



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Hölderlin: el rayo y lo sagrado. Una lectura de “Como cuando en días de fiesta...”

Autora:

Violeta Orte Blasco

Directora:

Aida Míguez Barciela

Facultad de Filosofía y Letras

2023-2024

Índice.

1.	Introducción.....	3
2.	Hölderlin teórico I. Contexto histórico-intelectual.....	5
2.1.	Kant y Fichte: primer acercamiento al idealismo.	5
2.1.1.	Respuesta de Hölderlin a Fichte.....	8
2.2.	Seminario de Tubinga: la “danza de la revolución”.	9
3.	Hölderlin teórico II. Grecia – Modernidad; lo propio – lo extraño.....	10
3.1.	Sistema de géneros y cambio de tonos.	13
4.	Hölderlin poético: “Como cuando en días de fiesta...”	18
4.1.	Un final inacabado. El poema no se agota.....	30
5.	Conclusión.....	35
6.	Bibliografía.....	38

1. Introducción.

Leer y escribir poemas suponen siempre un viaje. Un viaje que sabemos cuándo empieza pero no cuándo acaba porque el escrito artístico nunca termina de agotarse. Una buena lectura – ya sea ensayo, novela, poesía... - es como un obús al corazón. Un buen texto te interpela directamente y te lleva por caminos insospechados. El presente trabajo será también un camino y un diálogo con el poeta Friedrich Hölderlin. No solo entre el poeta-filósofo y la presente escritora se entablará una conversación, ustedes en tanto que lectores y lectoras también formarán parte de este viaje. En mi conversación, o mejor dicho, en nuestro diálogo con Hölderlin, solo tendremos como respuesta sus propios textos, sus ensayos y novelas, pero en especial, sus poemas. Es por ello que nos acercaremos a ellos lo máximo posible, siempre en la medida que como lectora contemporánea pueda hacer dicha aproximación: no podremos más que asumir desde el principio la distancia que nos separa.

Nos toca realizar, por tanto, una tarea hermenéutica. No se trata de conseguir la interpretación verdadera y única, sino de formular una interpretación apoyándonos en otras lecturas, de comprender el texto que esté ante nuestros ojos. Es por ello que tenemos que renunciar desde un primer momento a la idea de descubrir cuál es la intención del poema o del poeta. Comprender la poesía desde un planteamiento hermenéutico tiene que tener en cuenta el poema como algo cifrado. Como dice Szondi, un texto “es una cerradura que siempre vuelve a cerrarse y la interpretación no debe pretender violentarla” (Szondi, 1992, pág. 17). Es necesario tratar a cada texto o poema como individuos y no como ejemplares. Cada obra de arte es presentada como un todo en sí mismo y no como un medio para conocer tal o cual aspecto del autor.

Este saber filológico se mostrará como una ciencia del arte. En la línea de Schleiermacher, la perfecta comprensión de un escrito como un arte propio, tendrá que ser respaldado por una doctrina: la hermenéutica. En ella persiste la intención de preocuparse no tanto por el objeto que quiere estudiar, sino por el modo en que se llega a él. La filología tampoco pretenderá eliminar o solucionar la ambigüedad que encuentra en el texto, “el saber filológico es un conocimiento que se perpetúa” (Szondi, 1992, pág. 38). Mostrar esas ambigüedades, mantenerlas a flote será una de las cuestiones interesantes. El texto, siempre y cuando no lo acotemos o aprisionemos, nos hablará con todas esas contradicciones.

Es un conocimiento unido al saber histórico. Cuando hablamos de saber filológico siempre está ya dada la presencia de una obra de arte, en nuestro caso la diversidad de textos de Hölderlin. La historicidad forma parte siempre de la particularidad de las obras, por lo que no podemos pasarlo por alto. Es en la obra de arte donde podemos ver la historia, y no en sentido contrario. Una de las tareas de la filología es conseguir una “visión panorámica” y ello no sería posible si dejamos algún elemento en el olvido. En el análisis del proceder poético, tendremos que dejarnos sumergir en la obra por completo. Dejar que sea el texto el que nos hable. Tenemos que escuchar el decir mismo del poema. Esto es realizar la tarea de la interpretación, el “dejar estar pura y simplemente el poema” (Marzoa, 2018, pág. 142) Intentar exponer el sentido de un poema o explicar el pensamiento del poeta sería ir en contra de este planteamiento hermenéutico.

El presente trabajo se dividirá en dos partes: lo que llamaremos “Hölderlin teórico” y “Hölderlin poético”. No se pretende separar la teoría de su obra poética, sino mostrar cómo la primera condiciona y complementa a la segunda. Tras la presentación de Kant y Fichte como figuras protagonistas del idealismo, observaremos cómo influenciarán en mayor o menor medida a Hölderlin. No podremos olvidarnos tampoco de su estancia en el Seminario de Tubinga donde conoció a Hegel y Schelling, triada que será decisiva para el desarrollo de aquello que la historia de la filosofía ha denominado “Idealismo”.

Cuando hablemos del “Hölderlin teórico” haremos referencia a las ideas planteadas en sus ensayos y que sean interesantes para el desarrollo del trabajo. Principalmente, analizaremos la contraposición Grecia y Modernidad. Tendremos que preguntarnos desde el principio qué podemos aprender de Grecia. El propósito no radicará en un intento de copiar aquello que Grecia fue, no se tratará de reproducir aquello que ya ha sido. El recorrido que emerja entre los griegos y los modernos, será el lugar donde podrá aparecer el aprendizaje. Utilizaremos la caracterización que el propio Hölderlin elabora para abordar este punto. Solo en el camino hacia Grecia podrá posibilitarse el retorno a casa, al hogar. Aquello propio de Grecia será el *pathos* sagrado, el fuego del cielo, el calor; sin embargo, esto para nosotras las modernas, será lo que nos parezca lo más alejado, lo más extraño. Lo propio de la modernidad, en su lugar, será la sobriedad, la claridad de presentación, la claridad de exposición. Esto para el griego se le mostrará como lo más lejano. En el camino, lo propio y lo extraño se encontrarán, analizaremos de qué modo y lo que supone para la enseñanza de Grecia a la Modernidad. Este tener

presente a lo griego siempre ya de antemano, incitará a Hölderlin a elaborar un sistema de géneros literarios. Las referencias de las que hará uso serán griegas. Veremos en qué medida se imbrican los tres géneros de los que habla: género épico, tragedia y género lírico.

Es evidente que no se puede, ni se pretende, abordar aquí toda la obra poética de Hölderlin. Para un análisis más exhaustivo y preciso nos centraremos en un solo poema, el cual presentará varias dificultades. Leeremos, o para ser fieles a lo que hemos dicho anteriormente, dejaremos que el poema “Como cuando en días de fiesta...” nos hable. Gracias a las aclaraciones del sistema de géneros podremos apreciar desde dónde parte el poema y hacia donde se dirige; qué es lo que deja atrás y qué es lo que siempre está ya bajo fondo del poema. Lo central en el himno será la figura del poeta y su poema; ¿quién es el poeta y dónde se sitúa?, ¿qué puede decir el poeta en su canto?, ¿estaremos capacitadas para entenderlo?, ¿cuál es su relación con eso que llama naturaleza, lo sagrado, *die Natur*? Algunas de estas preguntas trataremos de responderlas a lo largo del ensayo. Las respuestas no estarán más allá del texto, por eso nos centraremos en cada verso, en cada palabra, para escuchar el dulce decir del poema. El canto poético escogido para trabajar presentará complicaciones con el final y sus diferentes versiones, por eso también nos preguntaremos cuándo acaba propiamente un poema. ¿Cuándo podemos afirmar que el decir poético finaliza? ¿Es eterno el decir del poema?

2. Hölderlin teórico I. Contexto histórico-intelectual.

Hay varios puntos de los que hablar para abordar el contexto histórico-intelectual, pero nos centraremos en los más relevantes para nuestra investigación. Kant es uno de los precursores del idealismo y aunque Hölderlin formará parte de esta historia del idealismo no será él un idealista. Veremos de qué forma el autor sale del idealismo. Debemos tener presente el planteamiento kantiano porque influirá en Hölderlin, encontraremos aspectos que nos ayudarán a elaborar la lectura del poema próximamente.

2.1. Kant y Fichte: primer acercamiento al idealismo.

Abordar a Kant es una tarea complicada sin embargo, queremos dedicar algunas páginas a la pregunta que plantea en *Crítica de la razón pura: Wie sind synthetische Urteile a priori möglich?* Nos encontramos con un problema de entrada ya que esta obra

tiene dos ediciones lo que dificulta el estudio. Las dos lecturas de la misma pregunta nos llevarán por caminos distintos, observaremos cuál es la que nos dirige hacia Hölderlin.

La primera traducción y la más común es: “¿Cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*?”, es decir, Kant se pregunta por la posibilidad de cierto tipo de juicios sintéticos, en este caso, los *a priori*. En la segunda traducción, en cambio, encontramos un gran cambio: “¿Cómo los juicios sintéticos son a priori posibles?” Aquí ya no está preguntando por un tipo de juicio, sino que alude a la posibilidad de los juicios sintéticos en general. Cuando Kant usa el término “posible” (*möglich*) lo hace en el sentido de *possibilitas*. En este aspecto, preguntarse cómo es posible algo es preguntar en qué consiste ese algo. Como se podrá suponer, las consecuencias de cada traducción serán muy dispares. Siguiendo el análisis de Marzoa – en *De Kant a Hölderlin* – llamaremos a la primera traducción “lectura J” y a la segunda, “lectura M”.

En ambas lecturas, se mantiene la idea kantiana de que no hay otro conocimiento que la propia experiencia – aunque en la lectura M se hace más justicia a Kant respecto a esto –. Siguiendo esta traducción, lo *a priori* no es lo válido, sino que es aquello en lo que consiste la validez, es la *possibilitas* de la validez. Es lo que nos permite discernir entre una alucinación y una constatación empírica. Podemos decir que, en el *a priori* kantiano, no hay conocimiento; solo lo empírico es lo cognoscitivamente válido. Esta será una de las diferencias con respecto a Fichte, las cuales comentaremos a lo largo del apartado siguiente. Como lo *a priori* es aquello antes de la experiencia y en lo que consiste la propia validez, no podemos tener una certeza absoluta sobre nada.

Lo que tampoco abandonará Kant en ninguna de las lecturas es su actitud epagógica: por medio de la *epagogé* se buscarán las condiciones de posibilidad. Esta actitud supone un “encontrar”, no genera ni construye conocimiento, sino que se encuentra con lo que ya está ahí de antemano. Esta actitud solo puede remitirse a su propio ver. En este encuentro aparece una distinción entre lo que vemos y la cosa en sí¹. El

¹ Cabe destacar la diferencia entre lo que comúnmente se denomina “fenómeno” y “cosa en sí”. Marzoa en relación a esto comenta: “lo ente es precisamente el fenómeno, en cuanto que éste es lo que ente en aquel sentido que el verbo «ser» tiene en el discurso cognoscitivo [...] el término «cosa en sí» no designa en modo alguno la cosa o lo ente, sino que es un *Grenzebegriff* (concepto-límite)” (Marzoa, 2018, pág. 29). Nunca podremos tener acceso a la cosa en sí, nuestro conocimiento en este caso será meramente conocimiento fenoménico.

conocimiento por ende tiene dos caras: la intuición pura (el tiempo) y el concepto (la categoría). Ni la sensación ni el concepto serían por separado nada: el concepto adquiere valor cuando entra en relación con la intuición, es en este momento cuando podemos hablar de que hay propiamente conocimiento. El punto en común o, lo que llamaremos aquí *raíz común* entre la intuición y el concepto, será lo que Kant denomina esquema (un acto de la imaginación). Esta raíz común es un abstraerse, la cual no se deja tematizar. No puede ser otra cosa ya que un proceder constructivo, que se deja tematizar, sería ya una regla, un concepto. La raíz común “es lo prerreflexivo [...], la *áthesis*, la ausencia de todo «poner»” (Marzoa, 2018, pág. 53). En ella no se establece ningún quid, no se *pone*, no hay conocimiento, no hay sujeto ni objeto. Lo que encontremos en ella “será pues figura, pero no cosa: no *Ding* (cosa), sino *Vorstellung* (representación)” (Marzoa, 2018, pág. 54). Aquí se está entendiendo figura como “figura bella”, como producto de arte. No se trata de cualquier arte sino de una “bella arte”, es decir, donde no hay fin alguno, donde no hay regla determinada, donde el concepto y la regla están ausentes. Sin embargo, hay que seguir buscándolos siempre ya sean las reglas o los fines; el arte en cierta medida tiende a un finalismo sin fin. Esto nos da paso a comentar el plano de lo estético; la estética es la “situación en la que «la imaginación esquematiza sin concepto»” (Marzoa, 2018, pág. 49). No hay separación con respecto a la raíz común y, por lo tanto, siguiendo la línea kantiana, no habría tampoco conocimiento. El conocimiento comienza en el tránsito de esquema a concepto. El esquematizar sin concepto no es todavía conocimiento, o por lo menos no un conocimiento científico como diría Kant. Será interesante pues, analizar qué tipo de conocimiento puede aportarnos la esfera de lo estético.

A diferencia del pensamiento kantiano, Fichte identifica la evidencia con la aprioridad: lo válido es lo *a priori*. Todo el peso que tenía antes la experiencia se ve en este autor derrocada. No se conforma con el proceder epagógico, sino que exige una génesis. Cree en una verdad única basada en la unicidad e invariabilidad. La presentación de esta verdad “consistirá en que lo múltiple, diverso y variable sea reducido a absoluta unidad” (Marzoa, 2018, pág. 63). Es decir, lo que está buscando es un principio del que no se pueda dudar, llegar a un momento en el que el hecho de la conciencia no se pueda separar del pensamiento. Hay una absoluta certeza en este pensamiento, totalmente contrario al pensamiento kantiano. Todo lo válido es, como hemos dicho, *a priori*; pero este *a priori* no puede ser obtenido epagógicamente: es en sí mismo y a partir de sí mismo, esto es, la génesis. Encontramos la lectura J de Kant consumada en Fichte: la diferencia

entre lo válido (lo ente) y la validez (el ser) queda suprimida, y esto según Marzoa recibirá provisionalmente el nombre de *idealismo*. La filosofía es en este momento filosofía idealista. En Kant se mantiene la distancia de la concepción de la filosofía como el discurso válido; pero la filosofía en el sentido idealista es ella misma el discurso válido “porque la validez es ella misma lo válido, solo la certeza absoluta misma es absolutamente cierta” (Marzoa, 2018, pág. 81). Es por eso por lo que el planteamiento fichteano tiene que ser genético, es necesario buscar esa certeza absoluta. Es entonces cuando podemos hablar de la aperccepción pura. Ella representa para el idealismo – y para el mismo Fichte – el punto a partir del cual ha de poder derivarse todo, el principio por el cual comenzar. Este origen a partir del cual hay conocimiento y a partir del cual se constituye todo es en Fichte la autoposición: aquella acción o momento en el que el *yo* se puede autodesignar. En esta autoposición ha de tener lugar ya todo. Yo no puedo ser, sino *en y por* mi autoposición. Esto último también lo compartiría Kant, pero para este la autoposición, la aperccepción no podría ser el punto de partida. Veremos en qué medida, hace uso de esto Hölderlin o no.

2.1.1. Respuesta de Hölderlin a Fichte.

En respuesta al planteamiento de Fichte, Hölderlin escribe un breve ensayo llamado: *Juicio y ser (Urtheil und Seyn)*. Encuentra que la construcción del absoluto es problemática: la autoposición del yo no puede ser lo absolutamente primero ya que esta autoposición implica una relación consigo mismo, y por lo tanto un desdoblamiento. Lo que llamemos lo absolutamente primero tendrá que ser anterior a toda reflexión porque la autorreferencia no es posible sin dicho despliegue. No se dirige solo contra la noción de lo absoluto como “yo”, sino también contra la del absoluto como identidad.

[...] por el contrario, el yo solo es posible mediante la separación del yo frente al yo. ¿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, 1990, pág. 26)

El yo solo es posible cuando se da la separación entre sujeto y objeto. Lo que Hölderlin le reprocha a Fichte es que quiere partir de la identidad como origen y quiere llegar al absoluto como destino. En desacuerdo con ello, argumenta que aquella identidad no es más que un desarrollo entre la partición, la división entre objeto y sujeto. Si quiere

encontrar una unidad no puede partir de una división. El poeta encontrará la unión de sujeto y objeto en el verbo *ser*. El ser es el lugar donde el sujeto y el objeto están unidos completamente y no solo en parte. La conciencia, al realizar juicios, hace una partición del ser. Si analizamos el término “juicio” en alemán [*Urteil; ur: origen; teil (teilen): dividir*] nos damos cuenta que el juicio tiene que ver con una división originaria realizada por la conciencia. El juicio lo que hace es separar algo que originariamente estaba unido, en este caso, sujeto y objeto.

Hölderlin por su parte, renuncia a todo tipo de filosofía dentro de estas coordenadas. Verá en ella un laberinto sin salida. La afirmación del absoluto de Fichte lo que provoca es una violencia originaria. Habrá que buscar un nuevo modo de hacer filosofía que respete la unidad originaria y no genere esa violencia. Quizá la poesía sea un posible medio para ello, sin que implique la partición de las cosas. Tendremos que estudiar en qué medida esto es así.

2.2. Seminario de Tubinga: la “danza de la revolución”².

Uno de los acontecimientos que sin duda marcaron la vida del poeta es el Seminario de Tubinga donde conoció y compartió residencia con Hegel y Schelling en 1788. En esta época Kant, tal y como hemos podido observar, era uno de los pensadores más estudiados, lo cual se verá reflejado en mayor o menor medida en los tres filósofos. La amistad entre los tres después del seminario se distanció, pero el pensamiento de todos ellos quedó intrínsecamente influido por el resto de compañeros a lo largo de sus carreras filosóficas. Es así como en una de sus reuniones escribieron lo que ha llegado hasta nosotras como el “El más antiguo programa del sistema del idealismo alemán”³ en 1797.

En las primeras líneas ya podemos observar la influencia de Fichte cuando habla de la tarea del ser humano como una tarea moral. No solo ello, sino que también aluden a la autoposición originaria: la autoposición del yo. Será característico del idealismo la

² Referencia al término que utiliza Rafael Argullol en *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*.

³ La traducción utilizada será la que se encuentra en la recopilación de ensayos de Hölderlin en: Hölderlin, F. (1990). *Ensayos*. Madrid: Libros Hiperión. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa.

idea de una búsqueda interna, dentro de nosotros mismos. Esta “absoluta libertad” que nos caracteriza no debe, por tanto, buscar dioses fuera de sí.

En este programa exponen de diferentes modos la necesidad de una nueva filosofía: “no parece que la física [filosofía] actual pueda satisfacer a un espíritu creativo, como el nuestro es o debe ser” (Hölderlin, 1990, pág. 27). Consideran que la idea que lo unifica todo es la idea de belleza, solo ella puede satisfacer el espíritu creativo del que hablan. Sin belleza no hay libertad, creatividad ni espíritu. Desde un planteamiento griego, podríamos decir: sin belleza no hay presencia, sin belleza no hay ser. En la Modernidad se entenderá entonces el acto supremo de la razón como un acto estético: “la filosofía del espíritu es una filosofía estética” (Hölderlin, 1990, pág. 28), el arte está al servicio de la razón. Lo bueno, lo verdadero, será lo bello. ¿Cuál será el modo de realizar tan grande tarea? La poesía, ciencia de la belleza, “maestra de la humanidad”. La más alta y digna, la única que sobrevivirá al resto de ciencias y artes. Uno de los versos de Hölderlin, años después dirá: *pero lo que permanecen lo fundan los poetas*. Al final del texto hacen un llamamiento a un “alto espíritu” que, enviado del cielo, fundará entre nosotros una nueva religión, la cual será “la última obra, la más grande, de la humanidad” (Hölderlin, 1990, pág. 29)

3. Hölderlin teórico II. Grecia – Modernidad; lo propio – lo extraño.

En este segundo apartado veremos cómo se despliega el pensamiento de Hölderlin en función de la doble trayectoria que él mismo marca: la trayectoria homérica (refiriéndose al mundo griego) y la trayectoria propia de la Modernidad. El camino que se trace entre estos dos extremos – Grecia y Modernidad; o también llamados Hélade y Hesperia – será lo interesante a la hora de comprender al autor. El movimiento de la trayectoria, como ahora explicaremos, será de lo propio hacia lo extraño.

Esta mirada nostálgica hacia Grecia por parte de Hölderlin no tendrá la pretensión en ningún momento de imitar “eso” que los griegos alcanzaron. Será una mirada nostálgica, con cierto anhelo, porque aunque seamos conscientes de que no podremos conseguir el esplendor de Grecia, esta será admirada. Por ello, es necesario nombrar esta actitud de rechazo al principio clasicista de imitación, porque lo interesante es que “Hölderlin supera el clasicismo sin apartarse de lo clásico” (Szondi, 1992, pág. 144). No se concebirá Grecia como un modelo a seguir. No tendrá sentido seguir un modelo que ya ha sido previamente formado; pues en toda reproducción se pierde lo que el autor llama

“fuerza viviente”. La imitación de una obra de arte daría como resultado algo muerto. El propósito es esclarecer la diferencia entre lo griego y lo moderno. Encontraremos que cada uno parte de una naturaleza u origen distinto, lo cual hará reafirmarnos en la actitud de rechazo al principio de imitación. Esta diferenciación no hará más que demostrarnos cómo de indispensables son los griegos para pensar la modernidad.

Para Hölderlin el origen de lo que hoy llamamos arte griego está en el “fuego del cielo”, en el *pathos* sagrado. El del hesperio, el del arte moderno, lo encontramos en la sobriedad y en la claridad de presentación. Estos términos serán de gran relevancia a la hora de acercarnos al pensamiento del poeta. El origen será entendido como lo propio, lo nacional en su defecto, de los griegos o de los modernos. La carta a Böhlendorff del 4 diciembre de 1801 es muy interesante para analizar este apartado. Apunta la idea de que lo que era propio para el griego al moderno se le aparece como lo extraño; y, lo que le es propio al moderno, al griego se le muestra como lo extraño. La diferencia esencial, es que el griego aún consiguiendo dominar lo propio consigue conquistar lo que le es extraño, es decir, la sobriedad occidental, la claridad de la presentación o de exposición. La complejidad no se queda ahí, el griego consigue conquistar lo propio partiendo del dominio de lo extraño. Para alcanzar aquello que le es propio al griego, el fuego del cielo, el *pathos* sagrado, primero tiene que conquistar lo que es más extraño: la sobriedad, la claridad de exposición. Esto es lo que verdaderamente llama la atención de Hölderlin. Es por esto que nos avisa que lo extraño y lo propio tienen que aprenderse con la misma urgencia, no debemos olvidarnos de ninguno de los dos. De hecho, será más complicada la tarea de aprender lo propio que lo extraño.

Lo griego se nos presenta de tal manera que nos es imprescindible: si queremos, en tanto que modernas, hacernos cargo de lo propio tendremos que dominar primero aquello que nos es extraño: el fuego del cielo. Grecia es indispensable para la Modernidad porque sin el camino que se crea entre ellas, no existiría la posibilidad del camino de vuelta a casa, a lo propio, no existiría la posibilidad de retorno. Sin Grecia como punto de referencia no podríamos aprender el *libre uso* de lo propio, no estaríamos capacitados para ello, no podríamos volver a la tierra natal. Sentencia:

“lo propio tiene, como lo extraño, que ser aprendido. Por eso son imprescindibles los griegos. Solo que no los alcanzaremos precisamente en lo que para nosotros es lo propio, nacional, porque, como queda dicho, el libre uso de lo propio es lo más difícil” (Hölderlin, 1990, pág. 126).

Aprender lo propio – su *libre uso* – es la tarea más complicada. Es por este motivo, que será necesario un camino, un viaje hacia la Grecia Antigua. Este posibilitará el retorno, el poder volver a casa para hacernos cargo de lo que nos es propio. Solo habiendo hecho el camino de vuelta podremos aprender el *libre uso de lo propio*. Lo importante de este camino es regresar, volver a casa, al punto de inicio. Si echamos la vista al mundo griego el problema del retorno se identifica con la figura de Odiseo. En la *Odisea* el retorno es expresado como peregrinaje y pérdida; en este caso, será Hermes quien salve a Odiseo de la distancia, será quien le ayude volver a casa. Vuelve a Ítaca pero para marcharse, vuelve para emprender de nuevo el viaje y el camino. Sin embargo, en el retorno ya no es Odiseo, sino que es “otro”. La peregrinación “a lo extraño es esencial para el retorno a la tierra natal, esto es, a la ley propia de su canto poético” (Heidegger, 2005, pág. 92). En ello encontramos un *estar poéticamente* en casa desde lo propio, pero habiendo hecho el camino de retorno desde las tierras extrañas. El viento del Nordeste es un viento que sopla en la tierra natal del poeta, le conduce fuera de dicha tierra. Este viento *promete espíritu de fuego / y viaje propicio a los navegantes (Andenken, versos 3-4)*. Este viento promete la experiencia del fuego del cielo en tierras extrañas, en tierras que no son las natales: es un “viento de la promesa”, un viento que trae lo venidero. Los navegantes, en este caso, son los poetas. El viento los llama porque les indica el camino de su esencia, de su destino del viaje en última instancia.

Como decíamos, no se trata de hacernos cargo solo de la sobriedad, sino que en el viaje, en el camino también nos haremos cargo, se aprenderá, el *pathos* sagrado. Para poder aprender lo que nos es propio primero tendremos que partir del viaje hacia aquello que nos es extraño, hacia aquello más lejano, el fuego del cielo. Es el camino lo que posibilita dicho aprendizaje. No consiste en entender lo propio a expensas de lo extraño o, de aprender la sobriedad a expensas del fuego divino. Se trata de una “mediación de los opuestos”: no se quiere romper con la tensión creada entre lo propio y lo extraño, sino que se mantiene ya que esa tensión es el camino. No solo dará lugar al camino sino también, al poema. La tensión creada entre lo propio y lo extraño o, entre lo que llamaremos en el siguiente apartado, tono de fondo y apariencia, será aquello que haga surgir el canto. En definitiva, se debe conquistar lo extraño, pero para ello no podemos dejar de cuidar lo propio porque será lo que nos permitirá volver a casa – crear el poema –, y en ese retorno el aprendizaje o la conquista de lo propio podrá llevarse a cabo.

En este planteamiento, observamos que hay una equiparación del *pathos* sagrado y la sobriedad; de lo extraño y de lo propio. Ambos aspectos son igual de necesarios y de importantes. Uno no podría darse sin el otro. Recordemos que no hay intención de superar a Grecia, sino, aprender de ella. Todo este aprendizaje en la medida en que el poeta moderno pueda aprenderlo, no podemos olvidarnos de la distancia que nos separa. Superar el abismo que nos separa será posible si se reconoce este carácter infranqueable. Lo griego sería el amanecer y lo moderno el crepúsculo, hay una interconexión entre ellos.

La alusión a la obra homérica es recurrente en la obra de Hölderlin. Ve al poeta como el representante del pensamiento griego. La maestría de Homero ha sido alcanzada para “su reino de Apolo” la sobriedad occidental. Autores como Píndaro o Sófocles presentan una afinidad más hespérica, más moderna. Aparecerá entonces el poema lírico como la representación de la trayectoria moderna; el poema épico como el medio para el desarrollo de la trayectoria de los griegos porque supone el abandono de aquello que les es más propio. La ruta que trazan estos dos géneros, *épos* y lírica, forman parte de la diferenciación que estábamos haciendo entre Hélade y Hesperia, entre Grecia y Modernidad.

Como decíamos, no se tratará de superar a Homero sino aprender su maestría; estudiar a Homero nos puede ayudar a aprender a “«usar libremente» su propia «sobriedad» como medio artístico” (Szondi, 1992, pág. 147). Los griegos consiguen ser maestros en la sobriedad y la claridad de presentación porque parten de lo opuesto, es decir, parten del fuego del cielo, del *pathos* sagrado. Desde el “don de la presentación”, la “presencia de espíritu” y la “sobriedad” consiguen conquistar el fuego del cielo; en otras palabras, desde aquello que al griego le es extraño o ajeno, consigue conquistar lo que le es propio. Lo que domina no es tanto lo propio como lo extraño. En la trayectoria homérica hacia la conquista de lo extraño, la sobriedad, siempre está de fondo el *pathos* sagrado, el fuego del cielo. En el poema épico siempre hay algo quedado atrás. Es por ello que Homero será el ejemplo de esta maestría de hacerse cargo de la sobriedad y la claridad de presentación en tanto que el poema tiene ya constantemente de fondo el fuego del cielo.

3.1. Sistema de géneros y cambio de tonos.

Traer a colación a Homero, nos da pie a hablar del sistema de géneros y la teoría del cambio de tonos de Hölderlin. El poeta, tanto griego como moderno, deberá tener la

habilidad de jugar con el cambio de tonos, con las luces y sombras para recuperar esa “relación viviente”, esa dinámica interna del poema, para que el poema no se agote nunca. Por otro lado, la teoría de cambio de tonos se presentará, también, como una solución al problema de cómo superar el clasicismo sin abandonar la antigüedad.

En el ensayo “Sobre la distinción de los géneros poéticos”, Hölderlin nos expone una división de la poesía en tres géneros, los cuales determinarán el poema mismo. El autor, como observaremos en adelante, hace de la poética de géneros un sistema propio. Esto quiere decir que tales géneros se diferenciarán sobre una base de estructura común. Cabe mencionar dichas definiciones:

El poema lírico, ideal según la apariencia, es ingenuo en su significación. Es una metáfora – que se continúa – de un sentimiento.

El poema épico, ingenuo según apariencia, es heroico en su significación. Es la metáfora de grandes afanes.

El poema trágico, heroico según apariencia, es ideal en su significación. Es la metáfora de una intuición intelectual. (Hölderlin, 1990, pág. 79)

Los géneros, tonos y elementos estructurales comentados son tomados haciendo referencia a los griegos, pero no con la pretensión de imitarlos. Con ello, se busca mostrar esa distancia que nos separa, expresar la radical diferencia insalvable entre Grecia y la Modernidad de la que veníamos hablando. No concebamos esta distancia como algo negativo o limitador, es en ella donde se hace patente lo relevante. Con la distancia podemos ver aquellos elementos que en la ceguera de la cercanía no observamos. Ver con distancia permite un cierto ver en conjunto.

Observamos que los tres géneros se diferencian con tres conceptos: «ingenuo» (*naiv*), «ideal» (*idealistisch*), «heroico» (*heroisch*). Estos elementos no funcionan como características específicas. Solo en apariencia (*Schein*) el carácter artístico (*Kunstcharakter*) del poema lírico es ideal, el del épico ingenuo y el de la tragedia heroica. Ello conllevará que la significación (*Bedeutung*) de cada género sea diferente. A esto que hemos llamado elementos, son *tonos*, categorías cualitativas. En función de su combinación, del lugar que ocupen en las categorías formales («Apariencia», «significación» y «metáfora»), nos permitirá hablar de la diferenciación de géneros. El tono fundamental, la significación o temperamento fundamental serán el punto de partida

del poema. En el poema épico, se arrancará desde el tono heroico; en la tragedia, desde lo ideal; y, en el poema lírico, desde lo ingenuo. Esto supone que los géneros parten de puntos diferentes y no solo ello, que el punto de llegada – la apariencia, el carácter artístico – también será distinto. El poema épico desembocará en lo ingenuo; la tragedia⁴ en lo heroico; y el poema lírico en lo ideal. El poema será el tránsito del tono de fondo a la apariencia. Este tránsito será lo que hemos llamado metáfora, pero también espíritu.

Esta metáfora o espíritu del poema (*Geist*) será el resultado de un conflicto entre la apariencia, el carácter artístico y el tono de fondo, significación; a su vez, resuelve el conflicto entre lo propio y lo extraño. En la medida que funciona como mediación, “el espíritu deja substraerse el «fondo» propio del poema trasladándolo hacia lo impropio de la «apariencia»” (Barciela, 2008, pág. 357). Hay pues una tensión entre la imagen (*Bild*) del poema y el fondo, este siempre está dejado atrás, negado, pero sin embargo, solo puede parecer en el poema tras este acto de negación, este ocultamiento. Imagen y fondo, al igual que apariencia y tono de fondo, no son autosuficientes ya que una no puede aparecer sin la otra en el poema. Todo conflicto conlleva implícitamente la posibilidad de una futura reconciliación, de un encuentro de ambas partes. Esto no conllevará una transformación de una cosa en otra diferente a lo que era en un primer momento, sino que es un tránsito, un movimiento. Tampoco habrá una resolución en una especie de síntesis. El conflicto, en este movimiento, al mismo tiempo que da unidad al poema por medio de esta tensión, es la condición de posibilidad del surgir del poema. El conflicto que hay entre el fondo y la apariencia sostienen esta disonancia en tanto que esta conforma el espíritu del poema con un “elemento extraño: la unidad infinita” (Barciela, 2008, pág. 363). El espíritu es el tercer elemento en tanto que es el mediador resolviendo el conflicto. El poeta será quien se tenga que adueñar del espíritu del poema. Este espíritu poético es la propia alma del poeta. Es un espíritu que se encuentra vuelto hacia la tierra natal, y esta manera de estar orientado es lo que “despierta en él la voluntad de ir a buscar él mismo ese no estar en casa” (Heidegger, 2005, pág. 103). Irá en busca de lo extraño, y es esto mismo lo que permite al poeta el pensar en la tierra natal, en lo propio, en la casa.

⁴ El caso de la tragedia es particular ya que en ella se separan el punto de llegada del *épos* y de la lírica. En esta aparecen rasgos de los otros dos géneros, pero no en forma de síntesis o unidad, ello no sería posible. La tragedia es también el género con el que se cierra el círculo.

En la búsqueda de encontrar la vida de la poesía, de la relación viviente, se percata que tiene que integrar la contradicción que existe entre el “tono de su alma” y aquella “voz de la realidad”. Es posible que la contradicción de la que habla se resuelva en el poema por medio de la oposición entre el tono fundamental, la significación y el carácter artístico, la apariencia⁵. Esta voz, esta vida real corresponde con lo propio, con lo nacional; en el tiempo en el que vive Hölderlin, esto es, la sobriedad. Pero, en una carta a su amigo Neuffer confiesa su necesidad de elevarse por encima de su propio presente, por encima de lo nacional. Se trata precisamente de lo que él llama el “tono de su alma”: “al tono ideal de su alma le corresponde lo extraño, de donde surge el carácter artístico: en el poeta hespérico, el *pathos sagrado*” (Szondi, 1992, pág. 166).

En su breve ensayo “Mezcla de los géneros poéticos” el uso que hace a la palabra “cumplimiento” lo encontramos en otros ensayos como la palabra de la que venimos hablando: espíritu. El cumplimiento de un género, o, si se quiere, el “espíritu del poema” es una “expresión entremezclada” de todos los géneros. Esto en la medida en que tienen un tono en común con los otros dos géneros, tono que aparece en otra posición, cumpliendo otra función. Cada tono en cada género cumple diferentes funciones⁶. El poema épico disuelve la oposición entre su tono fundamental heroico y su carácter artístico ingenuo en su espíritu ideal, llegando en él a su cumplimiento. La tragedia, por otro lado, experimenta su cumplimiento en su espíritu ingenuo; y, el poema lírico en su espíritu heroico. Nos damos cuenta poco a poco que los tres géneros de los que habla Hölderlin no aparecen como monolitos aislados, independientes... sino, todo lo contrario, surgen entrelazados, dependiendo los unos a los otros. Los tres géneros forman un círculo. En definitiva, hay una mediación entre los tonos porque estamos ante un esquema circular en el que cualquiera de los tres es síntesis de los otros dos.

“el poeta trágico tiene en el temperamento fundamental del poema lírico un modelo respecto del modo en el que de su poesía llega al cumplimiento, en el que se disuelve «la oposición entre su tono propio e impropio» [...] Del mismo modo,

⁵ En la carta a Böhlendorff no existen las diferencias de rango entre la apariencia, el carácter artístico y lo extraño; tampoco entre la significación, temperamento fundamental y lo nacional.

⁶ En relación con el pensamiento de Hegel, “algo llega a su cumplimiento, deviene totalmente así mismo, en la medida en que va más allá de sí y se media con su otro en un tercero” (Szondi, 1992, pág. 183)

el épico le muestra al lírico y el trágico al épico el «espíritu» en el que se cumplen sus respectivas poesías” (Szondi, 1992, pág. 178)

Recogemos brevemente lo comentado hasta aquí. El género épico tiene un carácter artístico (*Kunstcharakter*) ingenuo; su espíritu es ideal y su temperamento fundamental (*Grundton*), heroico. En la tragedia, encontramos que su espíritu es ingenuo, su temperamento fundamental ideal y su carácter artístico heroico. Por último, al poema lírico le corresponde un temperamento fundamental ingenuo, un carácter artístico ideal y un espíritu heroico.

TONOS			
	Ingenuo	Ideal	Heroico
Poema épico	Carácter artístico	Espíritu	Temperamento fundamental
Tragedia	Espíritu	Temperamento fundamental	Carácter artístico
Poema lírico	Temperamento fundamental	Carácter artístico	Espíritu

Con la dialéctica Hélade-Hesperia se revela que el género épico y tragedia, tal y como habíamos indicado, debido a su tono fundamental heroico e ideal respectivamente y al ser modos de aparición del *pathos* sagrado pertenecen a la antigüedad. Por otro lado, la lírica con su temperamento fundamental ingenuo se presentará como el género perteneciente a la modernidad. De ahí que conciba a Píndaro y Sófocles como autores más cercanos al pensamiento moderno que Homero. En la lírica de Píndaro, por ejemplo, se da por hecho la familiaridad con las cosas mientras que en el decir homérico se focaliza en la irreductibilidad de cada cosa. El decir pindárico las pasa por alto, pero para arrancar en cada momento hacia “lo mismo”, hacia lo ideal. En Homero, esta unidad estaba supuesta como fondo: hay un “siempre-ya-haber-quedado-algo-atrás” (Marzoa, 1998). Hay un trasfondo que suena constantemente pero que nunca se tematiza. Con la lírica es una unidad a donde se llega es así que en cierta medida sí que se tematiza a diferencia de lo que ocurre en el *épos*. La lírica sí trata de apuntar a lo dejado atrás, a aquello desde

donde parte, es decir, lo ingenuo. El carácter de cosa que sí aparecía en la épica no estará presente aquí.

Parece que el género lírico, como modernas, es lo que nos es propio; pero, sin olvidar, que para conquistar el *libre uso* de lo propio debemos aprender también el uso de lo extraño, es decir, aprender el *pathos* sagrado griego que siempre está ya de fondo, en la obra épica y trágica. Visto de esta manera, parece no haber camino de vuelta, un regreso hacia la épica. El círculo que conforman los tres géneros se cerraría con la tragedia. Pero, “helénicamente, la tragedia como género es retorno, pero retorno que no se consuma, pues no llega lo heroico a constituir ello mismo de nuevo el fondo” (Marzoa, 2018, pág. 134)

Parece haber cierta coherencia entre la posición de Hölderlin al hablar del género lírico como el estilo propio de la modernidad y el hecho de que a partir de 1800 (lo que se considera su obra tardía) su mayor corpus fuera lírica: los borradores teóricos terminarán antes de que la poesía decisiva empiece. Entre 1800-1801 elaborará traducciones de Píndaro al alemán, lo cual condicionará el carácter, estilo y la forma de su propia obra. Se podría pensar que en cierta medida lleva hasta última instancia su sistema de géneros. El poeta comentará que el carácter artístico tendrá que ser ideal, ya que es “lo uno y lo común, pero es lo uno y lo común visto en el movimiento de retorno desde la diferencia y la presentabilidad” (Marzoa, 2018, pág. 133), es decir, lo propio del camino lírico.

4. Hölderlin poético: “Como cuando en días de fiesta...”

Profundizaremos ahora en el poema “Como en días de fiesta...” (*Wie wenn am Feiertage...*, 1800). Himno que habla del poeta y su poema; del artista y su obra. El punto de arranque no será ese, sino que el poema partirá del tono de fondo: el fuego del cielo, lo sagrado⁷. Observaremos que “de forma aún oculta, como corresponde al tono de la primera estrofa, que en la poesía hölderliniana del cambio de tonos se denomina ingenua,

⁷ No se utilizará este término con una connotación religiosa. Hablar de religión en Grecia no es solo un anacronismo, sino que aquello que podríamos llamar “religión” aparece en todo caso en Grecia como lo que podríamos denominar “cultura”. Todo lo relacionado con las divinidades en Grecia estaba estrechamente relacionado con las prácticas comunitarias. Los dioses son una parte más de la comunidad griega y “la necesidad de unificar mediante algún tipo de comunión de actos surge cuando precisamente el dios mismo ya no está; es el modo de guardar la ausencia del dios” (Marzoa, 2018, pág. 155). El poeta, *aedo*, en este contexto sería el experto en la comunicación con todo lo divino.

resuena ya esta metáfora [este espíritu] en la gran imagen de la naturaleza del comienzo” (Szondi, 1992, pág. 50). Esta naturaleza⁸, en el sentido griego, será aquello originario: el fuego del cielo, el *pathos* sagrado, o también *die Natur*. La naturaleza, lo sagrado siempre quedará oculto en el poema porque solo ocultándose puede aparecer, “pues lo originario aparece en su substraerse” (Barciela, 2008, pág. 365). El poema comienza así:

Como cuando en día de fiesta a ver los campos
un campesino al alba sale, cuando
tras noche de bochorno refrescantes relámpagos cayeran
sin cesar y aún retumba el trueno a lo lejos,
a su cauce regresa ya el torrente,
y fresco reluce el verde suelo,
y de la bienhechora lluvia del cielo
la viña gotea y resplandecientes
bajo un sol en calma se alzan los árboles de la floresta (v. 1-9)⁹.

En estos primeros versos ya observamos elementos que serán cruciales en el análisis que vamos a realizar aquí. La descripción de la escena natural es una caracterización bastante general, pero poniendo extremo detalle en el estado de ánimo interior a cada momento. El primer punto para situarnos es saber que el poema habla de un día de fiesta, un día festivo. Estos días están caracterizados por abandonar el hacer cotidiano, el hacer rutinario. En los días de fiesta se descansa de la jornada de trabajo. El campesino, que se despierta cuando el alba aparece, no tiene que trabajar. Este detenerse del trabajo cotidiano permite llegar a nosotros mismos y esta detención nos sitúa fuera, en un lugar al que no estamos acostumbrados. La fiesta, en este sentido poético, es la *fiesta de esponsales hombres y los dioses* donde *equilibrado en el fiel está un instante el destino* (himno *El Rin*, v. 180-183). El día de la fiesta no deja de ser una celebración dedicada al encuentro de los humanos con los dioses.

⁸ Con la explicación de este término no se pretende responder a lo que el poeta entendía por naturaleza, sino decir lo que está en el poema. Se preguntará en cambio “cómo esos términos pueden ser entendidos en cuanto signos que permiten al poema existir del modo en que lo hace” (Man, 1967, pág. 5).

⁹ La traducción utilizada para todos los fragmentos del trabajo corresponde a Helena Cortés Gabaudan, recogidos en su obra: *Friedrich Hölderlin. Poesía esencial*.

Será este día festivo, de descanso, el que da lugar al nacimiento de aquellos que están en un *entre*. Surge una figura entre los dioses y los humanos que sufre, soporta y sostiene ese *entre*, ese espacio vacío. Estos “semidioses”, que señalan y dan signos, son los poetas. Nos encontramos en el día de nacimiento del poeta. En los primeros versos podríamos pensar que el campesino es el equivalente al poeta. Si seguimos leyendo el poema observaremos que la experiencia que tiene el poeta con la tormenta, con *die Natur*, es mucho más directa de la que tiene el campesino en el segundo verso. A lo largo del poema se apreciará la necesidad del propio poeta de permanecer *bajo la tormenta de dios con la cabeza desnuda*. El poeta ha estado tan expuesto como los *árboles de la floresta* y las *viñas* mencionados en los primeros versos. Deducimos, por tanto, que “el símil no vincularía entonces a los poetas con el campesino sino con los árboles expuesto, objetos que nunca quedan a cubierto del impacto directo del rayo” (Man, 1967, pág. 9) Quedaría vinculado el poeta a la naturaleza misma, a *die Natur* desde el principio del himno.

Así, también se hallan bajo un clima favorable
aquellos a quienes no un maestro, sino la maravillosamente
omnipresente educa con su ligero abrazo,
la poderosa, la divinamente hermosa naturaleza. (v. 10- 13)

Lo que leemos en estos versos acerca de la naturaleza resonarán a lo largo de todo el poema. La naturaleza, esa *die Natur*, estará como tono de fondo del poema, será el punto de arranque y veremos si también el punto de llegada, su apariencia. Es presentada como aquella que educa al poeta en un *ligero abrazo*. Educa en la medida en que está *maravillosamente omnipresente*. La manera en la que abarca y abraza a los poetas hace que estos se sitúen en su esencia. Este situar es el modo de educación de la naturaleza que imparte a la naturaleza.

La naturaleza está vigente en todo lo real, en la obra humana y la historia de los pueblos, pero también en “los astros y en los dioses, las piedras, las plantas y los animales, así como en los ríos y los temporales” (Heidegger, 2005, pág. 59). Es la desocultación propia del ser de todos los entes, incluyendo los dioses, y a partir de lo cual todo se fundamenta. Implica que “la presencia-ocultamiento de *die Natur* es también el modo en el que los dioses se-dejan-y-no-se-dejan ver” (Marzoa, 2018, pág. 118). Sin embargo, aunque esté presente en todo ello, se muestra como algo imperceptible e inaccesible. Cuando se intenta acceder a ella de algún modo, solo se consigue destruir aquello que tiene de maravilloso. Si el poema es un intento de aproximarnos a eso que Hölderlin llama

“naturaleza” (*die Natur*), es un intento fallido pues, no podemos abarcar todo lo *hermosa* que es la *naturaleza*.

Si entendemos *die Natur* al modo de Kant, es decir, comprenderla como aquello donde “hay construcción, figura sin que concepto alguno, regla o fin alguno rija esta construcción” (Marzoa, 2018, pág. 41), parece no haber modo de expresarla. Sin embargo, si recordamos lo que decíamos acerca del planteamiento kantiano y la “figura bella”, la obra de arte aparece como el lugar donde expresar *die Natur*. Para Kant la construcción de esa figura viene de *die Natur*, que al mismo tiempo designa a la áthesis. En Hölderlin, siguiendo la lectura kantiana de *die Natur* surge en un tipo de decir que corresponde al poema, la obra de arte digna de esta naturaleza es una obra poética: “Donde, en cambio, *die Natur* comparece [se subtrae] es donde tiene lugar la *áthesis*; si ello es, pues, algo así como un decir, habrá de ser el decir atético [...] El decir atético, en este sentido es el poema” (Marzoa, 2018, pág. 111)

El poder que ella posee ya está presente en todo lo que es: la naturaleza misma es la que tiene poder y la que otorga poder al resto de cosas; es la que otorga potestad al poeta para que realice la obra de arte poética. Es calificada como *la poderosa, la divinamente hermosa* precisamente porque su poder viene de su hermosura divina. La belleza es la propia omnipresencia. Si llamamos a la naturaleza como la *divinamente hermosa* “es porque un dios o una diosa, a ser posible con su aparición, despiertan la apariencia del cautivamiento y la sustracción” (Heidegger, 2005, pág. 60). La belleza está en el ser, en el aparecer. Aunque la belleza nos llegue como una mera apariencia, la figura del dios es capaz de expresar la más alta apariencia de la belleza, por eso es lo más cercano a parecerse a la omnipresencia. Queda entonces claro que en el planteamiento de Hölderlin naturaleza y dioses no son lo mismo. No será así pero *die Natur* sí que estará relacionado con eso que hemos llamado el ámbito de lo divino, de lo sagrado. Este poder también supone la dominación de aquellas cosas que en un principio se excluyen mutuamente. Por medio de la omnipresencia de la naturaleza las oposiciones se sustraen bajo una misma unidad: *die Natur*, gran poderosa que todo lo abarca.

Por eso, cuando parece dormir en algunas estaciones del año,
en el cielo o entre las plantas o los pueblos
también se apena el rostro de los poetas.
Parece que están solos, pero siempre presienten,

pues ella misma presente mientras reposa. (v. 14-18)

La naturaleza también duerme y descansa, no se inscribe en un constante estar despierta. Este reposo o descanso es un modo de ausentarse, de situarse lejos, de separarse. Pero no es un dormir cualquiera, es un estar despierto y un tomar distancia “al modo de la tristeza y el duelo” (Heidegger, 2005, pág. 61). La noche, en su inmensa oscuridad, en su reposo, es el tiempo de la falta, de la ausencia de dioses. El despertar de *die Natur* es en cierta medida la reafirmación del poder divino en el mundo. En su obra *Pan y vino*, la noche es representada como la época del duelo. No obstante, dicha lejanía se recupera cuando amanece, a la luz del día los dioses vuelven a estar presentes. En estas estaciones en las que la naturaleza está dormida, los poetas se sienten solos, pero sin embargo, *siempre presienten*. El presentimiento es un pensar hacia delante, hacia aquello que vemos lejano pero que, no obstante, está viniendo, acercándose. Presintiendo lo venidero, los poetas perseveran en su pertenencia a la naturaleza *pues ella misma presente mientras reposa*. Este reposo de la naturaleza no significa un cesar el movimiento, sino que es un “recogerse y concentrarse en el inicio presente en todo movimiento y en su venir” (Heidegger, 2005, pág. 61). La naturaleza es lo venidero mismo, ella piensa por adelantado su propio porvenir y el modo en el que reposa. Ello al mismo tiempo que sigue presintiendo, permite que los poetas también puedan iniciar ese pensar lo venidero. Estos poetas, que corresponden a la maravillosa omnipresente, poderosa y hermosa naturaleza, se encuentran *bajo el clima favorable*. Es así que, hay un cierto reconocimiento entre el poeta y la naturaleza en la medida en que la esencia del poeta es correspondida con ella. En esta medida, el nombrar poético del poeta le corresponde como tal porque es el decir propio de su esencia; aunque este decir poético “no debe en modo alguno dejarse atrapar en algo así como concepto o tesis” (Marzoa, 2018, pág. 112). El canto no será un decir cerrado en el concepto, porque si así fuera el poeta no podría sentir lo venidero. Por eso son poetas futuros, son poetas abiertos al porvenir; el canto poético también tiene que estar abierto a ello. Es la misma naturaleza la que crea y poetiza. Ella contiene y es todo el espacio abierto y el claro, aunque en algunas épocas parezca dormir. Esa oscuridad que corresponde con el dormir sería el duelo del que hablábamos, el duelo como el reposar que presente. La noche es la oscuridad, pero es en ella cuando el poeta presente.

Después de la oscuridad de la noche, vuelve a surgir el día y con ello la claridad.

¡Más al fin nace el día! Esperé y lo vi venir.

Y lo que vi, lo sagrado, sea ahora mi palabra. (v. 19-20)

Nace el día y podemos volver a ver lo sagrado, la naturaleza. La manera en la que Hölderlin lo expresa parece que hace un reclamo a esa naturaleza que reposaba. Espera con ansias y expectación volver a verla en la claridad. El día viene acompañado con el despertar de la luz aclaradora. No solo amanece, sino que tras la tormenta de la noche surge una nueva era¹⁰. Es el momento de la renovación y la purificación. Es entonces cuando la palabra surge. No es cualquier palabra, la palabra poética puede decir lo que ve: lo sagrado. En la medida en que la palabra nombra lo esencial, ese decir separa la esencia de aquello que no es la esencia. La palabra, haciendo esta separación, este corte, decide el combate entre la esencia nombrada y la no esencia. No cualquiera está en condiciones de este tipo de decir, solo el poeta puede decir la palabra de lo sagrado. En su decir poético, nombra aquello que le indica su presentimiento, que no deja de estar impulsado por la propia naturaleza. En el despertar, la naturaleza revela su propia esencia como lo sagrado.

Pues ella, ella misma, que es más antigua que los tiempos
Y reina sobre los dioses del poniente y el Oriente,
la naturaleza, ha despertado ahora con fragor de armas,
y desde el alto éter hasta el profundo abismo
siguiendo leyes inmutables, como antaño, cuando nació del sagrado caos,
siente renovado entusiasmo
de nuevo, la que todo lo crea. (v. 21-27)

Aún con ello, la naturaleza no es más antigua que el propio tiempo: ella es el tiempo más antiguo. Ella es la fundadora del tiempo. En su carácter intrínseco de omnipresencia, ya le va de suyo estar siempre de antemano, le es propio estar antes de cualquier tipo de tiempo. Está en el espacio abierto, en la claridad, pero también en la noche, en la oscuridad. La naturaleza, en cuanto claro, es donde puede llegar a estar presente. En ese estar antes que todo lo que abarca lo real, también supone ser anterior a

¹⁰ Puede asociarse la tormenta con elementos heroicos que nos pueden sugerir una lectura histórica. Pero Hölderlin no parece estar utilizando en este caso la tormenta como metáfora para hacer referencia a los conflictos que vivió. Tanto la tormenta natural como la tormenta histórica tienen la misma importancia, están en el mismo nivel, son “igualmente literales, o igualmente simbólicas, en relación con el acontecimiento real [lo que Hölderlin llama Naturaleza, *die Natur*]” (Man, 1967, pág. 9)

los dioses. La naturaleza es lo sagrado mismo porque es más antigua que los propios dioses.

Lo claro, lo luminoso que hace que todo brote, que todo salga a la luz es la naturaleza. El aparecer tiene relación con esto claro, esto luminoso porque “todo lo que aparece se encuentra atravesado por los rayos del espíritu” (Heidegger, 2005, pág. 67). Debido al carácter omnipresente y creador que hemos estado comentado, la naturaleza llena de espíritu todo lo real. Es ella misma el espíritu y por eso puede llenar de espíritu el resto de las cosas que aparecen. Llenado de espíritu cada cosa, la instala en sus límites, la instala en la presencia propia de cada cosa. Dentro de la diferenciación de cada cosa, el espíritu es la unidad que unifica todo lo real. La naturaleza, lo sagrado, es la gran unificadora.

La naturaleza es la que *nació del sagrado caos*. Este caos tiene que ser entendido como la fisura desde la que se abre el espacio abierto. El caos es lo sagrado mismo. Siendo la naturaleza la más antigua de todos los tiempos, no hay nada que preceda a esta fisura. Todo lo que *es* aparece atravesado por esta grieta. Este espacio abierto, dado por la brecha, posibilita que la naturaleza sea el lugar donde mortales e inmortales puedan encontrarse, reunirse. Lo abierto cumple la función de mediador entre lo que es real. Lo abierto, que nos aparece como lo inmediato, si lo tomamos estrictamente como dice Hölderlin, “es imposible tanto para los mortales como para los inmortales” (Hölderlin, 1990, pág. 159). ¿Cómo estamos entonces en relación con este espacio abierto inmediato? La omnipresencia de la naturaleza es la mediadora de todo lo mediato: la naturaleza es esa mediatez mediadora.

Y del mismo modo que brilla un fuego en los ojos del hombre
cuando concibe algo sublime, así,
nuevamente una llama prendida en los signos y hazañas del mundo
enciende hoy un fuego en el alma de los poetas.
Y lo que antes sucediera, pero apenas fue sentido,
solo ahora es revelado.
Y por fin reconocemos bajo su figura de siervos
a quienes sonriendo nos labraban los campos:
a las fuerzas siempre vivas de los dioses. (v. 28-36)

Cuando lo sagrado está por venir, algo se enciende en el alma de los poetas: *un fuego*. No es cualquier fuego el que se prende, sino que es el propio fuego divino el que arde dentro de ellos. Ocurre que “una claridad se despliega en las almas aisladas de esos poetas que, abrazados por lo sagrado, a él pertenecen” (Heidegger, 2005, pág. 71). Están aislados, pero estos poetas se mantienen en lo abierto, en la claridad, en la luz... El mundo – o si se quiere, el espacio abierto – no les es ajeno a los poetas. Pero, aún perteneciendo a lo sagrado, pensando en todo lo real, siendo esencialmente espirituales, los poetas no dejan de estar incluidos y atrapados en lo real, en el mundo. Los poetas no pueden escapar de sus propias limitaciones. Eso sí, pueden ver venir lo venidero y, por tanto, son los únicos capaces de interpretar cualquier signo en lo real como indicio de lo venidero, de lo sagrado. Sin embargo, aunque solo ellos tengan esta capacidad, aunque solo los poetas sean los afortunados de estar rodeados por el ligero abrazo de la omnipresente y hermosa naturaleza, no consiguen ellos alcanzar lo sagrado plenamente mediante su propia reflexión. De hecho, el substraerse de *die Natur* es la propia reflexión. Esta oposición de la *Natur* y la reflexión, de la *Natur* y su substraerse “aparece en Hölderlin como la oposición Grecia-Modernidad” (Marzoa, 2018, pág. 115).

En el poema *Fiesta de la paz*, el poeta es llamado “príncipe de la fiesta” y con ello alude no solo a una posición jerárquica, sino a su espíritu elevado del mundo. Es la figura que adopta, que asume la misión de crear una nueva relación o encuentro creativo con los dioses. “Capaz de ver los actos de la naturaleza, las acciones históricas de los hombres, y las acciones de los dioses, como manifestaciones comunes de la misma fuente, el poeta es capaz de alcanzar esa fuente.” (Man, 1967, pág. 10) ¿Es Hölderlin el príncipe de la fiesta? El poeta es la condición de posibilidad misma para que pueda llegar a exponer la palabra del canto, únicamente mediante el poema, se pueden armonizar el espíritu del poeta con lo sagrado. Simultáneamente el poeta se convierte en la figura que invoca y mantiene tanto a dioses como a humanos. No puede escapar del *entre* al que pertenece.

¿Preguntas por ellas? En el canto sopla su espíritu
Cuando le despierta el sol del día y la cálida tierra,
y los temporales de aire y esos otros
preparados más atrás, en los abismos del tiempo,
más llenos de sentido y más perceptibles por nosotros
flotan suspendidos entre el cielo y la tierra y entre los pueblos:
los pensamientos del espíritu común son,

los que culminan callados en el alma del poeta, (v. 37- 44)

El origen, el despertar del canto del poema se encuentra entre el cielo y la tierra. Si antes hemos dicho que el poeta es un semidiós, no pueden estar propiamente en un sitio u otro, sino que se tiene que posicionar entre ambos extremos. No es enteramente divino, pero tiene una parte de sagrado, de espiritual, en tanto que solo él puede ver lo venidero, lo sagrado, solo él está *bajo el clima favorable* y solo él recibe el *ligero abrazo*; tampoco es enteramente terrenal, pero sin embargo, no puede escapar de las limitaciones de ser un mortal. Lo sagrado se encuentra protegido en el alma del poeta. El alma consigue transformarlo en palabra para que pueda llegar a los pueblos. El alma del poeta no se agota en este proceso de la creación de la obra poética. Su alma aún con ello, no es capaz de nombrar de manera inmediata lo sagrado, lo venidero. Lo único que tiene la suficiente fuerza para inflamar la llama que guarda en su interior el alma del poeta es un rayo de luz, que a su vez, está enviado por lo sagrado mismo. “Por eso, tiene que haber alguien más alto, alguien más próximo a lo sagrado y al mismo tiempo todavía por debajo de él, un dios, para que arroje el rayo que inflama el incendio en el alma del poeta” (Heidegger, 2005, pág. 76). Aquí el motivo de la tormenta aparece transformado. La tormenta de la naturaleza se une con lo que se puede llamar “tormenta histórica” (respecto a esto, cf. nota 11). Hay un doble campo de acción: entre los pueblos y entre el cielo y la tierra. El poeta se encuentra en el *entre* de esos pueblos, de ese no-lugar entre el cielo y la tierra. Este lugar en el que se encuentra el poeta es una ruptura de lo uno con lo otro, ese *entre* es un partir y un quedarse. Hay una irreductible separación entre “el ámbito de los dioses (lo sagrado, *die Natur*) y el de los hombres (la distinción, la fijación), en otras palabras, la imposibilidad de la génesis, se hace patente ahora en que la unidad ideal resulta ser la suprema ruptura” (Marzoa, De Kant a Hölderlin, 2018, pág. 133)

Cuando nace el día, cuando se despierta la naturaleza de ese reposar, el poeta también despierta,

para que pronto conmovida, familiarizada
desde antiguo al infinito, estremecida
por el recuerdo y abrasada por el rayo sagrado,
logre su futuro, nacido en el amor, obra de los dioses y los hombres,
el canto, para que de ambos dé testimonio. (v. 45-49)

Lo que hay entre dioses y mortales es *amor*. Y es que *ya la sola ley del amor, / la que hermosa todo equilibra, desde aquí hasta el cielo reina* (*Fiesta de la paz*, p. v. 88-89). Hay cierta dependencia en la relación que tienen. Pero, el rayo golpea, sin avisar, repentinamente, al poeta. Hölderlin escribe en una de sus cartas: “el fuego del cielo [...] se ha apoderado de mí, y, como se repite de los héroes, puedo decir que Apolo¹¹ me ha golpeado” (Hölderlin, 1990, pág. 129). El poeta, por un instante, es colmado de plenitud divina. Sin embargo, este golpe del dios no es lo que determina su estado o decir poético, sino que es el hecho, como ya hemos anunciado anteriormente, de estar rodeado por el abrazo de lo sagrado. De esta manera, es como el poeta se halla *bajo un clima favorable*. El golpe que recibe el poeta del rayo hace que este se vuelva hacia lo sagrado, hacia lo venidero, hacia la naturaleza. Debido a este golpe, el poeta se estremece, pero con ello lo que consigue es despertarlo. Este estremecimiento rompe con el silencio en el que se encontraba tranquilamente el poeta en su descanso. Si el silencio se rompe, la palabra puede llegar a ser, a aparecer, a surgir: “La obra de la palabra que surge de este modo permite que aparezca la mutua pertenencia de dios y hombre” (Heidegger, 2005, pág. 77). Es solo “cuando el rayo logra prender el fuego en el alma del poeta, surge el canto, el mensaje de puente y de unión entre hombres y dioses” (Hölderlin, 2017, pág. 151):

Y así fue como, según cuentan los poetas, cuando pretendió con sus ojos
ver al dios, su rayo cayó en la casa de Semele,
y, ceniza mortalmente golpeada,
al fruto de la tormenta concibió, al sagrado Baco. (v. 50-53)

En el intento en el que el poeta pretende ver, pretende acercarse a lo divino, este recibe el rayo. Aludiendo al mito de Semele queda expuesto en el poema la contradicción que supone que solo con la presencia de lo sagrado el canto pueda llegar a producirse. El poeta tiene que sobrevivir a la fuerza del rayo porque su consecuencia es la posibilidad misma de que el poema pueda ser cantado. Es por ello que, aquello que podemos percibir en el canto es el despertar del entusiasmo, de la plenitud del espíritu. En última instancia, en el canto se recibe el despertar del fuego divino. Este fuego, encendido ya en el alma

¹¹ Apolo tiene que ver con el fuego del cielo, aquello que le es propio a los griegos como comentábamos en apartados anteriores. Es por eso que “da lugar a la claridad de la presentación y la sobriedad homérica” (Marzoa, 2018, pág. 157)

del poeta, estaba antes del canto bajo fondo de lo sagrado. Solo ahora, el poeta está en condiciones y en la posición digna de permanecer en relación con lo más alto.

El rayo da lugar a la poesía y esto queda en el poema claro con la alusión a Baco, el motivo del relámpago ya aparecía en los primeros versos: el nacimiento de la poesía se simboliza con el nacimiento de Baco. Podríamos decir, que el himno partía secretamente de este mito. Ahora, esto ya queda explícito en los últimos versos citados. Baco es fruto del rayo (de Zeus) que recae sobre la casa de Semele, es decir, es engendrado por un dios y por una humana. La historia de Semele pone de relieve el peligro que puede suponer querer ver al dios sin ningún tipo de mediación. La poesía es resultado de este encuentro, es por ello que cuando hablamos que el poeta pertenece a un *entre* no es algo arbitrario. La propia poesía nace de ese *entre* lo puramente divino y lo puramente terrenal. En la misma línea, aludiendo al mito de Semele, cabe preguntarse si el poeta también tiene que pagar un precio por acercarse al fuego divino. ¿Hasta qué punto el poeta es capaz de soportarlo?

Figuras como Heracles y Baco, ambos hijos de un dios y de una mortal, enseñan a cómo soportar la ausencia de lo divino en la noche sagrada. Esto puede llevarnos a asumir míticamente, es decir, poéticamente, la figura de Cristo. Este se contrapone a las Heracles y a Baco “en que estos todavía son héroes, es decir, griegos y, por lo tanto, lo que representan, a saber, el soportar la ausencia de lo divino” (Marzoa, 2018, pág. 158). Cristo es la propia expresión de la ausencia de lo divino, es la fundación de tal ausencia. Lo esencial en Cristo es desaparecer, irse; y es en este dejarse ir lo que hace que tenga lugar “el espíritu”. En Hölderlin “es la figura en la que se instituye la huida de lo divino, en la que lo divino aparece decididamente como aquello que se va” (Marzoa, 2018, pág. 158). La ausencia de lo divino es lo que tenemos que aprender a soportar; por eso no se trata de volver a la Grecia Antigua o de convertirse en un buen cristiano, se trata de emprender el camino sabiendo que en cierta medida está destinado a fracasar.

Y por eso beben ahora fuego celeste
los hijos de la tierra sin peligro.
Pero a nosotros nos toca, a nosotros, poetas,
permanecer bajo la tormenta de dios con la cabeza desnuda,
apresar con nuestra propia mano el rayo del padre
y alcanzarle al pueblo, envuelto en canto,

el don celestial. (v. 54-60)

El poeta ya no corre peligro al transgredir la separación con lo más sagrado. Ahora ya se encuentra en plenas condiciones de poner el mensaje los códigos sagrados y divinos a disposición del pueblo. El poeta, dejando a lo inmediato el curso de su inmediatez, asume al mismo tiempo la mediación como lo único posible.

Pues solo nosotros tenemos el corazón puro
como los niños, y nuestras manos están limpias de culpa. (v. 61-62)

Los poetas consiguen llevar a cabo esta misión porque detrás de cada acto, de cada palabra está su *corazón puro*. Este corazón alude al modo de relación que tiene con la naturaleza, con lo sagrado, es “aquello en donde se recoge y reúne el ser más propio de estos poetas: la callada calma de pertenencia al abrazo de lo sagrado” (Heidegger, 2005, pág. 79). El poeta ha llegado a una posición en la que:

El puro rayo del Padre no le consume.
Y conmovido en lo más hondo, aun padeciendo con un dios
los sufrimientos, el corazón eterno permanece firme. (v. 63-65)

Estas palabras finales del poema¹² aluden de nuevo a lo sagrado. Una parte de lo sagrado tiene que ver con el terror o el miedo que puede suponer esa inmediatez que lo caracteriza. De ahí la necesidad de que los poetas y su canto hagan medición de lo sagrado. El poeta no solo mediará con lo sagrado, también con la naturaleza, con el dios, con el rayo... Con todo ello, su *corazón eterno permanece firme*. Lo sagrado es el propio corazón; no deja de aludir a la pertenencia de ese “entre” los dioses y los humanos. Lo sagrado permanece en la eternidad de lo eterno, pero esta permanencia en parte se encuentra amenazada por la palabra del canto, por la mediatez que supone. Hay que asumir el riesgo que supone reducir lo sagrado a la palabra: reducir su esencia – lo inmediato – es reducirla a su contrario. Realizar tal tarea tendrá una serie de consecuencias que el poeta deberá de asumir.

La palabra de Hölderlin es la palabra que llama, su palabra poética es el decir que funda. En este himno, dedicado a lo sagrado, encontramos que lo sagrado es lo que

¹² En algunas traducciones se añaden unos versos a modo de final: *Más, ¡ay de mí cuando... [...] / Y ya digo enseguida ... / Me he acercado, a contemplar a los celestiales; / ellos mismos, ellos hondo a mí me arrojan, entre los vivos, / al falso sacerdote, a las tinieblas, para que yo / la canción de aviso al letrado le cante. / Allí [...]*. Para más profundidad sobre esto visitar: Szondi, P. (1992). Estudios sobre Hölderlin. Barcelona: Ensayos/Destino, pp. 56-58

permite la palabra, pero esto sagrado mismo viene ya intrínseco en la palabra. El acontecer propio de lo sagrado es la palabra.

4.1. Un final inacabado. El poema no se agota.

Algunos pensadores defienden que estos últimos versos comentados no son el final del poema. Ello se debe, principalmente, a que en las hojas donde se encuentra el poema comentado encontramos esbozos de otro tipo proponiendo un final mucho más negativo, oscuro. Esta cuestión es relevante porque encontramos un bosquejo del poema escrito en prosa. Es de particular importancia que nos centremos en esta versión en prosa porque puede indicar varias cosas: hay algo que la verdad del poema no puede alcanzar en el propio decir del lenguaje poético. La sección final del poema establece un horizonte al que el poema puede llegar, un “horizonte que resiste la afirmación heideggeriana de una totalidad absoluta” (Man, 1967, pág. 11). Esa fuente de verdad del texto no se encuentra ya en el mismo texto sino en una “conciencia que descansa más allá de él” (Man, 1967, pág. 11). El comentario o la interpretación que se realicen al poema añaden realmente algo a eso ya dicho.

Comienza así:

Pues si somos de corazón puro, si somos inocentes como niños o están purificadas de sacrilegio nuestras manos, entonces no mata, no consume lo divino y el hondo corazón, profundamente conmovido permanece, sin embargo, firme, compadeciendo el padecer de la vida, el furor divino de la naturaleza y sus delicias, que el pensamiento no conoce. Pero si el corazón me sangra de una herida por mí mismo causada, y la paz está profundamente perdida, el humilde contento, y el desasosiego, y la carencia me empuja a la abundancia de la mesa de los dioses, (Szondi, 1992, pág. 59)

En estas primeras líneas, Hölderlin expone la idea de que el poeta debe soportar lo divino sin mediación alguna. No solo es que debe soportarlo, es que está capacitado para tal misión. Ni la palabra puede ser medio entre el poeta y lo divino, pues, lo divino *no mata*. El poeta sobrevive al rayo, está abierto a este destello y sin embargo tan solo se queda *profundamente conmovido* y como consecuencia, su corazón sufre la vida, el poder de la naturaleza. ¿Cómo seguir viviendo después de vivir la experiencia del rayo, de lo sagrado? El poeta es capacitado por Hölderlin, en ambas versiones, para resistir a la

tormenta, al rayo. Lo capacita para estar abierto al acontecer cósmico donde “no se oye a sí mismo, sino al trueno, en el que el dios habla” (Szondi, 1992, pág. 61).

Utiliza el término comparecer como ese “experimentar al mismo tiempo aquella conmoción que, al acercarse pleno de furor del dios, hará despertar el universo y lo conducirá a una nueva presencia divina” (Szondi, 1992, pág. 60). Lo que en última instancia requiere el poeta es una apertura al mundo, una receptividad que no necesite del propio yo. Hace referencia al niño porque es puro e inocente, su modo de estar en el mundo se caracteriza por la ingenuidad precisamente porque no se refiere a sí. Entrada en la etapa de la adultez, este es el sacrilegio que cometemos.

Después de vivir esta experiencia al poeta le entran dudas cuando habla de cómo su corazón sangra por una herida que él mismo se ha causado. En otra versión encontramos una variación en esta expresión: ya es él quien se causa la herida, sino que el corazón le sangra por otra flecha. Esa otra flecha puede ser el rayo del dios, pero ¿hasta qué punto el poeta puede decidir sobre la propia herida? El poeta conoce los riesgos que supone vivir la experiencia de lo sagrado. Es cierto que en un principio no se ve como amenazador que el poeta se exponga al fuego del cielo, pero el poeta no es tan ingenuo de pensar que tras exponerse no tenga algún tipo de consecuencia. Reconoce su lejanía respecto a los dioses. Es consciente de las cadenas que lo atan a la vida terrena, donde *solo a sí mismo cada uno oye* (*El archipiélago*, v. 110). Pero, como nos anticipaba el poema, el día, la claridad, el rayo, despiertan al poeta de ese silencio.

Todo lo que la herida le causa empuja al poeta a la abundancia de la mesa de los dioses. La carencia que vive, que experimenta lo llevan hasta ese lugar. Hay cierta referencia al mito de Tántalo, la abundancia también aniquila y el poeta peca en este sentido. El humano, el poeta, que no tiene suficiente con lo propio, quiere ir un paso más allá, quiere transgredir las fronteras y acercarse a una mesa que no le corresponde, a la mesa de los dioses.

y aunque diga que me he acercado para mirar a los celestiales, ellos mismos me arrojan / a lo profundo entre los mortales todos, / cual falso sacerdote, para que desde las noches, / el temeroso canto de advertencia / a los no experimentados entone. (Szondi, 1992, pág. 59)

El poeta peca en la medida en que si *una herida por sí mismo causada* lo impulsa hacia la mesa de los dioses es, entonces, un *falso sacerdote* y “será rechazado hacia la

oscuridad de la noche, para que *el temeroso canto de advertencia a los no experimentados entone*” (Szondi, 1992, pág. 64). Este sería el final de la versión en prosa. El final de la versión métrica se interrumpía precisamente en el momento del rayo, pero en este esbozo en prosa podemos apreciar la posible culpabilidad del poeta al querer llegar al fuego del cielo. Aquí, vemos al poeta en su desesperado intento de superar una resistencia mayor a sus fuerzas. La herida causada o no por sí mismo, es un indicio de volver a poner al poeta en su lugar, en el que le corresponde.

Este final ideal está en relación con el comienzo ingenuo: hay una tensión tonal a lo largo del texto. Parecería haber una contradicción entre las imágenes de la naturaleza tal y como se ha presentado al inicio con “las advertencias negativas angustiosas que se hacen al final” (Man, 1967, pág. 15). Pero muy lejos de ser una contradicción lo que se pone de manifiesto es la tensión descrita desde un primer momento en los primeros versos y que había sido planteada en un tono ingenuo. “El final hace explícito el significado oculto del principio: lo interpreta en un lenguaje que ha acumulado la experiencia necesaria para sacar a la luz lo que, en un estado neutral, no consciente, estaba allí desde el principio” (Man, 1967, pág. 15). Comienza de manera ingenua porque precisamente sabe cuál es destino del abismo final, un final que no puede ser más que ideal. El tono ingenuo y el ideal se constituye casi de manera dialéctica. Es por esto que, en el caso que podamos hablar de un significado final, surgiría de la tensión entre las distintas unidades tonales.

Si con ello fuera poco, en la misma hoja aparece una primera versión de la que luego será el poema *Mitad de la vida*. Que estos tres textos aparezcan juntos, en los mismos borradores no parece algo arbitrario, al igual que no parecía desinteresado el hecho de que el himno acabara de tal manera. Todo ello acaba remitiendo a la cuestión misma de por qué el himno no puede acabarse nunca. Las dos estrofas que conforman el poema *Mitad de la vida* muestran imágenes contrapuestas del estado del poeta. encontramos un “sentimiento de oscuridad, de lejanía de los dioses, de carencia de amor; la experiencia del aislamiento, cuya expresión es la falta de habla, cuya imagen es la falta de sombra que medie entre el sol y la tierra” (Szondi, 1992, pág. 70). El amor y la religión son mostradas con la misma esencia: la unificación. Ambas aparecen en la naturaleza como una misma unidad. Ahora el poeta parece sentirse abatido, cansado... aquello reconciliado se le ha vuelto algo extraño en lo que no participa. Eso que se anunciaba en el esbozo en prosa – *si el corazón me sangra de una herida por mí mismo causada, y la*

paz está profundamente perdida – ahora aparece en forma de fracaso. El poeta experimenta su fracaso y ello queda reflejado en el camino hacia la segunda estrofa del poema *Mitad de la vida*. En cierta medida, lo que queda dicho en última instancia, es que la relación con lo divino ha sido sacrificada por un bien mayor, el canto mismo. El poema reza así:

Con peras amarillas
y colmada de rosas silvestres
pende la tierra sobre el lago,
vosotros, dulces cisnes,
ebrios de besos
hundís la cabeza
en el agua de divina sobriedad.
Ay de mí, ¿de dónde saco, si
es invierno las flores, y de dónde
el brillo del sol,
y la sombra de la tierra?
Están los muros
sin habla y fríos, en el viento
chirrían las veletas. (v. 1-14)

El hecho de que no haya una conclusión clara en el himno puede deberse a que el propio Hölderlin quisiera mostrar la veracidad de los versos. Con el himno “Como cuando en días de fiesta...” observábamos la posición del poeta respecto a la esfera de los dioses y con respecto a lo sagrado mismo, que, como indicaba el poema se encontraba por encima de lo divino. El fragmentario final permitía leer que era el poeta el que finalmente tenía que eliminarse, suprimirse ya que su desasosiego y sus carencias, heridas causadas por él mismo, lo empujaban hacia la abundancia de la mesa divina convirtiéndose de este modo en un falso sacerdote. El encuentro con los dioses termina por ser un sacrilegio al sufrir el poeta una herida en el corazón motivada por su propia acción.

Todo el conflicto de las diferentes versiones también tiene relación con la elegía *Lamentaciones de Menón por Diotima*. En la quinta obra sentencia que ya nada le queda de todo lo divino, pues esa es su falta: *Celebrar quisiera; pero ¿para qué?, y cantar con otros / pero en tal soledad nada me queda de todo lo divino. Ésta es, ésta es mi falta*. Es en lo que en *Mitad de la vida* expresa como: *Entonces será como si nunca hubiera sabido*

de lo divino. Esto sagrado, *die Natur*, de la que hemos estado hablando aludirían a la belleza, a la misma Diotima. Pero teniendo en todo momento presente que hubo un tiempo en el que los humanos se sentaban en la mesa con los dioses. Una vez más se muestra que lo esencial es la distancia, *die Natur* en su propio substraerse. Con este poema apreciamos que “no solo Grecia es desde el primer momento algo que irremisiblemente se ha ido, sino que también de Diotima sabemos desde el principio que ha muerto” (Marzoa, 2018, pág. 118). En la elegía hay una lamentación por una muerte; en cambio en el himno es una alabanza hacia los dioses. Aquel que se introduce en el himno sin haberse desprendido totalmente de lo elegíaco aparece como un falso sacerdote. Su herida, ocasionada por la flecha, no ha cicatrizado del todo.

Sin embargo, el problema de las versiones no queda aquí. Hay unos versos que conformarían la transición entre el himno y el poema *Mitad de la vida*. A diferencia con el esbozo en prosa, el pequeño poema ya no tiene la esperanza de un encuentro con lo divino. Parece que el propio nombrar a los dioses es sacrilegio, por eso el poema dice:

¿De dónde saco, si es invierno,
las flores, para tejer guirnaldas a los celestiales?
Entonces será como si nunca hubiera sabido de lo divino,
pues si de mi se ha retirado la vida del espíritu;
las flores en el campo estéril [desnudo] busco,
y no te encuentro. (v. 7-12)

En cierta medida el poeta fracasa en su encuentro con lo divino. Recibe el rayo de lo sagrado, pero sus heridas son demasiado grandes. Es un fracaso marcado por la distancia insalvable respecto al cielo, respecto a los dioses, respecto hacia lo sagrado. El poeta posibilita un camino, un dialogo que no puede más que fracasar desde el inicio. Sin embargo, sin todo ello el poema no podría surgir. El poeta sabe que su misión de acercarse a lo sagrado va a fallar, no va surgir efecto, pero sin ese intento de acercarse al fuego, sin sentir esa quemadura que supone, el canto no podría emerger. “Sólo después de este fracaso, fracaso que debió ser al mismo tiempo un acto de conocimiento y una purificación, podía Hölderlin comenzar la auténtica escritura de los himnos, su obra tardía. No es menos personal que las odas y elegías, pero el yo cuya voz sostiene no conoce ya otra flecha más que la del dios.” (Szondi, 1992, pág. 76). Es posible que Hölderlin se diera cuenta en el himno “Como cuando en días de fiesta...” que él como

poeta estaba prisionero, tenía las manos atadas ante la tarea que supone querer volar hacia el fuego divino, hacia el fuego del cielo.

5. Conclusión.

El camino llega a su fin, pero no porque haya terminado sino porque ya es el momento de volver a casa, de fracasar. Es el momento de preguntarnos qué recorrido hemos hecho. ¿Es el momento de volver a lo propio?

Veámos a Kant como una de las principales figuras influyente en el desarrollo del idealismo. La raíz común de la que hablaba, ese puro abstraerse como la *die Natur*, era la *áthesis*: ese momento en el que aparecía lo que llamaba “la figura bella”. La obra de arte surge en un momento previo a todo conocimiento, a toda separación. Recordamos que Hölderlin, a modo de crítica a Fichte, hablaba de cómo el verbo “ser” rompía con algo que en un primer momento estaba unido. Pues, este momento previo a la ruptura será el lugar de la estética y de la obra de arte, cuando la raíz común sigue sin separarse, sin partirse. El idealismo tomará el conocimiento estético y lo reivindicará por todo lo alto. En la vuelta a Grecia, la belleza es rescatada para traerla a la modernidad: emerge de nuevo la idea de belleza como presencia, como ser, como fundamento. En una de las traducciones kantianas se podía leer que lo bello no conseguía ser abarcado en ningún concepto, no había uno que pudiera hacerle justicia, la teoría se quedaba corta. Es entonces, cuando los pensadores del idealismo buscarán el modo de expresar esa belleza perdida pero que Grecia pudo alcanzar. Ello se señalaba con la triada de filósofos del Seminario de Tubinga: el acto supremo de la razón será un acto estético y la poesía parecerá el arte más digno de dicha tarea.

En estas coordenadas Hölderlin hace de su estilo poético su estilo de pensamiento. El verso será el modo en el que expresar aquello que pensaba. Con esto, tampoco se ha pretendido hablar de la forma poética en términos de un yo, sino que se ha mostrado el hablar del poeta y su lenguaje: no había mejor ejemplo que Hölderlin ya que su obra está centrada en el lenguaje como ninguna otra. Si entendemos que el yo estético se constituye por medio del lenguaje, tendremos que centrarnos en dicho lenguaje, en este caso el lenguaje poético.

No hemos podido pasar por alto la especial mirada de Hölderlin hacia el mundo griego. Sin pretensión de imitarlo o reproducirlo, lo toma como modelo ideal para intentar

una nueva forma de pensar la modernidad. Desde el principio se era consciente de la distancia insalvable, irrecuperable entre nosotras, la Modernidad, y los griegos, Grecia. Para conocer aquello que nos es más propio, para adueñarnos de nuestra propia casa teníamos que iniciar el camino hacia Grecia, hacia lo más lejano, lo más ajeno, es decir, hacia el fuego del cielo, el *pathos* sagrado: *un fuego divino también nos empuja, de día y de noche, / a emprender la marcha. ¡Ven pues! ¡Deja que miremos lo abierto! / ¡Deja que busquemos algo propio, por lejano que esté!* (*Pan y vino* v. 40-42). Únicamente cuando se conquista lo extraño era posible volver a la casa, a lo propio; para los modernos esto es, conocer la sobriedad, la claridad de exposición. Como Odiseo el viaje nos ofrecía un conocimiento y unas vivencias que solo si emprendíamos el camino podíamos conseguir. Solo en este trayecto podía producirse el conocimiento, la conquista de lo extraño. En la distancia, observamos gracias al sistema de géneros hölderliniano cómo se conformaban de manera circular. A cada momento le pertenecía un género: al griego el *épos*; al moderno, la lírica. Pero no se podía escapar de este círculo, en cualquiera de los géneros se apreciaban elementos de los otros. Necesariamente había que pasar por el resto para hacer propiamente uno. No solo encontramos esto cuando Hölderlin habla del cambio de tonos, sino también en sus intentos de elaborar una tragedia como fue su proyecto inacabado *Empédocles*. Es posible que el propio poeta se diera cuenta de su condición de moderno, por lo que finalmente decidiese escribir lírica.

Es de este propio gesto, un gesto humilde por el propio filósofo, que hemos querido analizar uno de los primeros himnos de su obra tardía, datado en 1800: *Como cuando en días de fiesta...* La lectura del poema podía realizarse por diferentes medios, se ha decidido escoger las interpretaciones y los aspectos más interesantes para realizarla. Peter Szondi muestra elementos como el tema principal del poema: el poeta y su obra. Sin olvidar el motivo que atraviesa el poema: el fuego divino, lo sagrado, la naturaleza, *die Natur*. Aunque Szondi haga hincapié en el papel del rayo dentro del poema, en el análisis de Martin Heidegger lo encontramos de manera mucho más profunda. El rayo que golpeaba al poeta era el empujón que necesitaba para volverse hacia lo sagrado y poder estar capacitado así para la creación de la palabra poética, para el nacimiento del poema. Ello se ve reflejado en todas las referencias a Baco y Semele, referencias al mismo tiempo del pensamiento griego. Heidegger enfatizará también en lo que aparece en el tono de fondo y lo que se llamado: la naturaleza, *die Natur*, lo sagrado. La forma de aparecer la naturaleza, aún estado en todo lo real, era substrayéndose, despertándose de la calma

de la noche. Las aclaraciones de Paul de Man, por otro lado, han servido para esclarecer cómo era la figura del poeta y como formaba parte no tanto del pueblo o lo divino, sino de ese lugar en medio de dos mundos, en medio de ese *entre*. Este *entre* era lo característico del poeta ya no solo porque por medio de su canto hablara de lo más sagrado, sino porque estando él en el *entre* sujetaba, sostenía dos mundos: lo divino y lo terrenal; lo inmortal y lo mortal. El canto del poeta era el modo de estar un poco más cerca de *die Natur*. Solo él podía correr el riesgo de quemarse, solo él estaba capacitado para suspenderse en el aire.

También, la problemática que guardaba el enigmático final han sido clarificadas por el autor. La lírica parecía ser el medio más adecuado para expresar todo ello y así lo hace el poeta. Sin embargo, ante la dificultad de tan ardua tarea, Hölderlin escribe un final alternativo más oscuro en el que el poeta se hace una herida por él mismo causada. Este esbozo, como se ha comentado, está en prosa lo que supone que hay algo en el decir poético que no se puede decir. No se puede o no estamos capacitadas para entenderlo. El poema no puede ahora dejar de sonar, de hablar... no se agota el decir poético. La pregunta es si estamos dispuestas a escuchar eternamente el canto, el himno, la voz de lo sagrado, el poema. Volverse hacia lo sagrado, quemarse en el fuego del cielo, es el camino que tenemos que preguntarnos si queremos recorrer.

Mas si una sola vez lo sagrado yo aún logro,
lo que más quiero en este mundo, la poesía,
entonces, sombras, yo os daré la bienvenida,
y contento estaré, aun si dejo abandonada
bajando al silencio mi lira. Un solo día
habré vivido como un dios, y eso ya basta.

(*A las Parcas*, v. 8-12)

6. Bibliografía.

Cortés Gabaudan, H. (1 de diciembre de 2015). Hölderlin: lo que permanece lo fundan los poetas. En Friedrich Hölderlin (Ciclo de conferencias). Fundación Juan March, Madrid.

Heidegger, M. (2005). *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial.

Hölderlin, F. (1990). *Ensayos*. Madrid: Libros Hiperión.

Hölderlin, F. (2017). *Poesía esencial*. (H. Cortés, Trad.) Madrid: La Oficina.

Man, P. d. (1967). Modelos de temporalidad en el poema “Wie wenn am Feiertage...” de Hölderlin. *El problema de la totalidad estética en Hölderlin*, (págs. 1-15).

Obtenido de

http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/tres/wunder/PdM_Hölderlin.pdf

Marzoa, F. M. (1998). La poesía griega y la teoría hölderliniana de los géneros. *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, 53-60.

Marzoa, F. M. (2018). *De Kant a Hölderlin*. Madrid: La Oficina.

Míguez Barciela, A. (2008). *Problemas hermenéuticos en la lectura de la Ilíada (Tesis doctoral)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Safranski, R. (2021). *Hölderlin o el fuego divino de la poesía*. Barcelona: Tusquets Editores .

Szondi, P. (1992). *Estudios sobre Hölderlin*. Barcelona: Ensayos/Destino.