica incapaz de dar cuenta de las cuestiones verdaderamente importantes” (Martín Navarro, 2010, p. 169). Schlegel y Tieck constituyen e instauran la verdad y lo real; la obra artística y el Genio son productores de conocimiento que se aúna al resurgimiento y establecimiento de lo pasado como componente esencial de armonización y embellecimiento del mundo para crear la alianza con el hombre y, así, lograr el acercamiento a lo etéreo. También existen en el temprano Romanticismo alemán autores que necesitan de afirmaciones irracionales y místicas dentro de las creaciones estéticas con el propósito de que el Genio descubra, comprenda y revele lo incondicionado. Románticos como Wilhelm Wackenroder y Novalis apelan por elementos que trasciendan la experiencia cotidiana: lo maravilloso, lo mágico, lo misterioso y religioso conceden una narración donde el presente y el pasado construyen una realidad mágica en la que el sujeto interrumpe su vida fenoménica y penetra completamente lo nouménico que sólo es comprendido por medio del arte y el carácter místico que este contenga<sup>12</sup>. Es indiscutible que para Wackenroder y Novalis la estética mística que ellos elaboran dentro de sus obras pertenece a la tradición. Personajes como Hugo de San Víctor y Alberto Magno en el siglo XII, y Jacob Böhme y Paracelso en el Medioevo tardío tomaron un valor significativo para la representación mística del mundo y lo incognoscible acaecido en el arte romántico de Wackenroder y Novalis. Un fragmento del texto de Paracelso, *El hombre como revelador de la Naturaleza*, presenta una tesis que los románticos acogieron con decisión:

<sup>12</sup> En la literatura romántica, el sujeto, desde su base estética, trasciende sus límites, rompe las leyes del entendimiento y se dirige hacia el conocimiento de las tres ideas kantianas que no pueden conocerse: inmortalidad, libertad y Dios. Para el romántico no existe un deseo de calcular lo trascendente, el “yo romántico” es experimentar la trascendencia por medio de lo fantástico que proporciona el arte.

Se nos ha encargado explorar el arte, porque sin buscarlo nunca conoceremos los secretos del mundo (...) Se puede buscar por muchas vías... pero la búsqueda, lo que aquí es necesario, está en las cosas escondidas. Cuando se busca lo que está escondido también la búsqueda es una búsqueda oculta; y como el arte lleva en sí el saber, el que lo busca encuentra también el saber (Paracelso, 2001, p. 156).

Para Wackenroder y Novalis fue indispensable la estética mística y la literatura germana medieval, ya que les permitió adecuar en sus obras un lenguaje simbólico donde el sujeto creador fuese un visionario y se desprendiera del espacio y el tiempo alcanzando una ascensión hacia el ideal, tras la búsqueda de una nueva edad dorada donde hombre y Absoluto confluyeran en una misma eternidad. Esta es, sin duda, la relevancia metafísica que constituye el romántico a través de la estética mística medieval<sup>13</sup>.

## El lenguaje musical en Wackenroder. La contemplación de los cantos como acercamiento a la eternidad

El arte dentro de la literatura de Wilhelm Wackenroder adquiere un carácter contemplativo y, por tanto, se desliga de lo real que interrumpe la culminación perfecta del mismo arte. La pretensión wackenroderiana con el arte es consolidar la salvación del hombre y eliminar lo turbio y nebuloso que no le admite a este un carácter sublime y artístico para encontrarse con aquello supremo y eterno. Pero, como se ha hecho mención, el arte dentro de la obra de Wackenroder no debe comprenderse como una explicación de lo real ni como una significación, sino que, a partir de la concepción que tiene del arte que incursiona en el elemento místico como superación fenoménica de la misma estética; ya no tiene suficiente cabida el expresar o el decir del arte en lo real: "(...) para lograr sus ideales, el pintor y el escultor han

<sup>13</sup> Edgar de Bruyne (1994) argumenta que la percepción de lo bello en la Edad Media no debe someterse a los signos ni a lo material, la belleza sensible es una expresión finita de Dios. Por lo tanto, según Bruyne, el hombre medieval recoge la comprensión de toda esta belleza sensible con el propósito de ir ascendiendo hacia una Belleza absoluta donde encontrará y se unirá al Creador de dicha Belleza: "Para el hombre lo ideal habría sido admirar primeramente la belleza de Dios en sí misma descendiendo a continuación a las innumerables formas que la reflejan. Pero en la presente realidad se trata, al menos para los perfectos, de ascender de la belleza de la criatura visible al elogio de la invisible belleza del Creador" (1994, p. 161).

de recorrer un camino más sinuoso que el camino de la naturaleza o la experiencia comunes” (Wackenroder, 2008, p. 70). Así, lo artístico adquiere una sensibilidad profunda que conduce al hombre hacia el Absoluto que lo vitaliza y perpetúa en una plenitud que sobrepase la “vida burguesa”, como lo propone Safranski. Por lo tanto, el “(...) arte [describe Wackenroder] es nombrar la flor del sentimiento humano [que] se eleva, con forma eternamente cambiante, desde las más variadas zonas de la tierra hacia el cielo” (2008, p. 131).

“¿Y en cambio quieres condenar a la Edad Media por no construir templos como los de Grecia?” (p. 132). En este fragmento del ensayo *Algunas palabras sobre generalidades, tolerancia y filantropía en el arte* se condensa y concreta el origen y emanación de lo celestial en el arte según Wackenroder, y es una muestra más de la influencia medieval y mística en su obra. En sus escritos ensayísticos y literarios, Wackenroder reconoce la superioridad artística de la época griega y la profundidad de la teorización platónica, no obstante considera necesario una renovación de todos ellos en la Edad Media. La inspiración religiosa de la estética medieval proporciona una apertura al arte alemán antiguo, que, en consecuencia, da inicio a lo infinito, por lo que Wackenroder halla en el arte germano una presencia divina y un acercamiento íntimo del hombre con lo eterno. Por esta razón, él se enfoca en el arte medieval germano considerándolo similar o superior en algunas manifestaciones al arte griego, debido a las nociones místicas de estos: “No sólo bajo el cielo de Italia, bajo majestuosas cúpulas, junto a columnas corintias, también bajo las agudas cúpulas de edificios recortados y bajo las torres góticas crece el arte verdadero” (Wackenroder, como se citó en D´Angelo, 1999, p. 235).

Lo celestial y místico que tanto apunta Wackenroder en su manera de percibir el arte y cómo el sujeto se une a la representación estética por medio de una iniciación con lo divino se patentizan en un corto ensayo titulado *La aparición de Rafael*. Aquí el narrador, que es un hombre religioso y ascético, inicia con una fuerte crítica hacia los teóricos y sistemáticos del arte que regulaban la creación del Genio, aquel en

su obra tiene una mirada melancólica por el pasado, sin embargo, no introduce lo antiguo al modo académico<sup>14</sup>, dado que esta manera de concebir el arte no favorece a la anulación del abismo entre hombre y Absoluto:

Hablan de la inspiración del artista como de una cosa que tuviesen delante de la vista; explican y cuentan muchas cosas de ella, cuando deberían sonrojarse de pronunciar en vano esa palabra sagrada, pues no sabe lo que dicen de ella (2008, pp. 69-70).

Ante esta reacción, el narrador traduce una carta ficticia de un amigo de Rafael, enviada al conde de Castiglione donde describe el entusiasmo que le produjo a Rafael crear las madonas. Antes de traducir la misiva, el narrador dice “que no [la ha] podido leer sin un misterioso y oscuro sentimiento de veneración y adoración” (p. 72). Estas hojas ficticias sobre Rafael son apoyos que utiliza Wackenroder para contrarrestar aquel “filosofismo” que invade la genialidad y creación de los artistas y, además, tiene el claro objetivo de expresar lo imprescindible que es para el pintor el contacto penetrante con la “luz celestial en su alma” (p. 74). La única manera de obtener ese contacto divino es la transformación de Wackenroder en un monje de la antigua Alemania: adora la literatura germana, el arte gótico y de Durero, pero, también, encuentra en Rafael, precisamente en sus madonas, un sereno recogimiento en lo eternal por medio de sus pinturas.

Wackenroder se acercó con entusiasmo a Rafael durante las lecciones en la Academia de Arte de 1791, ya que percibía en él una presentación subjetiva dentro de sus pinturas: la personalidad del artista, su intelectualidad y sus sentimientos, pero lo que más le atrajo de Rafael fue la espiritualidad que reflejaba cada Virgen María recreada en sus cuadros. La profesora Milagros García Vásquez (2016) apunta que Wackenroder no sólo encontró en las pinturas de Rafael obras espléndidas, sino que esas obras se extendían a una revelación o confesión que generaba un misticismo (p. 120). El arte de Rafael, entonces, desencadenó en Wackenroder una pasión de conseguir contacto con lo Absoluto:

<sup>14</sup> El Romanticismo realiza una modificación a los fundamentos estéticos y literarios que imperaban a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, principalmente al Clasicismo, puesto que en este movimiento la percepción intelectualista, simétrica y conceptual era un elemento indispensable para la creación de juicios y actos estéticos. Mientras que en el temprano Romanticismo alemán la excelencia subjetiva y la plasmación del genio individual fueron los componentes para un juicio y contemplación del arte. Es por esto que Wackenroder lanza una fuerte crítica a los clasicistas por tomar el arte como un simple concepto que debe estudiarse y no propiamente como una acción y contemplación genial.

Pero a veces le parecía que cayera un rayo de luz celestial en su alma, de forma que veía ante él la creación en nítidos rasgos, como él la quería (...) En una ocasión, por la noche, ya que él, como le sucedía a menudo, rezaba en sueños a la Virgen, se despertó sobresaltado, violentamente atormentado. En la tenebrosa noche su ojo se vio atraído por un claro resplandor en la pared opuesta a su cama y, una vez que había mirado con atención, se percató de que su cuadro de la madona que, aún inacabado, estaba colgado en la pared, irradiaba la luz más dulce y se había convertido en un cuadro perfecto y realmente vivo (Wackenroder, 2008, p. 74).

Este encantamiento de Wackenroder hacia el artista italiano no exhibe, en lo absoluto, un sistema o una valoración filosófica, pero sí presenta con validez dos componentes estéticos esenciales: primero, el retorno de lo pretérito como función vital para la reelaboración de una vida y educación estética que se enfrenten a los caracteres modernos de Europa, pues, el anhelo de Wackenroder por recobrar lo pasado es, a través del contacto con el arte, revelar la interioridad del ser humano y encontrar sentimientos íntimos que le den libertad al hombre para aproximarse a lo perpetuo. El segundo componente es cómo la Edad Media se convierte, para Wackenroder, en un ideal donde el hombre se sumerge en un profundo estado de contemplación consigo mismo y con la obra de arte, por lo que esta se transfigura en una fuente de conocimiento del mundo y, por ende, de Dios.

Sin embargo, Wilhelm Wackenroder, al igual que su íntimo amigo Tieck, hallaba un límite, una finitud en la pintura y la poesía que no facilitaba una meditación completa para representar lo Absoluto; lo místico en la poesía y la pintura es pasajero, la presencia celestial durante la creación u observación de un cuadro es transitoria y no da extensión constante para tener contacto con el mundo supremo: “Por ello se encontraba su alma en una constante inquietud, veía los rasgos siempre vagos y su oscura idea no acababa de concretarse en una imagen clara” (Wackenroder, 2008, p. 74). Por esta razón, la música sería el lenguaje por antonomasia del sentimiento, el lenguaje estético que armoniza lo humano con lo divino; el lenguaje musical permite el acceso a los secretos y misterios del mundo, o como lo expone Enrico Fubini (2005): “De hecho, la música representa, tal vez, la forma de contacto más directa con la Divinidad” (p. 274). Para Wackenroder, según Fubini (2005), la

música supera a las demás artes en recoger y agrupar los sentimientos del hombre y adentrarse al interior del mismo; la música está envuelta de un carácter sagrado, religioso y humano, elementos que no reviste el lenguaje común, que proporciona la resolución de contradicciones y aclara la turbia realidad de dudas y dolores gracias al “mar de sonidos” (p. 275). El lenguaje musical hace desaparecer los conceptos de tiempo y espacio y transforma el mundo en una realidad eterna y divina; la música constituye en ese nuevo mundo una armonía y una tranquilidad donde el hombre al fin halla una interiorización, una subjetividad estética necesaria para encontrar la consonancia con lo supremo: “De la barca ascendía una música etérea ondeando en la inmensidad del cielo: dulces coros o no sé qué otros encantadores instrumentos suscitaban un mundo que nadaba en sonidos, y en las notas” (Wackenroder, como se citó en Fubini, 1999, p. 31).

La razón por la que Wackenroder toma la música como arte elevado para hallar un equilibrio es, precisamente, por el lenguaje profundo y sutil que proyecta; la vivacidad del lenguaje musical capta lo que la razón y la palabra no logran, por lo tanto, lo espiritual y religioso toman una solidez ya que el hombre experimenta una transformación en su alma que lo expulsa de su realidad para crear otra donde las ondas musicales reinen y representen lo incorpóreo. La música manifiesta una infinidad de imágenes con elementos celestiales y místicos que, en consecuencia, articula una dimensión metafísica con el fin de desvelar lo enigmático y nivelarlo junto con el alma.

La música en la Edad Media tuvo un carácter casi matemático gracias a la fuerte influencia pitagórico-platónica dentro de la filosofía y estética del Medioevo: cómo la armonía y musicalidad del cosmos se da a partir de relaciones proporcionales y matemáticas. Para Pitágoras y Platón, música y números están fundidos en uno logrando la perfección y armonización del universo. Un tratado anónimo intitulado *Musica Enchiriadis* expresa que “(...) todo lo que en la música es agradable lo produce el número (...) todo lo que es más placentero del ritmo, en las melodías o en cualquier movimiento rítmico, todo lo consigue el número” (Tatarkiewicz, 2007,

p. 140). No obstante, a Wackenroder no le atrae esta concepción matemática de la música, prefiere enfocarse en el componente ideal y trascendental del lenguaje musical, dado que este lenguaje en la época medieval fue vía de acceso al universo misterioso, además, representa una fuente religiosa en donde el músico encomienda toda su *teoría* para aproximarse a Dios. La teoría de la música es la manifestación de perfección artística en el Medioevo, por lo que renunciaba a todo tipo de efectos y alteraciones que brindase un instrumento musical. Ante la renuncia de cualquier acompañamiento instrumental al canto, este se convierte en el símbolo estético que se transfigura en religiosidad y misticismo, se convierte en una representación que incluye placidez y sosiego, estados puramente religiosos que alcanzan la cima del arte y de Dios. El compositor de música medieval Jacobo de Lieja añade en su obra *Speculum musicae* una idea que, sin discusión, pudo tomar Wackenroder por su posición religiosa y metafísica:

He distinguido este tipo de música celeste de la mundana, porque Boecio refiere la música mundana únicamente a las naturalezas móviles y sensibles. Sin embargo, los seres que yo he incluido en este tipo de música son metafísicos, trascendentes, privados de movimiento y materia sensible, conforme a su esencia (de Lieja, como se citó en Tatkiewicz, 2007, p. 143).

Si bien la composición musical tuvo una función artística que contrariaba los presupuestos estéticos y filosóficos del Medioevo, debe mencionarse que la teorización de la música en esta época tomó firmeza y se convirtió en una manifestación estética que posibilitaría la muestra espiritual y teológica. Por este motivo, la fe y devoción que imprime Wackenroder a la música tienen la finalidad de que el hombre alcance un entusiasmo total y obtenga contacto directo con lo impercedero.

Wackenroder (2008), en su *Efluvios*, desarrolla un ensayo en el que aparece a cabalidad el gusto por la estética musical y plasma, además, el argumento que esta favorece, por medio de la contemplación y la creación, el contacto con el espíritu divino que tanto destaca el romántico. El ensayo titulado *La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger* es muestra concreta que la música es el arte por excelencia que lleva al hombre a las regiones más misteriosas de sus sentimientos.

Joseph Berglinger es un músico, personaje ficticio, que realza la fuerza del lenguaje musical que se apodera del romanticismo, es un compositor presentado como melancólico, nostálgico y entusiasta de la música, dado que esta, al ser un lenguaje intraducible, alaba con magnificencia al Absoluto y permite la eyección del sujeto hacia Él. Existe un contacto tan perspicaz entre Berglinger y la estética musical que el profesor Queipo de Llano (2016) aduce lo siguiente:

Berglinger sitúa la música como el arte que permite un modo más enigmático alcanzar los sentimientos de manera más intensa, el acceso al misterio del mundo, a los enigmas de la existencia, adelantando en cualquier caso la concepción romántica del arte (p. 212).

El ensayo contiene un elemento que atraviesa toda la obra y es el contenido religioso que tanto disfruta Joseph cuando está en las iglesias y contempla los cantos que entregan al cielo.

Antes de incursionar en el fundamento místico que produce el canto religioso en ese ensayo, debe tomarse como base la teoría del arte que emplea Wackenroder a través de la música. En el primer apartado de la historia el narrador cuenta que desde sus primeros años la música fue su mayor alegría, esto le facilitó a Joseph ir creando una teoría del arte y empezar a “[deambular] en laberintos crepusculares de sensibilidad poética” (Wackenroder, 2008, p. 222). Este fragmento da cabida a argumentar que dentro de los *Efluvios* nuestro romántico hace un proceso por las bellas artes: pintura, poesía, arquitectura y música, señalando en cada una consideraciones que favorezcan a la contemplación absoluta para desentrañar los misterios del hombre y el universo. Empero, Wackenroder halla en la música una sencillez artística que expresa, además, una sublimidad que otro tipo de arte no alcanza; el estilo sentimental es el principio que pone al lenguaje musical como arte supremo dentro de la obra wackenroderiana, puesto que el sentimiento no queda estático como se da en la pintura o poesía, sino que la música, al ser un arte de movimiento, de lenguaje a-conceptual, produce un dinamismo de la subjetividad que logra una comprensión y revelación de la verdad divina: “La musa de la música no habla de las cosas celestiales siempre de un mismo modo. Cada forma resulta ser un bálsamo

para el corazón del hombre” (Wackenroder, como se citó en Queipo de Llano, 2016, p. 214). Esta estética de la música no debe abarcarse, solamente, como una estética del sentimiento, aunque esta sea una manifestación crucial para quien contempla y compone; la música también debe elevarse por sobre el mero sentimiento, por esto quien interiorice un canto o un sonido debe considerarse un artista que recibe su genialidad como don divino: “la inspiración [divina] es imprescindible para la creación de una verdadera obra de arte” (Videira, 2010, p. 53)<sup>15</sup>. Esta idea de Mario Videira referente a la concepción divina del arte en Wackenroder se armoniza con la aprehensión del arte en Joseph Berglinger puesto que la plenitud artística es la que permite al hombre “[vivir] en el mismísimo cielo revoloteando de aquí para allá como una mariposa entre cálidas corrientes” (Wackenroder, 2008, p. 223).

La manifestación religiosa que produce la música en Joseph Berglinger deviene en verdad revelada, por lo tanto, dicha expresión musical pone en evidencia dos factores que para el romántico son indispensables. Este primer componente es la fuerza vital o confirmación ontológica que da la música; para Queipo (2016) y Siobhan Donovan (2004) la presencia religiosa que está en la contemplación musical de Berglinger anula por completo la pesadumbre de la realidad fenoménica; en el caso de Joseph es el padre que no le posibilita el acercamiento íntimo al lenguaje musical, por lo que el músico ficticio se instala en la iglesia para acceder a un entorno que sólo la música ofrece: “Lo que se expone en los *Efluvios* es básicamente que el arte le concede a la humanidad indicios de una verdad espiritual que es inaccesible a la racionalidad, por lo tanto, es merecedora de una veneración similar a la devoción religiosa” (Donovan, 2004, p. 4)<sup>16</sup>. No existe para Berglinger un arte diferente a la música que facilite el transporte a una experiencia mística y, por consiguiente, confirme la ontologización al momento de tener contacto con lo Absoluto; el entusiasmo que produce la música es una exaltación del propio sujeto que lo arroja hacia afuera, a lo real y supremo donde puede convertirse en música. Esta vitalidad producida por la estética musical es, para Wackenroder, un argumento que expresa la incapacidad

<sup>15</sup> Fragmento en idioma original: “a inspiração [divina] é imprescindível para a criação da verdadeira obra de arte” (Videira, 2010, p. 53).

<sup>16</sup> Fragmento en idioma original: “The point made in the *Herzensergießungen* is simply that through the medium of art humanity is vouchsafed intimations of spiritual truth inaccessible to rationality and thus worthy of a veneration comparable to religious devotion” (Donovan, 2004, p. 4).

para el hombre de obtener un principio trascendental si no se relaciona con el arte; es imprescindible, entonces, la educación estética para crear un principio metafísico que inaugure el camino hacia lo eterno:

Poco a poco iba convenciéndose de que Dios le había puesto en el mundo para ser un admirable artista de la música; y a veces pensaba con agrado que el cielo le elevaría de la sombría y estrecha indigencia en que tenía que pasar su juventud a un brillo tanto más elevado. Muchos lo tomarán por una fantasía novelesca y afectada, pero es sólo la pura verdad si cuento que a menudo, en su soledad, incitado por un fervoroso impulso de su corazón, caía de rodillas y rogaba a Dios que le convirtiera algún día en un auténtico y magnífico artista ante el cielo y la tierra (Wackenroder, 1996, p. 239).

En Wackenroder, la educación estética del hombre no sólo produce la libertad del individuo, como en Schiller, sino que también desarrolla ese vitalismo metafísico que procura la revelación de lo real absoluto. El misticismo que otorga Wackenroder a la música se evidencia en la felicidad y el regocijo que siente Berglinger, cuando este dice:

(...) ¡cuando, silencioso y desapercibido, me sentaba en un rincón, y toda la magnificencia y la gloria me hechizaban, y deseaba tan fervorosamente que algún día estos oyentes se congregaran allí por causa de mis obras, que me quisieran entregar su sentimiento!" (Wackenroder, 1996, p. 243).

Este fragmento demuestra que la manifestación trascendental de la música no se decreta a partir de una "gramática del arte", sino a través de la superación de la misma significación del arte, es decir, la expresión de lo Absoluto. Esta expresión absoluta de la música dentro de la vida de Berglinger debe constituirse fuera de la ciudad donde sólo exista la confluencia entre hombre y música, que la naturaleza sea la única espectadora de esa relación, con el propósito de que Joseph reciba un llamado de Dios para que sea un "admirable artista de la música" (1996, p. 244). Ante esto, la primera postura de Berglinger es de oyente, dado que la escucha del canto dinamiza las fuerzas sobrehumanas; sin embargo, para Wackenroder el sujeto no debe ser pasivo ante la dinamización estética, así que debe pasar de asistente a

Genio, es decir, debe conocer la fuerza mística de la música presentándole a otros espectadores el encuentro con Dios por medio del lenguaje melodioso. De esta manera lo exhibe Berglinger cuando compone un canto a Santa Cecilia:

Mira como sin consuelo lloro,  
sólo en mi pequeño aposento,  
Santa Cecilia. Mírame huir de todo mundo  
para postrarme en silencio ante ti: *iAh! yo te  
imploro, séme propicio.*

Tus sonidos maravillosos,  
a los que hechizado me entrego,  
han enloquecido mi ánimo.

Disipa el miedo de los sentidos  
Hazme derretir en canto,  
que tanto embelesa mi corazón.

Quieras tú en las cuerdas de la lira  
conducir mi débil dedo,  
que de él brote sentimiento;  
que mi sonido en miles de corazones,  
puro embeleso, dulce dolor,  
ambos suscite y de nuevo acalle  
(Wackenroder, 1996, p. 240).

Lo relevante que expresa la canción creada por Berglinger es exactamente cómo al presentar a Santa Cecilia, él, convertido en Genio, va introduciéndose en el sentimiento religioso que despliega la estética musical. Hay dos puntos esenciales en esta canción: el primero, la noción de genialidad del sujeto al abordar y hacer converger la religión y el arte como componentes para anular, por completo, la materialidad; y el segundo, la aparición de lo espiritual, es decir, cómo la estética y lo sagrado que hay en ella proporcionan un ascenso vital hacia Dios. Esto es lo crucial para Wackenroder, que la estética no sólo se comporte como una disciplina de estudio, sino que traspase ese límite y sea considerada como una experiencia mística para hallar una correspondencia con la eternidad.



Dibujo 6. Novalis. Dibujo a lápiz de Karla Estrada Agudelo (basado en el retrato de Franz Gareis, 1799).

## Religión y poesía: la reconstrucción mística de la Edad Media en Novalis

No sólo fue Wackenroder quien elevó y mistificó su vida y obra, tampoco fue el único que halló en la Edad Media una época celestial y de reconciliación entre lo humano y lo divino; también se aprecia dentro del Círculo de Jena a un joven que irradia una espiritualidad casi inaccesible para el hombre corriente, una irradiación espiritual que se transforma en un orden sobrenatural y sagrado. Es el elegido, el apóstol romántico que reivindica la religión –como Wackenroder– a través de la estética: arte y religión ocasionan en el joven von Hardenberg una salida del espacio-tiempo para ir construyendo signos y caminos mágicos con el fin de alojarse, junto al Absoluto, en la infinita, sagrada y suprema Noche.

La estética dentro de la obra de von Hardenberg siempre tiene el objetivo de desvelar lo verdadero, desvelar una verdad suprema que la razón en función única no logra comprender. Es por esto que para von Hardenberg el arte poético debe ser netamente subjetivo, puesto que en el momento en que el Genio crea y reflexiona pasa de una realidad fenoménica a un mundo nocturno donde lo religioso, natural y estético estén en continua relación y propicien, entonces, el Absoluto. La transposición de realidades que acontece en la estética a través de la acción subjetiva del Genio hace que se efectúe la hipótesis referente al anhelo de von Hardenberg por añorar su pasado; un pasado medieval donde el cristianismo reinaba y se obtenía una relación entre arte y religión con el propósito de que el hombre se despojara de los placeres terrenales para situarse en un lugar donde tuviese un contacto íntimo con Dios que, para el medieval, era la Verdad.

El fragmento 17 del *Blüthenstaub* consigna el deseo del hombre por conocer lo misterioso que se convierte, luego, en perfección y perduración:

La fantasía sitúa el mundo venidero o en las alturas, o en la profundidad, o en la metempsicosis hacia nosotros. Soñamos con viajes por el universo ¿No está acaso el universo *en nosotros*? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. Hacia el interior conduce el camino misterioso. En nosotros o en ninguna parte se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el futuro. El mundo exterior es el mundo de sombras proyectadas en el reino de la luz. Nuestro interior nos parece ahora ciertamente oscuro, solitario y sin forma. Y, sin embargo, qué distinto nos parecerá cuando haya pasado este eclipse y se haya retirado el cuerpo que produce la sombra (Novalis, 2007, pp. 201-202).

Pero, ¿cómo es posible obtener ese nuevo mundo a través de la subjetividad del Genio? La concreción de ese misterio armonioso y perfecto en Novalis se da por medio de su idealismo mágico que es “(...) una trascendencia espiritual por la cual el romántico se acerca a lo «mágico» del mundo, es decir, a lo subjetivo y espiritual del mismo” (Martín Navarro, 2010, p. 127). Esto supone que el idealismo mágico novalisiano permite la transformación de lo real fenoménico en lo absoluto y supremo gracias a la genialidad artística del hombre posibilitando así un acercamiento y dirección más exacta a la verdad. Para Novalis es necesaria la magia, en su teoría del arte, puesto que favorece el contacto paulatino con el Absoluto. Por otra parte, el idealismo mágico hace que la subjetividad estética sea libre, que manifieste dentro de lo poético y fantástico una nueva comprensión de la naturaleza y la religión, captando, así, una relación recíproca entre el hombre y lo imperecedero donde aquel pueda espiritualizar el cosmos para hallar una correspondencia completa con la verdad. En su *Enciclopedia* (1976) Novalis explica, desde el fragmento, la necesidad del idealismo mágico para conocer lo misterioso:

Elevar al rango de misterio. Lo *desconocido* es el estímulo para la facultad de conocer. Lo conocido no estimula ya. Lo absolutamente desconocido es un estímulo absoluto. Yo *práctico*. La facultad de conocer es el *supremo estímulo* para sí misma –lo absolutamente desconocido. Superiores desconocidos en las ciencias. Mistificación (p. 409).

Para Novalis, la formulación del idealismo mágico fue imprescindible para establecer, captar y adentrarse en la unidad superior que forman el hombre y el Absoluto en ese tesoro vivo que es la Noche. Antonio Pau (2010) sostiene que, para Novalis, no es suficiente la razón para aprehender el Absoluto, sino que es necesaria una fuerza subjetiva (*Sehnsucht*), un sentimiento intenso que logre proyectar al individuo a un mundo eterno y armonioso desconocido para el ámbito racional. Sea el Himno III de sus *Himnos* la representación directa para expresar el *Sehnsucht*, ese motor liberador que eleva al sujeto de lo tangible para ir penetrando en lo inconmensurable:

Huyó la maravilla de la tierra, y huyó con ella mi tristeza –la melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable– ebriedad de la Noche, Sueño del Cielo, tú viniste sobre mí– el paisaje se fue levantando dulcemente; sobre el paisaje, suspendido en el aire flotaba mi espíritu, libre de ataduras, nacido de nuevo (Novalis, 1998, p. 68).

El idealismo mágico es el deseo –o bien podría llamarse una voluntad ontológica– de aspirar a una vida superior, una teoría que arrastra al hombre a lo imaginario pero que para Novalis es la más auténtica realidad, puesto que en ese mundo el contacto con la naturaleza romantizada es plena y, además, la representación de lo Absoluto es evidente. La transición de lo real fenoménico a la realidad creada por el idealismo mágico se efectúa, según Novalis, a través de la contemplación del arte poético; es a partir de esta contemplación de la poesía que comienzan a percibirse en Novalis connotaciones indescifrables y espirituales. Pero dicha espiritualidad no se aprehende desde el idealismo mágico dada la fundamentación racional de este. Si bien el idealismo mágico novalisiano es el principio que permite al hombre abordar una nueva realidad por medio de la reflexión estética, se debe acceder a otro plano que recoge Novalis con el objetivo de localizar los ideales del pasado que mantuvieron al hombre, a la naturaleza y a Dios unidos. Por lo tanto, en nuestro romántico surge una imagen de la Edad Media idealizada:

(...) la actitud de Novalis respecto al pasado no es aislado, sino todo lo contrario: el romántico tiene nostalgia de un tiempo pasado –la Edad Media– y tiene nostalgia, también, si se puede llamar así, de un tiempo futuro más espiritual y armonioso (Pau, 2010, p. 152).

Novalis tiene claro el porqué de la recuperación del Medioevo a finales del siglo XVIII; hay dos razones esenciales para un renacimiento de la Edad Media en la obra novalisiana: primera, la necesidad de recobrar lo religioso y sagrado como se efectuó en el Medioevo; segunda, la renovación poética como fundamento para la búsqueda de la Edad de Oro. Religión y poesía son, por lo tanto, componentes fundamentales de la época medieval que Novalis recoge no sólo con el propósito de recuperar el pasado alemán, sino de “levantar el estandarte de la poesía triunfante, que se inspira en la naturaleza y en lo sobrenatural y conduce al conocimiento que ilumina las verdades supremas” (Brion, 1973, p. 88).

*La cristiandad o Europa* es la obra más problemática dentro del *corpus* novalisiano para el moderno ilustrado dado que ve en este ensayo un menoscabo del progreso filosófico y político de Europa. Sin embargo, tras una lectura sin prevenciones se nota una revalorización de la Europa cristiana. Esta época para Novalis es el carácter primordial para adquirir una nueva educación por medio de lo estético y sagrado. Novalis es un forastero que anhela encontrar tierras nuevas y constituir sus idearios estéticos con el fin de transformar una racionalización que impide la vigilia del sueño y la exteriorización del Absoluto. En la presentación a la edición de *La cristiandad*, Adrián Soto (Novalis, 2009) formula que:

Parecería que, tras el advenimiento del luteranismo, el desarrollo teológico generado en el Medioevo desplazó su actividad que, tras nutrirse de ideas renacentistas, el romanticismo temprano terminó por asimilar a través de las corrientes fundadas en el pietismo; (...) de suerte que todo en aquella época parece tender hacia la religión en un entusiasmo, un ímpetu crepuscular: literatura, ciencia, filosofía e historia; pues era necesario disolver la religión para preservar lo divino; y a la vez, salvar al hombre de la concreción de las nociones a las cuales lentamente lo estaba arrastrando la Ilustración (p. 9).

Para Novalis, la religión que promueven el arte y la literatura se desarrolló en el Medioevo, época que no solo es estudiada por el autor a partir de lo histórico-social, sino que hace un estudio del ideal sagrado y poético en el que estuvo envuelta.

Si bien *La cristiandad* no se enfoca en aquel ideal poético-sagrado, en el inicio del ensayo Novalis demuestra cómo a través de las dinámicas sagradas se confiere una revelación artística –musical o poética– que favorece una ascensión del espíritu:

Con cuánta serenidad eran abandonadas las bellas reuniones en las misteriosas iglesias, adornadas con conmovedoras imágenes, impregnadas de deliciosos aromas y animadas con espléndida música sacra (...) Continuamente parecía posarse la sublime gracia celestial en una fantástica imagen o en un sepulcro, y los hombres concurrían hacia aquellas regiones llevando hermosos obsequios y recibían a cambio regalos celestiales: paz del alma y salud en el cuerpo (Novalis, 2009, p. 21).

La recuperación de la Edad Media y su idealización en *La cristiandad o Europa* se centra en un nuevo acercamiento del hombre con lo sagrado por medio de la contemplación y el desarrollo de los sentidos. Al igual que Wackenroder, Novalis asume la posición de foráneo para recomponer, a través de la religión y la poesía, el nuevo diálogo que había acaecido por el protestantismo, la Ilustración y la Revolución francesa; esto con el fin de ofrecer un futuro armónico donde la libertad sea el producto de ese progreso histórico que Novalis constituye teniendo como base la Edad Media. Pues, en esencia, el propósito de *La cristiandad* es: valorar y anhelar el pasado para representar la Edad de Oro con pilares de armonía, libertad y reconciliación del hombre con el Absoluto y poder representárselo: “Toda reconstrucción del pasado, sea este cristiano-medieval, o clásico-pagano, sólo tiene sentido como parte del proceso profético-mitológico del artista, de forma que en la imagen del pasado aparezcan los rasgos de un Absoluto que está siempre por venir” (Martín Navarro, 2010, p. 231). Es en este punto donde el componente místico toma la significación de una estética subjetiva, es decir, un recogimiento religioso por medio del arte donde el “yo” abandone lo fenoménico y se adhiera a una realidad eterna. Esta transición de lo fenoménico a lo perpetuo se expresa claramente puesto que Novalis toma una postura crítica ante el individuo que se aleja de los momentos de contemplación y silencio:

[E]l hombre ambicioso requería mucho tiempo para satisfacer esas necesidades y adquirir habilidades en función de ellas, por lo cual carecía de momentos para la concentración serena de su ánimo y la atenta contemplación de su mundo interior (...) Cierta soledad parece necesaria para el florecimiento de sentidos elevados. (Novalis, 2009, pp. 24-25).

Para una renovación del cristianismo de estilo medieval es necesario, ante todo, el rechazo al racionalismo de la Aufklärung, ya que

el resultado del pensamiento moderno fue llamado filosofía y se reunió en ella todo lo que se oponía a lo antiguo, especialmente cada idea contraria a la religión (...) a la fantasía, el sentimiento, la moral y el amor al arte (2009, pp. 34-35).

La aparición del racionalismo como causante de la escisión y pérdida de la unidad sublime es, para Novalis, un acontecimiento que sucedió por el mismo progreso histórico que ofrecería, por lo tanto, seguir con la misma dinámica la superación de las contradicciones dentro del pensamiento lógico y mecánico y, por consiguiente, la reaparición a futuro de la unidad acaecida en el Medioevo como pieza esencial para forjar eternamente una Edad de Oro “donde reine la Unidad sublime, la *Naturphilosophie* y la revelación de las estructuras secretas del Cosmos; y la poesía” (Brion, 1973, p. 51). El futuro para Novalis es la etapa fundamental donde lo sentimental y espiritual imperan en las dinámicas estéticas y cristianas del sujeto. Si bien en la Edad Media se logró la unidad primordial entre hombre, cristianismo y arte, “la humanidad aún no había madurado por entero, ni estaba suficientemente formada para recibir este reino” (Novalis, 2009, p. 23).

La permanente refutación que realiza Novalis a la dinámica cultural de la modernidad no tiene como objeto preciso instaurar la Edad Media, sino que la crítica a la Ilustración y al protestantismo se enmarca en la “hipernaturalización” del individuo, es decir, el rechazo de lo sobrenatural por la razón, esto refiere a una anulación mística en lo religioso. Es por esto que Novalis acentúa su predilección por los ideales religiosos, culturales y estéticos de la vida medieval porque “lo sobrenatural unificaba todos los aspectos de la vida humana [y, además], (...) porque la esencia espiritual de la Edad Media era la creencia en que la tierra debía ser convertida en

un Reino de Dios” (Martín Navarro, 2010, p. 233). El elemento misterioso dentro de *La cristiandad* tiene la función de reavivar la utopía de fundar una Europa unificada y cristiana que es la Edad de Oro; lo religioso y poético, la función de convertir lo místico en fundamento universal para una representación fantástica de esta y, así, lograr la unificación del hombre con lo incondicionado:

El cristianismo posee una sustancia tripartita: la primera es el elemento generador de la religión, la dicha propia de toda religión; la segunda es el vínculo con todo lo inabarcable, la comunión por medio del pan y el vino con la vida eterna; y la última es la fe en Cristo, en su madre y en los santos. De entre ellas elijan alguna, escojan las tres, es indistinto; serán cristianos y miembros de una única, eterna e indeciblemente dichosa comunidad. La última y más perfecta forma del cristianismo evolucionó para resurgir a partir de la antigua fe católica. Su omnipresencia en la vida, su amor al arte, su profunda humanidad, lo inquebrantable de sus votos, su dicha en la indigencia, su amistosa expansión entre los hombres, su obediencia y lealtad. (Novalis, 2009, pp. 50-51).

En este fragmento se halla un proceso dialéctico del cristianismo que Novalis llama “sustancia tripartita”; es la comunión que debe abordar el hombre con Cristo generando un elemento religioso para, después, acontecer en un vínculo eterno con Dios y los santos. En este acontecimiento de encuentro perpetuo con Dios, Novalis encuentra la constitución más perfecta del cristianismo en el despojo material del hombre para obtener una manifestación mística con lo divino.

“Más encantadora y multicolor subsiste la poesía como una India adornada frente a las frías e inertes armas del entendimiento del salón” (Novalis, 2009, p. 44). La vivacidad de la naturaleza y la infinitud del arte corresponden al encuentro místico con el Reino de Dios, el misticismo es el principio supremo para la resurrección de un sentido sagrado y poético; no son el modelo político ni las dinámicas sociales de la Edad Media los elementos relevantes para Novalis, sino la revitalización de una creencia estética que dé cabida a la representación de una realidad superior donde confluyan el hombre y lo Absoluto.

En *La cristiandad*, Novalis expone que la Edad Media no perduró por dos situaciones: el devenir de la historia y la inmadurez religiosa y estética del hombre medieval. Es por esto que durante el último año del siglo XVIII y la aurora del XIX, Novalis elabora una primera parte del *Heinrich von Ofterdingen*, una novela que revela la necesidad poética de reconstruir el Medioevo con el fin de albergar al hombre moderno en un mundo donde los aspectos espirituales sean los formadores, relegando, así, la construcción mecánica de la realidad. *Heinrich von Ofterdingen* es el culmen literario y filosófico de Novalis; una obra que arropa todos los contenidos filosóficos y naturales que para nuestro romántico son imprescindibles, con el objetivo de convertirse en una *Bildungsroman* –novela de formación–, una obra que, además, descubre la evolución ontológica y poética del personaje y alcanza la madurez necesaria para defender la idea de utopía novalisiana.

Darle el título de *Bildungsroman* al *Heinrich von Ofterdingen* no es para el estudio de la obra una irrelevancia, puesto que la creación de esta novela fragmentaria se fundamenta a partir de la tesis mundana y social que presenta el *Wilhelm Meister* de Goethe. Novalis considera que la novela de Goethe carece de misticismo y de búsqueda poética para la restauración del hombre alemán moderno, y es precisamente por medio de esa cotidianidad y prosaísmo goetheano que Novalis comienza a formar otro proceso donde “lo romántico, la poesía de la naturaleza [y] lo maravilloso” (Muro Aristizábal, 2015, p. 13) sean el fin que el hombre moderno anhela alcanzar para obtener una experiencia de la verdad, es decir, preservar las indicaciones artísticas y místicas, para una transformación poética del individuo que permita el vínculo fraterno con lo Absoluto. El *Heinrich von Ofterdingen*, como *Bildungsroman*, se constituye a partir de la poesía y lo sagrado que tienen como lugar, referencia y búsqueda poética a la Edad Media como antítesis a su propio periodo histórico. Puesto que una de las características por las que tiene prelación el Medioevo es la recepción del legado nacional que se afianzó durante los siglos XVII y XVIII, además, la presentación de aquella época en el *Ofterdingen* no es de interés histórico, es una recreación poetizada que favorece al desenvolvimiento estético y religioso de Heinrich.

Novalis, al igual que Tieck y Wackenroder, necesitó del paisaje medieval, que aún sobrevivía en la Alemania del siglo XVIII, para forjar la representación idealizada de aquel pasado dentro de la novela. Cuando Novalis comienza su escritura del *Ofterdingen* se encuentra en la ciudad de Artern, al norte de Jena, donde hay unos vestigios medievales de los siglos XII y XIII que favorecieron al entusiasmo poético del romántico: la presencia de un castillo (*Wasserburg*), dos iglesias (*Marienkirche* y *St. Veitskirche*), además de murallas, torres y monasterios (Pau, 2010, p. 175). Un ambiente de plenitud cristiana con las iglesias y monasterios y junto a esto los montes Kyffhäuser lograron una armonía entre religión, arte y naturaleza que, indiscutiblemente, Novalis plasma en el *Ofterdingen*:

Me encaminé a las montañas del Harz, a toda prisa: se me antojaba que iba a mi boda. No me detenía ni un momento; iba campo traviesa por bosques y valles, y pronto llegué al pie de una alta montaña. Cuando llegué a la cumbre divisé ante mí la Llanura Dorada; desde allí dominaba toda Turingia, ninguna montaña se interponía ante mi vista. Enfrente, al otro lado, se erguía el Harz, con sus oscuras montañas; y veía multitud de castillos, monasterios y aldeas (Novalis, 1998, p. 94).

La necesidad de abordar el *Heinrich von Ofterdingen* implica hallar cómo Novalis, por medio de la escena y los personajes medievales, consolida la subjetividad estética que ofrece la poesía; cómo el camino que recorre Heinrich para encontrar la “flor azul” se precisa desde la interiorización y cómo el “yo” de Heinrich debe acercarse al Absoluto reconociendo su mundo interior a través de la poesía, ese es el estudio que plantea Novalis en su novela.

Como ya se ha mencionado, Novalis desarrolla el *Heinrich von Ofterdingen* cuando está en Artern, un pueblo con unos vestigios medievales esenciales para la novela. Sin embargo, esta no fue la única figura que consolidó en Novalis la necesidad de recobrar el legado medieval en la obra, también fue indispensable la amistad con Tieck y August Schlegel, artífices de la recuperación del pasado nacional y que le obsequiaron ediciones del *Minnesänger*, *Minnelieder aus dem schwäbisch Zeitalter* y del *Wartburgkrieg*<sup>17</sup>, un conjunto de poemas medievales creados a partir de una leyenda

<sup>17</sup> La recuperación de estos poemas medievales se presentó cuando Tieck y August Schlegel integraron el estudio de Jacob Böhme y Bödmer al Círculo de Jena, percibiendo, así, una necesidad de renacimiento del espíritu germano medieval.

caballeresca. El poema más atractivo que leyó Novalis fue el *Fürstenlob*, que relata un enfrentamiento poético en alabanza a la grandeza al duque de Austria; uno de los poetas que se enfrenta a muerte es Heinrich von Ofterdingen. Novalis va sintiendo un acercamiento por este debido a la magia cuando canta sus poemas y su fama en el entorno artístico medieval: "(...) es un poeta de gran fama, pues Ofterdingen aparece entre los *Minnesänger* más importantes del pasado alemán y, además, se le atribuye la autoría del *Heldenbuch* y del *Nibelungenlied*" (Muro Aristizábal, 2015, p. 19). Además de estos elementos, Novalis encuentra en el Ofterdingen medieval una cercanía poética y sagrada con la muerte. La muerte es para Novalis la superación de la realidad fenoménica que le permitiría al hombre identificar las utopías románticas para equilibrarse con el Absoluto (2015, p. 19). De manera que tanto el Ofterdingen medieval como el novalisiano perciben en la muerte una transformación del sujeto hacia la configuración estética que es imprescindible para la identificación de la Edad de Oro. Novalis presenta la importancia de la muerte cuando el gran maestro Klingsohr pide a Enrique y a Matilde, sobrina del maestro y compañera de Enrique, un amor eterno, una unión que también perdure después de la muerte, porque "el amor y la fidelidad harán de vuestra vida una Poesía eterna" (Novalis, 1998, p. 200). Otra figura que adquiere Novalis para la invención del paisaje medieval que favorezca a la configuración del Enrique en un poeta es el viaje. En la Edad Media el viaje no alcanza una significación fantástica o poética, simplemente se efectúa por cuestiones sociales y el narrador del viaje no crea en ningún momento un paisaje maravilloso, ni siquiera lo descubre. En el poema del *Wartburgkrieg*, Enrique de Ofterdingen realiza el viaje por necesidad, "para hallar a Klingsohr con el fin de que este le ayude a mejorar su arte" (Muro Aristizábal, 2012, p. 119). Novalis, desde su genialidad, reforma la historia del *Fürstenlob* y crea una Edad Media ficticia donde su viaje tendrá una recreación espiritual y amorosa con el propósito de hallar el símbolo poético que dé vía hacia lo eterno: "La hermosura ensoñadora de la prosa conduce a ambientes remotos, exóticos, y todo límite se disuelve frente a la búsqueda poética afanada al sentido del amor y la belleza" (Modern, 1972, pp. 195-196).

El viaje que recorre el Heinrich von Ofterdingen novalisiano es trascendente para el fundamento filosófico del romántico: la historia. Esta, como lo expone Kant, es una marcha constante de la voluntad humana: la libertad del sujeto. Novalis obtiene este fundamento kantiano, pero lo supera a través del idealismo mágico; conocer el mundo por medio de una voluntad estética es rechazar el conocimiento del mundo empírico a partir de unas leyes del entendimiento y abrir el conocimiento del mundo a otros referentes como el sueño, lo mágico, lo fantástico y espiritual. Y en esencia es lo que hace Enrique, ir abandonando personajes como el guerrero y los negociantes, que simbolizan la guerra y el comercio, e ir enlazándose con el minero que le suministra conocimiento de la “secreta cámara de los tesoros de la Naturaleza” (Novalis, 1998, p. 146), y con el eremita que le brinda una comprensión de la historia en la que prepara la llegada de la Edad de Oro:

El auténtico entendimiento de la historia humana no se desarrolla hasta tarde, y ello ocurre más bajo el sosegado influjo de los recuerdos que bajo la fuerza de la impresión de lo presente (...) sólo entonces se advierte el secreto encadenamiento de lo pasado con lo futuro y se aprende a componer la historia con esperanzas y recuerdos (1998, p. 166).

El viaje y el encuentro con los diferentes personajes forjan el camino hacia la “flor azul” que sería la formación estética de Heinrich como discurso apropiado para el conocimiento del mundo y, posteriormente, la apropiación de la Edad de Oro. En el capítulo III de la primera parte del *Ofterdingen* se desarrolla una historia con características y figuras medievales que reflejan el fin del viaje, una historia que se basa en un amor eterno, sagrado y cortés entre una princesa y un poeta campesino. Si bien esta expresión de amor se concentra en la vida y literatura medievales, también se percibe en el vínculo amoroso que tuvo Novalis con Sophie: un querer fugaz que adquirió una religiosidad intensa manifestada en la experiencia mística que vivió en la tumba de su amada. Para Novalis, el amor es la revelación estética indispensable que necesita el Genio para romantizar el mundo y, así, refugiarse en uno nuevo donde se “transforma todo dato simple y «real» en símbolo de la realidad invisible y en peldaño de la ascensión espiritual” (Béguin, 1994, p. 251). Amor y poesía se correlacionan, por lo que Novalis, dentro de la leyenda narrada en el capítulo III,

culmina con un canto del poeta campesino que luego de haber alcanzado un amor eterno con la princesa expresa el viaje que debe recorrer con el fin de ascender a lo eternamente vivo y religioso:

El trovador va por ásperos senderos,  
su túnica se rasga entre zarzales,  
ha de cruzar torrentes y pantanos  
y nadie quiere tenderle la mano.

Solitario y sin rumbo, su corazón cansado  
derrama el gran torrente de sus quejas;  
apenas puede ya sostener el laúd y un  
profundo dolor se apodera de él.

El cantor cae entre las altas hierbas  
y se duerme con llanto en las mejillas,  
pero, el Espíritu divino de sus cantos  
planea sobre él y le consuela.

«Olvida desde ahora tus dolores,  
pronto te verás libre de tus cargas;  
lo que en vano buscaste por las cuevas lo  
encontrarás ahora en el palacio (...)

El trovador con suaves melodías a la joven  
madre da esperanza. Un día atraído por los  
cantos, allí ha llegado el rey hasta la cueva.  
Su hija, al nieto de dorados rizos le ofrece  
apartándolo del pecho; con dolor y con miedo  
ambos se postran, y el enfado del rey se  
desvanece.

Amor y Poesía han ablandado aun sobre el  
trono al corazón de un padre; y rápido sigue,  
con muy dulce apremio, al profundo dolor  
eterno gozo. Los bienes que habían sido  
arreatados Amor con rica usura los devuelve;  
de alegría y perdón son los abrazos; felicidad  
del cielo los envuelve.

*¡Genio del canto, vuelve a la Tierra!*

Una vez más Amor te necesita: para que en  
su rey encuentre a un padre retorna al hogar  
la hija perdida; que con alegría la tome en sus  
brazos, que tenga piedad de su tierno niño,  
y, cuando de amor su corazón desborde, al  
trovador abrace como a un hijo (Novalis,  
1998, pp. 126-128).

Este poema es el preludio de la realización estética que debe adquirir Enrique en las últimas páginas de la primera parte de la novela cuando se encuentra con Klingsohr y Matilde, símbolos de la poesía y el amor respectivamente. Antes que Enrique romantice el mundo y convierta la poesía en lenguaje ontológico, él junto a Matilde profundizan el encuentro en un amor imperecedero que deviene, además, en una eclosión religiosa, puesto que la adoración de Enrique a Matilde permite que aquel posea una revelación de Dios. De esta manera, Novalis demuestra que la religión, como se comprendía en el cristianismo medieval, produce la anulación de la escisión y logra, por medio de la experiencia mística con Dios, una unión perenne:

– Oh, amada, el Cielo te ha entregado a mí para que yo te venero. Te adoro. Tú eres la santa que lleva mis deseos a Dios, la santa por la cual Dios se me revela y me da a conocer la plenitud de su amor. ¿Qué es la religión sino una comprensión sin límites, una unión eterna de corazones que se aman? ¿No es verdad que donde dos están unidos allí está Él? (Novalis, 1998, p. 207).

Para Novalis, la construcción de un amor inmortal y la revelación de Dios a través del vínculo amoroso conceden la fundación de la poesía como creación y expresión; el lenguaje poético proporciona el desmonte del discurso analítico, por lo que el Genio se apropia de la poesía para representar su libertad que se constituyó en el pasado y anhela reconstruirlo para el futuro: Edad de Oro.

– ¡Oh, Matilde!, es de ti de donde me viene el don de la profecía. Todo lo que tengo es tuyo; tu amor me introducirá en los santuarios de la vida, en el más secreto tabernáculo de tu alma; tú vas a exaltar mi espíritu a las supremas visiones (Novalis, 1998, p. 208).

El viaje narrado por Novalis en el *Ofterdingen* tiene la clara intención de alterar la realidad moderna que sufre tanto Novalis como su personaje, y construir a partir del amor, la religión y la poesía un mundo fantástico y contemplativo que está soportado por un pasado que ya nuestro romántico había enaltecido tanto en *La cristiandad* como en los *Himnos*<sup>18</sup>; un pasado poético y cristiano que posibilita la constitución del Absoluto dentro de la eterna realidad a la que está proyectada el Genio.

<sup>18</sup> En especial el Himno V que manifiesta la salvación del hombre, que está encerrado en una oscuridad sin dioses, por la aparición de Cristo como símbolo de luz que le da a aquel un nuevo camino para poder alcanzar la anhelada Noche eterna.

Dentro del pensamiento novalisiano se halla una continua nostalgia por la reconciliación, la unión entre hombre y Absoluto, y comprende que la dinámica filosófica de su época impide ese vínculo, por lo que debe desarrollar una figura estético-mitológica para elaborar la utopía necesaria que le faculte al sujeto la representación de lo misterioso y eterno. Y es incuestionable que Novalis perciba en la Edad Media un momento en el que arte y religión se correspondían para la elevación del sujeto hacia Dios ocasionando una conciencia ontológica. Dentro de la tesis de *La cristianidad* y el desarrollo del *Ofterdingen*, el objetivo que tiene Novalis es la reconstitución ontológica, es decir, que el hombre a través de una creación poética y de una experiencia religiosa eleve su materialidad y la convierta en espíritu; una conversión de hombre a Genio y de materialidad a una Edad de Oro.

Religión y poesía fueron las figuras por antonomasia que el Medioevo amparó con el propósito de vitalizar el acercamiento humano con lo divino. Ante esto, Novalis revaloriza esta condición maravillosa de fe y arte medieval para que dicha subjetividad estética se exteriorice y se proyecte hacia el cielo estelar. La Edad Media ya aconteció, sin embargo la visión poética que presenta Novalis en sus obras favorece a la apertura de una edad donde la unión de lo sagrado y estético den pie para el restablecimiento del cristianismo y, en consecuencia, la manifestación de lo Absoluto.

## Consideraciones finales

En el transcurso del capítulo se percibió la lucha del romántico por suprimir la escisión que hay entre sujeto y mundo por medio de una comprensión estética que posibilitase una autoconciencia romántica del sujeto, es decir, para el hombre es necesaria una intuición de carácter estético para obtener una visión orgánica de la naturaleza y que esta comprensión nueva del mundo que es, en plenitud, mitológica, constituya el acercamiento a lo incondicionado y perfecto. Esta dinámica estético-mitológica fue imposible desarrollarse junto con el pensamiento racional-mecánico de la modernidad, por lo que el romántico tiene que situarse en dos arquetipos históricos donde el sujeto, la religión y el arte, y aquello calificado como Absoluto, mantenían un equilibrio y correspondencia: mundo grecorromano y mundo medieval. La revalorización y resurgimiento de la estética medieval fue un punto esencial para la comprensión mitológica del mundo; el arte de la Edad Media para el espíritu romántico es una ligazón profunda al quehacer artístico del Genio rechazando, así, el modo racional manejado por el clasicismo. Aquella restauración del arte medieval germano también tomó la importancia del carácter religioso, ya que la estética antigua tiene impreso el elemento sagrado, y es claro que la cristiandad antigua propugnaba por la elevación del hombre a Dios, una anulación de la materia por el espíritu: aparición de una conciencia ontológica que aprehende una experiencia estética para ir construyendo la utopía romántica.

Los caracteres estéticos que manifestaron una significación profunda de la cristiandad medieval fueron la música y el arte poético; expresiones artísticas que para el temprano Romanticismo alemán reivindicaron el espíritu humano, es decir, el Genio músico y el poeta-sacerdote son hombres libres que no pertenecen al mundo del entendimiento, sino del sentimiento; este fundamento alegórico aporta un acercamiento íntimo con el Absoluto. Tanto los caracteres estéticos como su soporte simbólico fueron cruciales para una reinención del Medioevo en la obra wackenroderiana y novalisiana; para estos dos románticos la Edad Media fue un vestigio para dos situaciones imprescindibles dentro de su teoría del arte: la primera, y la más

vital, el campo trascendental que retoma el arte como representación de la unidad y de una cultura como se profesaba en el Medioevo; aquella trascendencia de la estética debe lograr un progreso en la cultura para romantizar el mundo con el propósito de crear un mundo sensible, una mitología que haga manifiesto de lo divino. La segunda situación es cómo la romantización del mundo y la manifestación de lo divino a través del arte dinamizan y fortalecen al sujeto; cómo el sentimiento estético entusiasma una conciencia ontológica que el *logos* filosófico de la Ilustración abandonó. Y ese entusiasmo estético propicia el viaje hacia la búsqueda de lo misterioso y eterno.

Es claro, entonces, que la Edad Media idealizada y poetizada alcanzó en Wackenroder y Novalis una elevación suprema que ya Tieck y los hermanos Schlegel habían implantado, sin embargo, con aquellos jóvenes románticos la potencia místico-estética que impone el Medioevo fue crucial para el propósito del temprano romanticismo: reivindicar la correspondencia hombre-Absoluto a través de una experiencia religiosa brindada por la música o la poesía. Wackenroder y Novalis detallan en la estética medieval el elemento místico que le proporciona al Genio emprender un viaje hacia lo insondable y perpetuo; este misticismo consagrado en el Medioevo y utilizado en los románticos se obtiene por la correlación religión-arte, aspectos ideales que renuevan y manifiestan lo misterioso del mundo, la armonía de este mismo y el reino de Dios.

La genialidad de Wackenroder y Novalis fue la creación de una correspondencia entre la Edad Media y la nostalgia del Absoluto. Es claro que la incorporación del Medioevo dentro del pensamiento wackenroderiano y novalisiano no se constituye, en última instancia, como conciencia histórica, sino que esta época es evocada de manera simbólica; elementos religiosos, espirituales y estéticos fueron tomados por nuestros románticos para la realización de un reino sagrado y eterno que está ausente, pero se añora. Y no existía para Wackenroder y Novalis período que pensara desde lo religioso y estético al Absoluto más que la Edad Media, dado que el hombre medieval elaboraba un proceso de ascensión, de una inmaterialidad ontológica pro-

funda que proporcionaba un vínculo armonioso con Dios. Esto mismo acontece con Joseph Berglinger y Enrique de Ofterdingen, ya que es tan indispensable para ellos el encuentro con el Absoluto, con lo verdadero, que surge un desprendimiento de toda materialidad que impide la unión con lo eterno, y es con la creación musical, en el caso de Berglinger, y la poesía con el Ofterdingen novalisiano que se va presentando un paulatino acercamiento a ese reino espiritual tan añorado. Dicha nostalgia y vacío del Absoluto se eliminan provocando un deseo de algo que no se halla en la facticidad; Wackenroder y Novalis, entonces, se fundamentan en las dinámicas místico-poéticas de los pensadores medievales para constituir un cielo y una tierra nuevas fuera de la temporalidad, con el fin de que el Genio desprendido de su categoría terrenal consiga un nexa eterno con aquello que lo hace libre: lo Absoluto.

## Referencias

- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Bidon-Chanal, L. (2010). La mimesis romántica. Novalis, Friedrich Schlegel y la superación del principio de imitación. *Boletín de Estética*, 14, 51-66.
- Brion, M. (1973). *La Alemania romántica II. Novalis, Hoffmann y Jean Paul*. Barcelona, España: Barrol Editores.
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del Romanticismo*. Madrid, España: Visor.
- De Bruyne, E. (1994). *La estética de la Edad Media*. Madrid, España: Visor.
- Domínguez, J. (2009). Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine. Un debate de cultura política sobre el arte y su tiempo. *Revista de Estudios Sociales*, 34, 46-58.
- Donovan, S. (2004). *Music and Literature in German Romanticism*. Nueva York, E.U.: Boydell & Brewer.
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid, España: Alianza.
- Fubini, E. (1999). *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Valencia, España: Universitat de Valencia.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza.
- García Vásquez, M. (2016). *Génesis de la figura del monje en la estética del romanticismo alemán: W. H. Wackenroder, C. D. Friedrich y San Agustín*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- García-Wistädt, I. (2005). *Del minnesänger al artista romántico. El romanticismo de Ludwig Tieck a través de la figura del músico y su representación literaria*. Valencia, España: Universitat de Valencia.

- García-Wistädt, I. (2010). El cuento del Roßtrapp: un canto al pasado en el futuro. *Revista de Filología Alemana*, anejo III, 79-88.
- Goethe, J. W. (2014). *Escritos de arte*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Herder, J. G. (2007). *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Madrid, España: Espuela de Plata.
- Martín Martínez, J. V. (2014). *La historia como modelo en el Romanticismo alemán*. Elche, España: Universitas Miguel Hernández.
- Martín Navarro, A. (2010). *La nostalgia del pensar. Novalis y los orígenes del Romanticismo alemán*. Sevilla, España: Thémata/Plaza y Valdés.
- Modern, R. (1972). *Historia de la literatura alemana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Muro Aristizábal, B. (2012). *Der sängerkrieg auf der wartburg. El tema de la lid de los poetas y su recepción literaria en Novalis, E. T. A. Hoffmann, Friedrich de la Motte Fouqué y Richard Wagner*. Vitoria-Gasteiz, España: Universidad del País Vasco.
- Muro Aristizábal, B. (2015). Heinrich von Ofterdingen: el origen de la recepción productiva del Wartburgkrieg en el Romanticismo. *Revista de Filología Alemana*, 23, 11-29.
- Novalis. (1976). *Enciclopedia*. Madrid, España: Fundamentos.
- Novalis. (1998). *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid, España: Cátedra.
- Novalis. (2007). *Estudios sobre Fichte y otros escritos*. Madrid, España: Akal.
- Novalis. (2009). *La cristiandad o Europa*. México D.F.: UNAM.
- Paracelso. (2001). *Textos esenciales*. Madrid, España: Siruela.
- Pau, A. (2010). *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Madrid, España: Trotta.

- Peña Pérez, J. R. (2003). *El romanticismo*. Castelló, España: Universitat Jaume I.
- Queipo de Llano, E. (2016). *La estética musical y la teoría del arte en la obra de W. H. Wackenroder*. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Rivera de Rosales, J. (2006). La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck). *Aesthesis*, 40, 92-118.
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*. Barcelona, España: Tusquets.
- Schlegel, F. (1983). *Obras selectas*. Alcalá, España: Fundación Universitaria Española.
- Schlegel, F. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Suárez Urtebey, P. (2007). *Historia de la música*. Buenos Aires, Argentina: Claridad.
- Tatarkiewicz, W. (2007). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid, España: Akal.
- Tieck, L. (1957). El blondo Eckbert. *Revista de la Universidad de México*, 10, 7-11.
- Valdeón Baruque, J. (2003). La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad. En J. I. de la Iglesia Duarte, *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales* (pp. 311-329). Nájera, España: Instituto de Estudios Riojanos.
- Videira, M. (2010). Entre a “Empfindsamkeit” e o Romantismo: a estética musical segundo Wackenroder e Tieck. En: *Música em perspectiva*, 3(2), 50-73.
- Wackenroder, W. (1996). La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger. *Anuario Filosófico*, 29(54), 234-248.
- Wackenroder, W. y Tieck, L. (2008). *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Madrid, España: KRK.

## Información de los autores

**Andrés Alfredo Castrillón Castrillón** es Filósofo y Magíster en Literatura colombiana de la Universidad de Antioquia. Es docente del programa de Filosofía de la Universidad Católica Luis Amigó; pertenece al grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica y ha publicado artículos sobre el poeta Hölderlin y el escritor colombiano Fernando Vallejo.

**Paloma Marín Escobar** es Filósofa de la Universidad Católica Luis Amigó. Se ha desempeñado como docente de Filosofía y humanidades y como docente universitaria; hace parte del grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica; ha integrado el semillero Estética, poética y hermenéutica y ha publicado artículos sobre el pensamiento mesoamericano.

**Jhoana Andrea Gutiérrez Cadavid** es Filósofa de la Universidad Católica Luis Amigó. Se desempeña como docente de Filosofía y humanidades; ha integrado los semilleros de investigación Estudios antiguos y Estética, Poética y hermenéutica, que están vinculados al grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica; ha publicado artículos sobre tragedia griega y el poeta Hölderlin.

**Carlos Andrés Gallego Arroyave** es Filósofo de la Universidad Católica Luis Amigó. Se desempeña como docente de Filosofía y humanidades; ha integrado los semilleros de investigación Estudios antiguos y Estética, Poética y hermenéutica, que están vinculados al grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica; ha publicado artículos sobre tragedia griega y el poeta Novalis.

Hablar de lo romántico o del romanticismo suscita el deslucido lugar común del amor, las lágrimas, la tristeza o la ternura que expresa un amante a quien ama. El otro tópico es el de los escritores del siglo XIX que encabezaron la revolución poética contra el progreso ilustrado y el progreso burgués que antes celebraban.

Al margen de los sesgos frente a este movimiento literario, en el presente libro se analizan el pensamiento teórico y poético de Friedrich Hölderlin, el pensamiento poético de Novalis y el de Wilhelm Heinrich Wackenroder, quien tuvo una estrecha relación con Ludwig Tieck. Estos autores estuvieron vinculados a las temáticas del momento: la Ilustración, la filosofía de Immanuel Kant, el influjo de los dos grandes referentes del clasicismo de Weimar Johann Wolfgang von Goethe y Johann Friedrich Schiller y los acontecimientos revolucionarios de Francia. En este sentido, en el texto se realiza una interpretación de los ideales que expresaron estos escritores en su producción poética.