

MODELOS DE TEMPORALIDAD EN EL POEMA “WIE WENN AM FEIERTAGE...” DE HÖLDERLIN

PAUL DE MAN

[Tercera de las Conferencias Gauss, anunciada bajo el título “El problema de la totalidad estética en Hölderlin” y pronunciada en Princeton el jueves 20 de abril de 1967]

Traducción: Enrique Lynch y Elisenda Julibert

Las observaciones que se han hecho hasta ahora tenderían a sugerir que la literatura romántica aparece en primer lugar como una dialéctica entre un sujeto empírico y otro ideal, y que ello escenifica un conflicto persistente entre ficción y realidad. Pero no es así. En las dos lecturas precedentes, el elemento empírico no procedía tanto de los escritores románticos como de los críticos contemporáneos. La confrontación de los dos yos, y los conflictos que resultan de ella, es una cuestión moderna antes que un tema romántico y su importancia para la crítica contemporánea se corresponde con su predominio en la ficción y la poesía del siglo veinte. Se trata de un desarrollo posromántico. Incluso en Rousseau, quizás el más “moderno” de los románticos, la escenificación de estas confrontaciones, como en el *Pygmalion* o en los *Diálogos*, tiene lugar en obras menores que son comentarios acerca de otras obras más importantes. En ellas, la experiencia empírica queda enteramente subsumida en la narración, incluso cuando la obra presenta una forma autobiográfica. El problema de Starobinsky, es decir, el problema de si la narración se inventa para servir los intereses personales, sociales o morales del yo, queda muy atrás, como si importara muy poco cuál puede ser la respuesta. El escritor sabe cuál es el uso que él y los otros pueden hacer de la obra para sus propósitos y se previene contra el mismo en ocasiones. Pero no se hace demasiadas ilusiones en cuanto a su capacidad para evitar tal degradación y le da la espalda al asunto para dedicarse a cuestiones que le preocupan más. “*Tel est le néant des choses humaines qu'hors l'Etre existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas* [Tal es la nada de las cosas humanas, que fuera del Ser autosuficiente no hay nada bello más que lo que no es]”, hace decir Rousseau a Julie casi al final de *La Nouvelle Héloïse*. Este tipo de lucidez sólo le está permitida a quienes ya han dejado atrás los problemas del yo empírico, y la verdad de la obra queda oscurecida cuando se los reintroduce subrepticamente.

La situación es distinta con los poetas, ya sean románticos o no, que no han alcanzado un punto de auto trascendencia y basan el carácter general y aparente de su lenguaje, no en un *dépassement* efectivo de su conciencia empírica sino en una huida de esa conciencia. Keats, según lo entiendo, sería una excepción: en él el encuentro consigo y la auto trascendencia acontece en un único y destructivo momento que cuestiona la entera estrategia de la obra. El tardío y confesional Rousseau también incurre en una tónica parecida, aunque su prosa permanece curiosamente entremezclada con la más serena luz de la temprana sabiduría. Puede decirse que, en general, los románticos estaban menos mistificados por su yo empírico de lo que lo estamos nosotros, en parte porque se hacían menos ilusiones acerca de su repercusión en el orden práctico. Nuestros propios grandes desmitificadores, Marx, Freud y Nietzsche, son mucho más ingenuos que sus predecesores.

res románticos, en especial en lo relativo a su creencia de que la desmitificación puede devenir una praxis beneficiosa para la personalidad o la sociedad. En la mayoría de escritores románticos dicha creencia es superada muy pronto en su desarrollo —en Rousseau tan pronto como escribe el *Second Discourse*, en Wordsworth en la crisis personal y política a raíz de su visita a Francia, en Hölderlin en una forma similar de decepción política y sentimental registrada en la novela *Hyperion*. Poco importa si ellos mismos eran, en cuanto personas, capaces de soportar y de vivir con este conocimiento; cualquiera fuera la manera en que se adaptaban personalmente a este conocimiento, el caso es que las obras se nutrían de él.

A ellos la trascendencia del yo se les dio de una forma mucho más consistente que a nosotros, en la medida en que tuvo que ver con la atención exclusiva que prestaron al lenguaje poético, que es el medio en el que la trascendencia se consume y se preserva a sí misma. Probablemente les podría haber evitado —y haberme evitado— una buena parte de penuria y resistencia si, en lugar de usar el término kantiano de *un yo trascendental*, hubiera hablado directamente de lenguaje poético o incluso de forma poética. Con esta terminología nos hubiéramos sentido en un terreno mucho más familiar. Sin embargo hay, creo, alguna virtud en la dificultad creada por el hecho de hablar de la forma poética en términos de un yo. Ayuda a elucidar de partida una falacia que subyace en muchos de los escritos críticos sobre el romanticismo: la reificación de la forma en un objeto, una cosa que puede ser descrita con independencia de su estructura intencional. Nos obliga a tener en cuenta el difícil problema de la forma no sólo en cuanto conciencia sino también en cuanto proyecto constitutivo que existe temporalmente. La idea de una conciencia que no es empírica, que existe con independencia de su propia satisfacción, que se dirige hacia el ser en lugar de estar dirigida hacia los entes particulares, es tal vez difícil de concebir —sin embargo ese es el esfuerzo que la comprensión estética nos obliga a hacer. Más aún, al hablar de un yo que es trascendental en relación con la experiencia real, nos salvaguardamos contra cualquier sospecha de psicologismo o esteticismo. La dimensión de generalidad que está siempre presente en un enunciado poético quita la particular atención psicológica que podría suscitar el logro inmediato de sus propósitos y lo constituye, en última instancia, en un objeto de reflexión en lugar de en un proyecto de gratificación. La reflexión tampoco puede, como en el esteticismo, convertirse en un fin en sí misma, pues ello dejaría a la conciencia reposar tranquilamente en una autoinmanencia estática que contradice su verdadera naturaleza.

La trascendencia significa que el yo tiene que salir fuera de su propia inmanencia, que tiene que encontrar otro ente en el que pueda estructurar su propia intencionalidad de tal manera que pueda contemplarla como una figura completa en lugar de quedar atrapado en la inevitable miopía del deseo vivido. La intención cobra el aspecto pseudo-objetivo de un ente total, centrado en un punto de origen y circunscrito por un límite externo. Pero a este ente nunca le está permitido permanecer estático y autosuficiente, como a un objeto natural, o como el artefacto perfecto que existe para los fines del arte. Pues debe trascenderse de nuevo cada vez que ha alcanzado una totalidad temporal en el interminable proceso de preservar su autonomía en cuanto yo. En parte, esto se simboliza en la imagen rousseauiana de la estatua de Galatea en el momento en que ésta cobra vida, no como parte de “este universo viviente” sino en contraposición con la estática totalidad de la naturaleza. El término *forma* ha sido reificado hasta tal punto, como base de un formalismo que la ha equiparado con

la unidad orgánica de la naturaleza o con la estructuración objetiva del mundo, que ya no es posible confiar en que el término sugiera el proceso de totalización que tiene lugar en el lenguaje de los poetas románticos. Aún así, una lectura correcta de la poesía romántica debería permitir restaurar un término que la crítica fenomenológica había descartado quizás de una manera demasiado apresurada. En adelante hablaremos sobre los poetas y de su lenguaje, no de sus yos: esto es, de hecho, lo que hemos estado haciendo todo el tiempo al expresar nuestro desacuerdo con Girard y Satorbinski no con argumentos psicológicos o filosóficos generales sino simplemente aludiendo a sus supuestas lecturas incorrectas de los textos.

Porque si el lenguaje es el medio en el que se constituye el yo estético, entonces no hay razón para mirar más allá de este lenguaje, en las regiones hipotéticas que preceden o suceden a su existencia en cuanto obra poética. Estamos interesados principal y exclusivamente en la verdad de este lenguaje, y mucho menos en la génesis que lo precede (excepto en la medida en que es parte de la verdad que afirma) y aún mucho menos en la subsiguiente aplicación empírica de esta verdad. El yo estético trasciende lo empírico hasta el punto que desdeña cualquier experiencia que no sea la de su lenguaje. En tanto que tal puede ir mucho más lejos que ningún acto empírico cuando se trata de entender, pero permanecerá limitado y aparentemente reducido cuando se trata de experimentar. El hecho de que los poetas románticos estén particularmente centrados en el yo a menudo ha sido señalado como una de sus características, pero es un aspecto exterior de su atención exclusiva al lenguaje. Ninguna obra como la de Friedrich Hölderlin está centrada en el lenguaje de una manera tan exclusiva como la descrita.

La multiplicación de obra crítica sobre Hölderlin muy especializada hace casi imposible hablar acerca de este poeta de un modo inteligible, incluso a un público de especialistas en Hölderlin. Tan sólo ha sido posible dar una perspectiva muy completa de los desarrollos en la crítica alemana desde Dilthey hasta el presente en lo relativo a la investigación sobre Hölderlin. Esto es lo que hace precisamente una obra a cargo de un historiador italiano de la crítica, Alessandro Pellegrini, traducida recientemente en una versión alemana ampliada. Las circunstancias particulares del redescubrimiento de la obra de Hölderlin en el periodo de la Primera Guerra Mundial, seguidas del descubrimiento de un poema de una importancia crucial titulado "Friedensfeier" en 1954, han desencadenado tal tormenta de debates metodológicos y críticos que por ahora, incluso cuando (lo cual no siempre es el caso) el comentarista es libre de algunos toques de pedantería, tiene que orientarse por un bosque tan elaborado de hipótesis, respuestas, referencias cruzadas, enigmas y problemas, que puede verse muy lejos de entender la poesía real de Hölderlin. El problema filológico, particularmente arduo en el caso de un poeta cuya obra entera ha permanecido prácticamente inédita, radica sobre todo en los estudios de Hölderlin, pues aquí la íntima y difícil relación entre texto e interpretación se hizo muy notoria por lo que toca a decidir sobre el establecimiento y la presentación de los textos. Por otra parte, para nuestros tiempos la relevancia de los enunciados temáticos de Hölderlin es tan sorprendente que resulta muy tentador adoptar al poeta, y excluir a todos los demás, como una prefiguración poética de nuestras propias ideas y abordarlo con el respeto y la urgencia acrílicos que se aplica a los pronunciamientos oraculares. Así, la crítica de Hölderlin se convierte en una suerte de profana mezcla de ex-

tema pedantería filológica con una de las más túrgidas y pseudoproféticas prosas que pueda encontrarse acerca de cualquier asunto literario. Lo peor es que estos extremos de rigor y fervor no pueden ser pasados por alto o desmitificados sin más como aberraciones pasajeras: ambos son hasta cierto punto legítimos y necesarios. La interpretación del último Hölderlin es tan complicada como los intérpretes la presentan. Podría incluso decirse que todavía no se ha encontrado a nadie que sea lo suficientemente riguroso y detallado para acometer la tarea. Y es, por otra parte, una tarea de suficiente importancia como para garantizar el esfuerzo, pues cada progreso hecho en la comprensión de la obra no sólo contribuye a la definición de la poesía en cuanto tal, sino que brinda además nuevas claves en el destino histórico de la conciencia poética que este escritor ejemplificó con extraordinario rigor.

Aunque no lo parezca, la crítica contemporánea de Hölderlin en Alemania y en el extranjero, está aún dominada por el influjo directo o indirecto de Heidegger, a pesar del hecho de que los propios estudios de Heidegger sobre Hölderlin, que se remontan en algunos casos tan atrás como 1936 y aparecieron en forma de libro en 1951, han sido desacreditados en sus detalles específicos. Las correcciones textuales que sugirió, en concreto en el caso del poema “*Wie wenn am Feiertage...*”, que hoy estamos usando como texto principal, no han sido adoptadas en ningún sitio, y su pretensión de que su versión había sido “cotejada de nuevo con los manuscritos originales” fue obviada con acierto como un caso flagrante de mala fe pseudocientífica. Los ribetes políticos de los comentarios (en especial cuando se los yuxtapone con el discurso del rectorado en 1933) están muy lejos de tranquilizarnos y no han hecho un gran servicio a la causa de Hölderlin. Desde el punto de vista estilístico, el propio lenguaje heideggeriano ha sido objeto de una crítica severa, no sin razón, por la manera en que reduce el texto original a un discurso filosófico incansable que soslaya la complejidad y los matices del enunciado. En ningún punto Heidegger muestra haber comprendido el valor expresivo que tiene la muy deliberada estructuración formal de Hölderlin.

Aún así, aunque estén filológica, histórica y estilísticamente desacreditadas, las interpretaciones de Heidegger siguen siendo de una importancia metodológica considerable. Pues sigue siendo uno de los primeros autores que reorientó la interpretación de la poesía hacia su objetivo real: en lugar de verla como una paráfrasis que traspone un enunciado poético a un contexto que ya no es poético —por ejemplo a un contexto histórico, teológico o psicológico— descarta, en principio, toda consideración que no se proponga entender el lenguaje poético de acuerdo con su propia esencia. Cada poema, o cada obra considerada como totalidad, es una versión particular de la comprensión que una conciencia poética posee de su propia intención específica y autónoma — o, dicho de otro modo, cada obra pregunta por su propio modo de ser, y la tarea del intérprete consiste no en responder a esta pregunta sino en hacer explícito de qué manera y con qué grado de conciencia es planteada la pregunta. La tentativa del lenguaje poético no está dirigida, por cierto, a la lucidez [*insight*] empírica, ni es trascendental en el sentido de que conduce a un contacto más estrecho con el ser en general: su tentativa es ontológica, esto es, se dirige hacia una conciencia de su particular ser. Así, en principio, cuando Heidegger se topa con el uso de ciertos términos clave en la obra de su poeta, tales como *Nature* o *das Heilige* (por poner ejemplos de nuestro texto), no intentará recabar lo que estas palabras debían significar en el contexto de la historia intelectual de finales del siglo XVIII, o en relación con una experiencia religiosa

dominante en la época, sino que preguntará en cambio cómo esos términos pueden ser entendidos en cuanto signos que permiten al poema existir del modo en que lo hace. El contexto poético (en el interior del cual ellos funcionan como piedras de toque de una estructura lingüística que lucha por existir como un ente total, monádico), será la principal fuente de información para una comprensión de esos términos clave. Pues se clarifican mutuamente los unos a los otros justamente en la interacción entre estas palabras y la estructura total (o poemas) en la que operan.

Así pues, los comentarios de Heidegger adoptan la forma de una comprensión ontológica de los conceptos clave de Hölderlin en la medida en que son vistos como si operaran dentro de los límites de poemas particulares. Porque ellos hacen explícita la tentativa ontológica (el intento en una autocomprensión total) que da forma al poema, los comentarios están destinados a sacar a la luz con la mayor claridad analítica lo que ya está presente y afirmado en el poema. Ellos no pretenden añadir nada al poema. “El último, pero también el más difícil peldaño en cualquier exégesis” dice Heidegger “tiene lugar cuando todas las explicaciones deben desaparecer ante la mera presencia del poema. Por sí sólo el poema arrojará entonces su luz sobre otros poemas. Por ello, al releer los poemas, tenemos la sensación de que siempre los hemos comprendido de este modo. No podemos si no pensar esto (*Der letzte, aber auch der schwerste Schritt jeder Auslegung besteht darin, mit ihren Erläuterungen vor dem reinen Dastehen des Gedichtes zu verschwinden. Das dann im eigenen Gesetz stehende Gedicht bringt selbst unmittelbar ein Licht in die anderen Gedichte. Daher meinen wir beim wiederholenden Lesen, wir hätten die Gedichte schon immer so verstanden. Es ist gut, wenn wir das meinen*)” [Erläuterungen 8].

En la historia de la crítica alemana (e incluso en un contexto más vasto como el europeo) esta reorientación de la interpretación literaria hacia una comprensión ontológica representa un paso de gran importancia. Da un fundamento más firme, enraizado en la obra misma, al concepto de experiencia (*Erlebnis*), que Dilthey había situado en la persona empírica del poeta, o en el momento histórico. Evita el esteticismo mitologizado que subyace en la aproximación del círculo de George, así como también el implícito e ingenuo antihistoricismo que se encuentra en la crítica topológica de algunos autores como Curtius. Efectivamente en principio permite la combinación de un sentido de la forma (o de la totalidad) con una noción de que el lenguaje poético aparece como el correlato de una conciencia constitutiva, que resulta de la actividad de un sujeto autónomo. Ni el formalismo americano ni la crítica fenomenológica europea ha podido dar una explicación satisfactoria de esta síntesis: el primero tuvo que abandonar el concepto de un sujeto constitutivo, mientras que la segunda tuvo que abandonar el de una forma constituida. Esto a pesar del hecho de que en la poesía romántica la síntesis está sin duda no sólo lograda de manera implícita sino también explicada de manera explícita y temática a través de los recursos poéticos que dan a los poemas su unidad (incluso cuando ellos se muestran aparentemente fragmentarios o inacabados). Parecería que (de nuevo en principio) la radical “ontologización” que Heidegger hace del lenguaje de la interpretación brindaría una mejor oportunidad para explicar la eficacia de un poeta como Hölderlin, cuya relevancia como heraldo de la verdad en general, como una fuente de luz para la general lucidez antropológica (usando una vez más el término en sentido kantiano) está tan claramente vinculada con el rigor formal de su control sobre el lenguaje de la poesía.

Como autor de *Sein und Zeit*, Heidegger parece particularmente cualificado para llevar a cabo esta renovación del método crítico o, cuando menos, para instigar a otros a acometerla puesto que la interpretación literaria no era su campo académico. Porque si bien *Sein und Zeit* no se ocupa de la literatura en ninguna parte, excepto en algunas referencias al pasar, contiene algunas observaciones lúcidas que pueden orientar de manera más concreta una interpretación ontológica de los textos. En efecto *Sein und Zeit* pone de relieve no sólo la privilegiada y determinante importancia del lenguaje en cuanto principal ente por medio del cual determinamos nuestro modo de estar en el mundo, sino que también especifica que no es el uso instrumental del lenguaje sino el interpretativo, el que caracteriza la existencia humana en cuanto distinta de la existencia de los entes naturales. Y este lenguaje interpretativo posee una estructura que puede hacerse explícita. Esta estructura es en esencia temporal –una manera particular de estructurar las tres dimensiones del tiempo que es constitutiva de todos los actos de conciencia. La principal tarea de cualquier ontología consiste entonces en la descripción de esta estructuración temporal, que será necesariamente una fenomenología de la temporalidad (en la medida en que es la descripción de la conciencia) así como también una fenomenología del lenguaje (puesto que es por medio del lenguaje que la temporalidad existe para nuestra conciencia). Se entiende que el lenguaje poético es un lugar privilegiado desde el que empezar tal descripción, en cuanto que es la “más pura” forma de lenguaje interpretativo, el menos contaminado por la instrumentalización y la reificación empíricas. Y a la inversa, se ve que una concepción del lenguaje poético que en virtud de una descripción de su estructura temporal revelase su intención interpretativa se aproximaría más a la esencia de este lenguaje, a una explicación para lo que Heidegger llama “*das Wesen der Dichtung*”. Por consiguiente podríamos esperar legítimamente de las premisas heideggerianas un análisis esclarecedor de la temporalidad poética, tal como ésta actúa en el interior de la forma poética.

Al considerar los comentarios de Heidegger acerca de Hölderlin con estas expectativas, nos molestan no sólo las inevitables limitaciones de todo método que está en proceso de encontrarse a sí mismo sino un aspecto aún más fundamental. La índole de esta incomodidad merece ser considerada porque arroja luz no sólo sobre ciertos problemas inherentes a la crítica contemporánea sino también sobre el vínculo entre estos problemas y su origen en el romanticismo. Nos tendremos que limitar a examinar el ejemplo de un único texto.

Y puesto que se trata de un poema en el cual “los poetas” y su función son mencionados explícitamente, el himno fragmentario que comienza rezando “*Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn...*” es particularmente adecuado a nuestros propósitos. Se trata de un poema relativamente temprano, la primera tentativa de Hölderlin, en 1799, de escribir un himno a la manera de Píndaro. El comentario de Heidegger sobre este texto es típico de los méritos y las limitaciones de su método aunque, en este caso, los últimos eclipsan a los primeros quizás más de lo que suele ser habitual en él. Pero bien podemos intentar, tratándose de una figura de la estatura de Heidegger, ir más allá del candor en beneficio de la economía expositiva.

Este poema no es, como suelen ser los poemas de Hölderlin, particularmente difícil, y puesto que no es mi intención brindar una “lectura” del texto sino usarlo para consideraciones más generales, evitaré una explicación detallada. La principal dificultad que presenta para los editores e intérpretes de Hölderlin tiene que ver con la sección final. El poema desemboca en lo que parece un final satisfactorio en el verso 66, que habla de la firmeza con la que los poetas son capaces de soportar la proximidad de los dioses, un acontecimiento que ha sido representado a través de la metáfora central de la tormenta:

*bleibt in den hochherstürzenden Stürmen
Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest*

[permanece muy firme el corazón
cuando se precipitan las tormentas del dios, cuando se acerca].*

Este final no sólo resulta satisfactorio en la medida en que brinda una nota positiva sino también por cuanto parece formalmente satisfactorio ver cómo la afirmación final del poema corrobora lo que ha sido establecido con el símil del principio de la primera estrofa. Pues el poema se inicia, como tantos otros de los poemas de Hölderlin, con la descripción de una escena natural, un paisaje que es muy general en su aspecto exterior, pero muy preciso para captar el estado de ánimo interior de un momento particular.

*[Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn,
Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heisser Nacht die kühlenden Blitze fielen
Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner,
In sein Gestade wieder tritt ser Strom,
Und frisch der Boden grünt
Und von des Himmels erfreuendem Reegen
Der Weinstock trauft und glänzend
In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines
(2[1]: 118)]*

[Como en día de fiesta, a ver el campo,
por la mañana sale un labrador,
cuando en la noche cálida cayeron, refrescantes, los relámpagos
sin cesar, y a lo lejos aún retumba el trueno;
retorna el río a sus orillas
y el suelo, refrescado, reverdece,
y por la lluvia bienhechora de los cielos
el Viñedo gotea y, relucientes,
los árboles del soto están bajo un sol suave]

El momento plasmado aquí es el de un peligro que ha sido evitado, de una perturbación que podría haber sido catastrófica pero que por suerte se ha convertido en inofensiva –algo parecido a la transición entre el *Durchsegnung nach dem Sturm* en la sección final de la Sexta

Sinfonía de Beethoven. Antes de cualquier consideración más detallada, este es sin duda el efecto general que emana de la palingenesis pastoral evocada por la estrofa inicial. Cualquiera sean los peligros y las complejidades que contiene la parte intermedia del poema, el inicio y el final parecen anudar de manera muy limpia un círculo que es tan tranquilizador como la forma circular del clima.

Uno de los problemas que plantea este cuadro tranquilizador es que Hölderlin nunca pretendió que el verso 66 fuera el final del poema. Sabemos esto no sólo sobre la base de la construcción tríadica pindárica, la cual hubiera requerido una novena estrofa, sino también por el borrador en prosa que hizo Hölderlin del poema. Este borrador es perfectamente legible y ha sido mencionado por muchos de sus primeros editores. El borrador en prosa indica una afirmación mucho más negativa, tentativa, que la del verso 66; se habla de una herida auto infligida sobre el “corazón” que había sido nombrada justo antes como de paz perdida, de desasosiego y de falta (Mangel). Y el inicio de la ejecución que Hölderlin dio a la versión en verso de su resumen en prosa aún acrecienta más el tono de desesperación puesto que, a diferencia de lo que sucede en el resumen en prosa, empieza con el angustiado lamento, repetido dos veces, “*Doch weh mir!... / Weh mir... (¡Ay de mí!)*”(2[1]:120). Cuando el poema fue impreso la primera vez por George y Wolfskehl, estos versos finales no fueron incluidos; Norbert von Hellingrath, el primer editor de Hölderlin, transcribió parte de los mismos en una nota pero no los incluyó en la versión impresa del poema como tal. Heidegger ateniéndose a Hellingrath, no hace mención a los versos adicionales y, de manera implícita, la mayor parte de su lectura se orienta contra su inclusión. Para nosotros este problema puramente filológico ejemplifica la manera cómo Heidegger no se atuvo a las exigencias de su propio método –por cierto, no porque este método hubiese requerido la inclusión de los versos finales por razones de información objetiva, sino porque la totalidad hermenéutica de la obra queda, a causa de la omisión, destruida en lugar de reforzada. Un análisis algo más detallado del poema es necesario para poder aclarar esto.

Por más sencilla y directa que parezca la primera estrofa, los intérpretes no han sido capaces de ponerse de acuerdo acerca de cómo funciona exactamente en cuanto símil. En una primera lectura uno está muy tentado de considerar al campesino que aparece en el verso 2 como la figura equivalente a la del poeta, nombrada por primera vez de manera explícita en el verso 16 (So trauert der *Dichter* Angesicht auch [también parecen tristes los poetas en sus rostros]; la partícula gramatical conectiva “*Wie*”...so”, al inicio de la estrofa 2, sugiere la forma, “*Wie... ein Landmann geht...so stehen sie* [los poetas –PdM] *unter gunstiger Witterung* [Como... por la mañana sale un labrador...así están los poetas en clima favorable]”(2:[1]:118). Como el campesino, los poetas no han quedado directamente afectados por la tormenta: más que sentirse amenazados por el daño que hubieran podido sufrir en sus propias carnes, sienten preocupación por el daño que hubieran podido sufrir otros y ahora, una vez que el peligro ha pasado, abandonan la protección de sus casas para sobrevivir al daño que ha sufrido la tierra. Heidegger, que no presta mucha atención a la primera estrofa y no ve ningún problema en ella, la lee como sigue: “Igual que un campesino en su paseo, feliz de que su mundo haya subsistido, vaga por sus campos, así los poetas permanecen en un tiempo favorable”. Un comentarista reciente, Peter Szondi, señaló, con bastante razón, que en el resto del poema la experiencia que los poetas tienen de la tormenta parece

mucho más directa que la que el granjero mantiene con ella. La estrofa 7, en el verso 57, habla de la necesidad que los poetas tienen de permanecer a la intemperie bajo las tormentas de Dios, no tanto para ser como quienes, al amanecer, sobreviven al desastre, sino como aquellos otros que, durante la noche, han estado tan expuestos como los árboles y las viñas que se describen en la primera estrofa. El símil no vincularía entonces a los poetas con el campesino sino con los árboles expuestos, objetos que nunca quedan a cubierto del impacto directo del rayo. La temporalidad es distinta en cada caso: en la lectura que sugiere Szondi el poeta está en el *Jetzt*, el presente inmediato del rayo de luz; en la otra lectura, que parece más natural para cualquier lector y que Heidegger adopta sin darse cuenta que podría ser cuestionada, el poeta permanece fuera y regresa pasado el momento de mayor peligro.

La sintaxis de la primera estrofa, no permite decidir sobre este punto particular, salvo decir que una lectura ingenua o espontánea tendería a identificar al poeta con el campesino, mientras que una lectura más comprometida tomaría en cuenta toda la secuencia del poema, con los árboles y las viñas. Así mismo a quien leyera el poema completo podría parecerle que (dejando aparte, por el momento, la problemática conclusión) esta posible ambigüedad de la referencia metafórica no encierra ningún problema importante. La importancia de la tormenta, por ejemplo, puede deducirse del poema sin necesidad de aclarar la cuestión de la primera estrofa. En el poema aparece de una manera cada vez más general. Aparece primero, en un contexto de acontecimientos naturales, como una tormenta literal en la naturaleza. Después, en la tercera estrofa, la asociación de la tormenta con una imagen heroica, militar (*Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht* [la naturaleza ahora se despierta con estrépito de armas]), así como en algunas referencias más tarde como “*die Taten der Welt* (las hazañas en el mundo)”, sugieren una lectura histórica que es bastante frecuente en Hölderlin. El pasaje se refiere a los torbellinos políticos que agitaron Europa al estallar la Revolución Francesa y durante las Guerras Napoleónicas. Se sabe que Hölderlin, así como también sus amigos y colegas estudiantes de Tübingen, Schelling y Hegel, se sentían profundamente comprometidos con estos acontecimientos. Pero el asunto no es que la tormenta funcione aquí como una metáfora de los acontecimientos históricos sino que tanto el torbellino histórico como la tormenta literal son ambas tratadas, en el mismo nivel, como manifestaciones de un ente que las contiene y las trasciende. Sería del todo equivocado decir que la tormenta natural en la estrofa 1 representa las guerras revolucionarias de la estrofa 2, o al revés; las dos son igualmente literales, o igualmente simbólicas, en relación con el acontecimiento real, el cual se sitúa no en la naturaleza física o en los acontecimientos históricos sino en lo que Hölderlin llama aquí, en el verso 23, Naturaleza, *die Natur* (“*Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten/ Und über die Götter des Abends und Orients ist,/ Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht* [Pues la naturaleza, anterior a las épocas, que está sobre los dioses de Oriente y de Occidente, ahora se despierta con estrépito de armas]”). Si bien asociado al paisaje de la estrofa 1, el término *naturaleza* sería equívoco y difícilmente compatible con la tonalidad heroica que viene después, por no decir que el despertar de la naturaleza es de hecho la reafirmación abierta del poder divino en el mundo (versos 35-36).

Pero aquí el comentario de Heidegger nos ayuda a evitar tal error. En efecto, el énfasis que todo el tiempo pone está además, tal y como apunta, en la omniabarcadora, absoluta totalidad del concepto de Naturaleza, de la cual la índole real, pastoral de los árboles, las viñas, y

las tormentas es tan sólo una manifestación entre otras. La Naturaleza es efectivamente aquí la desocultación del ser considerado como aquel en el que todos los entes, incluyendo los dioses, existen y se fundamentan. Los poetas pueden derivar su lenguaje de los acontecimientos naturales, como en la estrofa 1, o de los acontecimientos heroicos, históricos, como cuando se dice en la estrofa 4 que los hitos del mundo han iluminado el fuego de la inspiración en sus almas. Más aún, el nacimiento de Dinisos o la muerte de Cristo, y otros acontecimientos divinos, podrían servirle de tema. Ninguno de estos asuntos es excluyente, y también Hölderlin yuxtapone tal variedad de acontecimientos en sus poemas tardíos. Ello es posible porque todos estos acontecimientos, considerados poéticamente (por ejemplo en referencia a un lenguaje que hace todo lo posible por nombrarlos en su esencia) tienen una fuente común en lo que en este poema es llamado “*Natur*” o “*das Heilige*”. La dirección hacia esta fuente común deviene manifiesta en la capacidad del poema de abarcar tal variedad de entidades distintas en el interior de su propio lenguaje. Este sesgo ontológico es el que permite a Heidegger ver esto. La orientación ontológica de Heidegger le permite eludir una lectura falsamente naturalista o analógica del término *naturaleza* y descartar una tendencia a leer el paisaje original como un tipo de *paysage moralisé* que expresara la unidad entre el mundo natural y el mundo histórico del hombre.

Pero si, en este poema, el relámpago es además el desocultamiento del ser en alguna de sus manifestaciones auténticas, de ninguna manera podría decirse que el poema nombra este desocultamiento, que representa de algún modo su equivalente poético en el ámbito del lenguaje. Por lo que toca a los acontecimientos reales, el desocultamiento tiene lugar en el poema en dos momentos: el de la tormenta real en la estrofa 1; y el de las guerras revolucionarias en la estrofa 2. Ninguno de estos acontecimientos es en sí poético: ambos tienen lugar fuera del ámbito del lenguaje. Por otra parte, el poema trata con algún detalle la relación del lenguaje con esos acontecimientos señalados. Y es aquí donde el grado de proximidad del poeta con el relámpago —la cuestión de si es más bien como los árboles o como el campesino— cobra importancia. A medida que el poema avanza, el movimiento parece ir disminuyendo cada vez más la distancia que separa al poeta de lo que se ha llamado “las hazañas en el mundo” y que sabemos que son, para Hölderlin, una manifestación directa de la presencia auténtica del ser. Su poema no sólo comprende toda la importancia que estos acontecimientos tienen en cuanto tal manifestación, sino que también parece alimentarse directamente de ellos. 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. Más aún, mientras la acción efectiva de la fuente divina se dispersa y se pierde en los acontecimientos naturales, o en los efectos devastadores de la historia práctica, se puede mantener no obstante en el lenguaje poético. El poeta deviene un mediador entre el ser y la historia, quien continua y preserva las hazañas que registra, expuesto a la divina presencia como los árboles, si bien sigue siendo tan considerado con el bien común como el campesino. Se convierte en aquel que invoca y mantiene a los dioses entre los hombres, y Heidegger define el himno no como una oración sino como una invocación al retorno de lo sagrado en la tierra. “Es lo sagrado lo que da la palabra y lo que adviene a nosotros en esa palabra (*Das Heilige verschenkt das Wort und kommt selbst Wort*)”.

En este nivel de la experiencia, no puede haber verdadera tensión en el poema entre el comienzo y el final. La totalidad que es expresada aquí es absolutamente omniabarcadora, *allgegenwärtig*, y tiene que estar igualmente presente en todas las partes del poema. La escena inicial debe parecer más restringida, más particularizada que las afirmaciones muy generales que se hacen después; pero esto se debe simplemente al hecho de que la conciencia explícita de su completa significación no está afirmada de manera inmediata. A partir del gradual ensanchamiento, que va desde la naturaleza física particular a la historia, a los dioses y finalmente al ser en sí, el poema escenifica un proceso de totalización omniabarcadora que se extiende desde el comienzo hasta el final del texto. La progresión tiene lugar sin discontinuidad y se mueve en una sola dirección, hacia la completa desocultación del ser. El modelo es apocalíptico, un movimiento temporal que culmina en una trascendencia del tiempo. La tensión temporal que debía estar contenida en la ambigüedad metafórica de la estrofa inicial queda resuelta del todo en la descripción del poeta como alguien que se yergue ante la presencia del ser por una parte en el pasado (cuando está esperando la llegada del desocultamiento); por la otra en el presente (cuando ésta tiene lugar en las acciones heroicas de la historia); y por último en el futuro (cuando, como el campesino que cuida de su tierra, el objeto de su trabajo mantenga, para otros, una forma mediada de contacto con el ser). Ya no hay ninguna tensión entre la violencia del acto heroico que tiene lugar en el verso 23, “en el fragor de la batalla”, y el ensimismamiento con que la misma experiencia, en el verso 44, está llamada a terminar tranquilamente en el alma de los poetas. La constante progresión del modelo apocalíptico unifica estas discrepancias aparentes. No es extraño que Heidegger, al describir este modelo, vea a Hölderlin como una figura escatológica, el precursor que, durante un periodo de enajenación temporal respecto del ser (*Seinsvergessenheit*), anuncia el final de este tiempo estéril y prepara una renovación del mismo. El modelo escatológico puede extenderse, más allá de Hölderlin, hasta abarcar un completo desarrollo de origen romántico y que (para limitarnos a los nombres alemanes) acabará conduciendo a Nietzsche, George, Rilke, y el propio Heidegger.

De acuerdo con esta concepción no habría ningún espacio para los versos negativos que Hölderlin planeó como conclusión de su poema: habría que descartarlos como una debilidad pasajera, una finta de desánimo que impidió a Hölderlin mantener el tono, después de que el poema hubiera alcanzado de hecho su conclusión efectiva en el verso 66. Lo que sin embargo sigue siendo desconcertante es que siempre estuvieron destinados a ser la sección conclusiva. Su supresión significa, de hecho, que la verdad del poema, tal y como Heidegger lo entiende, expresa una totalidad que no coincide con el modo de totalización del propio lenguaje del poema. En efecto es de particular importancia que se trate precisamente de la sección final, la parte que delimita el horizonte que el poema puede alcanzar, horizonte que resiste la afirmación heideggeriana de una totalidad absoluta. La fuente de verdad del texto no reside ya entonces en el texto sino en una conciencia que descansa más allá de él; el comentario, la interpretación, añade realmente algo al enunciado poético, y este suplemento se hace patente en el derecho del intérprete a suprimir lo que considera irrelevante.

Una mirada atenta al material suprimido debería resultar de ayuda para dilucidar este punto. Con frecuencia ha sido considerado como un mero grito de desesperación, apenas articulado y casi incoherente. Al menos un crítico, Peter Szondi, ha tenido la suficiente curiosi-

dad para considerarlo con mayor cuidado y para proponer una interpretación que restablezca la conexión entre el tema que Hölderlin se proponía introducir en un momento tan sensible, hacia el final del poema, y otros temas holderlinianos que aparecen en obras muy próximas. De hecho, los versos sugieren un tema que aparece una y otra vez en Hölderlin y que está lejos de ser un lamento o una injerencia aisladas.

En su estudio del final del poema, Peter Szondi se centra en la “herida auto infligida” de la que sufre el poeta, y contrasta este sufrimiento personal, individual, con el verso 64 – “compartiendo los sufrimientos de aquel que es más fuerte que nosotros”— en el que la simpatía del poeta no se dirige a sí mismo sino hacia alguien que está por encima de él en la jerarquía de los seres. Basándose en una enmienda que aparece en el borrador en prosa, interpreta el aparente titubeo del final como una conciencia en Hölderlin de que su participación en los actos heroicos y los sufrimientos de ese periodo no eran suficientemente desinteresados. No estaban lo suficientemente distanciados de los sufrimientos personales que jugaban un papel prominente en el episodio de Diotima de la novela *Hyperion*, así como en los poemas elegíacos que derivan del desdichado episodio amoroso con Suzette Gontard. Su llamada a la participación en el entusiasmo revolucionario de la época (episodio que para él es, a la postre, la manifestación histórica de una voluntad divina) no habría sido entonces del todo genuina. Todavía presa de un infortunio personal y sentimental, Hölderlin no se habría sentido capaz de estar a la altura de sus propias exigencias en materia de poesía con un verdadero himno, concebido para los dioses y no para el yo. Sólo cuando se hubo distanciado suficientemente de su propia tragedia pudo desarrollar un auténtico estilo de himno: este poema estaría al inicio de esta transición. “Es el momento del sufrimiento personal” escribe Szondi “que está excluido del modo del himno. Cuando Hölderlin empezó a escribir este poema no se había liberado por completo de este sufrimiento: esto es evidente por el hecho de que, al final del poema, su propio yo interrumpe el yo del himno clamando por sus derechos. Ello explica por qué no pudo conseguir una conclusión satisfactoria del himno” (“*Der andere Pfeil*” 61).

Por más convincente que resulte [esta explicación], omite un punto de mayor importancia. En Hölderlin el paso de una experiencia amorosa personal a la experiencia del acto heroico se produce con frecuencia y es la base del ciclo completo de Diotima, incluida la novela *Hyperion*. De hecho, él nunca escribió una lírica amorosa personal, puesto que la experiencia amorosa es siempre trascendida hacia una tonalidad heroica de naturaleza más general. Ni siquiera desconfía de esta trascendencia: la continuidad que hace del amor por Diotima una preparación para una llamada más elevada es genuina y aporosa. La tentación de escribir de modo más personal nunca fue una vena demasiado intensa en Hölderlin: de manera que podría no haberse sentido demasiado próximo al problema que Szondi considera como crucial.

El peligro mencionado en los versos finales de “*Wie wenn am Feiertage...*” es de una naturaleza algo diferente y amenaza al poeta tanto en la experiencia del amor como en los momentos de agitación revolucionaria. Se trata precisamente del peligro de creer que podemos alcanzar el tipo de proximidad con el ser que Heidegger detecta en el resto del poema. La inserción mitológica en la estrofa 6, la historia de Semele, que fue el punto de partida del

poema, habla del peligro de querer ver al dios sin mediación (*sichtbar! Den Gott zu sehen begehr[en]*). Este fraseo se repite casi literalmente en la conclusión planeada: “*Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen, / Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden* [Yo me he acercado a ver a los Celestes, mas ellos me arrojaron a lo hondo, entre los vivos]”. En este poema, la forma particular que cobra este peligro es la confusión de la función poética de la palabra con lo que ha sido llamado “las hazañas del mundo” –en términos puramente estilísticos pensar que el poema podría culminar en una conclusión satisfactoria manteniendo el tono heroico que había sido predominante a partir de la segunda estrofa en adelante. Transpuesto a un nivel más temático, el final nos advierte contra la creencia de que el tipo de entusiasmo que anima un acto heroico es idéntico al humor predominante en la conciencia poética. De la acción heroica podría decirse que establece un contacto inmediato con el ser, pero lo hace necesariamente de un modo trágico, en forma de una muerte apocalíptica, a la que se alude en este poema a través de la muerte de Semele. Dicha muerte está lejos de ser insignificante: tras la muerte de Semele, Dionisos nace –pero nunca aparece, en la obra de Hölderlin, como la figura del poeta, así como tampoco lo hace la de Cristo. Dionisos es el fundador de lo que Hölderlin llama, partiendo de Rousseau, la voluntad general (*Gemeingeist*): es una fuerza política conectada con la organización práctica de la sociedad en una concordancia con el verdadero ser del hombre tan estrecha como sea posible. Él es la organización política que sobreviene del sacrificio en la acción heroica. Su principal preocupación, al revés de lo que sucede con el poeta, no es el lenguaje.

La relación del poeta con el sacrificio heroico que hace posible la historia, es más compleja. Conlleva para él una tentación casi irresistible. A causa de la inmediatez que la caracteriza, la acción heroica tiene una prioridad temporal sobre su propia actividad: su impacto sobre el destino de la humanidad es tal que casi puede decirse que el héroe es el agente de la voluntad divina en la tierra. La situación del héroe está más próxima a la de los árboles que están directamente expuestos al fuego divino de la tormenta. A causa de su propio medio, el lenguaje, el poeta tiene una relación mediada con la auto-conciencia, una relación refleja con las acciones y las hazañas, y nunca alcanza la misma proximidad con el ser [que el héroe]. De ahí la atracción que tiene para él lo heroico: las elegías que Hölderlin dedica a los entes que han alcanzado un estatus heroico; por ejemplo, su concepción del mundo helénico, que juega un papel tan prominente en su obra, es principalmente heroica. La tonalidad heroica, sin embargo, es para él inseparable de un desenlace trágico: el tipo de inmediatez casi Divina alcanzada por ciertas figuras históricas, en las que parece darse una suerte de reconciliación entre la humanidad y los dioses, implica necesariamente una destrucción sacrificial consecuencia del estatus más-que-humano alcanzado en tales momentos.

La tragedia *Empédocles* desarrolla este tema sacrificial, que anticipa otra forma de sacrificio en los tardíos himnos de orientación crística. La muerte trágica del gobernante heroico, sin embargo, es hasta cierto punto legítima puesto que, atrapado como está en la acción, no puede ser plenamente consciente. No puede saber del todo lo que está haciendo cuando se abandona a una voluntad que está más allá de él. En la figura enteramente consciente del poeta, tal ánimo sacrificial es una forma de *hybris* y debe ser resistida. En efecto, el principal tema poético es la necesidad de ir más allá de lo heroico hacia un estado de conciencia que reconozca y contenga la dimensión heroica en toda su *grandeur* pero que nos prevenga de

su peligro inherente. Nuestro poema menciona explícitamente, en los últimos versos, la necesidad de cantar “la canción de aviso a los que aprenden (*dass ich! Das warnende Lied den Gelehrigen singe*)”. Y lo hace al describir el destino de quienes, a través de la acción heroica, intentaron aproximarse al estatus divino y fueron hundidos como Tántalo. De manera trágica, entendieron mal su propia función poética, que requiere una renuncia consciente de la instancia heroica. Lo heroico deviene para ellos una tonalidad entre otras, que la poesía puede adoptar, un tema que puede y debe usarse, pero con la distancia de una conciencia que, en un cierto sentido, ha ido más allá, aún cuando este ir más allá implique la necesidad de mantener una distancia con relación a la presencia divina. Esta nueva tonalidad meta heroica es lo que Hölderlin llama el tono “ideal”.

La estructura dramática (o tonal) del poema, deviene así enteramente distinta del esquema heideggeriano. Empieza por nombrar, en la forma de una escena pseudoídilica, una tensión potencial: la que se da entre dos maneras, temporalmente distintas, de relacionarse con la presencia divina representada por la tormenta. Se puede estar directamente expuesto a ella, como los árboles; o hacer de su peligro el asunto de su interés en un momento que viene *después* del momento de crisis (como el campesino). La ambigüedad que hemos señalado al preguntar con cuál de las dos actitudes se corresponde la del poeta deviene así el asunto principal del texto. Pero es planteado inicialmente sin conocimiento explícito del conflicto de un modo que, en los términos del propio Hölderlin, podría ser considerado como ingenuo. El desarrollo completo que va desde la segunda hasta la séptima estrofa, de predominante modo heroico, nombra la tendencia del poeta a ser idéntico al hombre activo, que configura el destino del mundo contemporáneo. Pero las dos estrofas finales, que permanecen inacabadas, ponen toda esa sección intermedia bajo una luz irónica y la definen como un error, como una tentación que debe evitarse. Se trata de una falsa totalización que debe ser sustituida por la conclusión más restrictiva y negativa que Hölderlin planeó pero cuyo desarrollo fue incapaz de completar. Un control poético completo sobre la tonalidad “ideal” habrá de ser la tarea estilística más ardua por resolver, y sólo será alcanzada en sus últimos himnos. En esos últimos textos (tal y como he intentado mostrar en otros textos míos donde interpreto de “*Der Rhein*” y “*Mnemosyne*”) los destinos paralelos pero distintos del poeta y del hombre titánico, heroico, son perfectamente visibles. Pero el mismo tema ya organiza este poema y estuvo presente, mucho antes incluso, bajo diversas formas a lo largo de su trabajo.

Para nuestros propósitos concretos, la manera en que este final “ideal” se relaciona con el comienzo “ingenuo” es de particular importancia. La relación es bastante distinta de la corroboración simple y circular hallada por Heidegger, en la que la afirmación final repite de hecho, en un lenguaje más general, lo que el paisaje del principio planteaba implícitamente. Nosotros hemos establecido una tensión tonal considerable, casi una contradicción, entre las imágenes seductores de la naturaleza que se dan al comienzo y las advertencias negativas angustiosas que se hacen al final. Pero, de hecho, no es una contradicción auténtica, pues lo que el final hace, en conjunción con la tentación descrita en la parte intermedia, es poner de relieve una tensión que ya estaba latente desde el inicio pero que se había planteado en un tono no problemático, 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. Satisfaciendo el deseo de Heidegger, de que el comentario desapareciese para dejar al poema hablar del texto con pleno derecho, así la última parte del poema que, en pureza, es la más interpretativa, puede desaparecer tras revelar el completo contenido potencial del ingenuo comienzo. Además, son estos comienzos de los poemas holderlinianos los que con mayor fuerza permanecen en la mente y los que explican que el poeta se convierta en parte de nuestra propia conciencia. Contienen de hecho todo lo que el desarrollo del poema sacará a la luz y no podrían haber sido compuestos si el poeta no hubiera tenido cierto conocimiento previo de su atisbo final, ideal. En último análisis la afirmación ideal y la ingenua se funden en el marco de la tensión de la radical discontinuidad que parecía mantenerlos separados. Pero la prioridad temporal y ontológica del comienzo se mantiene como un conocimiento anticipatorio, una prefiguración que la afirmación “ideal”, que viene después, hace explícito pero nunca reemplaza. La totalidad del poema está rigurosamente incluida en la circularidad hermenéutica que así conecta su comienzo con su final y constituye su forma. Su fuente no debe ser buscada fuera, ya sea en la existencia empírica de Hölderlin o, como en Heidegger, en una experiencia del ser que precedería al lenguaje del texto. La fuente del poema es exactamente la primera estrofa ingenua, su *telos* la última ideal, su forma el proceso temporal que las mantiene unidas en un acto de lectura interpretativa que es una extensión del acto interpretativo que tiene lugar en el poema mismo. Para entender el poema es preciso que no abandonemos en ningún momento el ámbito del lenguaje que lo constituye.

Que Heidegger haya tenido que hacerlo indica un fallo de su método que lo lleva a malinterpretar a Hölderlin como si fuese un poeta apocalíptico, cuando en realidad el principal tema holderliniano es precisamente la estructura no apocalíptica de la temporalidad poética. El fallo consiste en la sustitución de la dimensión ontológica por lo que podría llamarse con propiedad dimensiones formales del lenguaje. La ontologización de la interpretación literaria, que parecía tan promisorio en *Ser y tiempo* de Heidegger, no significa que la literatura pueda ser leída, por así decirlo, desde el ser o desde un poeta como supuesto portavoz directo del ser. La piedra de toque sólo puede ser la de una conciencia que está ontológicamente (y no empíricamente) orientada pero que no obstante sigue siendo una conciencia, arraigada en el lenguaje de un sujeto y no en el ser.

Podríamos estar perfectamente de acuerdo con la sustancia, si no con el tono polémico de Theodor Adorno, cuando ataca el método de Heidegger considerándolo extraño a su verdadera función. “El correctivo debe encontrarse” dice Adorno “donde Heidegger se viene abajo, a saber, en la cuestión de la relación que el contenido, incluido el contenido intelectual, guarda con la forma”. Y a continuación sugiere que la clave de esta relación debe encontrarse en las construcciones paratácticas que, en especial en los últimos himnos, interrumpen el movimiento lógico del pensamiento y la forma regular del ritmo, estableciendo así un principio de organización que ya no se basa en una identidad, continuidad, o incluso en una analogía entre las distintas partes del poema. Por más que la interpretación de Adorno de este elemento discontinuo sea un tanto esquemática y apresurada, su observación toca no obstante un aspecto importante que otros comentaristas también han apuntado y sacado a relucir con una terminología distinta. Hölderlin pasa por los distintos niveles tonales que existen en su poesía sin transición: la brusquedad del cambio al final de “*Wie wenn am*

Feiertage...” es tal que casi parece otro poema. Y, como hemos visto, el significado final del poema surge de la tensión entre las distintas unidades tonales, no de las afirmaciones aisladas en cada una de ellas. “La tensión entre dos momentos, no una tesis, es el elemento vital en la obra de Hölderlin”, escribe Adorno en referencia a la antítesis naturaleza-espíritu, pero la afirmación se aplicaría a todas las tensiones que aparecen en la obra de Hölderlin, en especial a la tensión entre las diferentes tonalidades. La totalización, la unidad que es alcanzada a pesar de esas discontinuidades, por cierto no es orgánica; nada sería más extraño a la filosofía de la identidad de Schelling, con su latente panteísmo, que el estricto énfasis en la diferencia, la discontinuidad y la mediación que encontramos en la obra de Hölderlin. Tampoco es puramente dialéctico en el sentido hegeliano, puesto que el tiempo que en Hegel siempre se dirige hacia delante sin problemas, deviene aquí un elemento discontinuo de una estructura que consiste en una serie de inversiones temporales –como cuando, en la *Feiertagshymne*, observamos una tensión entre la simultaneidad y la sucesión. El término que usa Hölderlin para lo que Adorno llama parataxis es la cesura, mencionada en los comentarios a la tragedia de Edipo, que marca una revocación del tiempo, y en la que el final restablece un contacto con el inicio que parecía haberse perdido. El principio de totalización es en efecto ontológico, en el sentido de que debe ser buscado en la estructura discontinua del ser mismo.

Tal orientación ontológica es perfectamente compatible con la noción de parataxis. Mucho antes que Adorno, Auerbach había señalado que la parataxis en un estilo indica “la dramatización de un acontecimiento interior, un brusco giro interior” y que éste es un tipo de dicción específicamente agustiniano: “Pues nadie persiguió ni investigó tan apasionadamente como él el fenómeno de las fuerzas interiores en conflicto y unidas, la alternancia de antítesis y síntesis en sus relaciones y en sus efectos”. Auerbach, relacionó a continuación la parataxis con lo que él llama un estilo figurado, un estilo en el que las relaciones entre las partes ya no están basadas en el orden de la sucesión natural sino en una relación de prioridad entre entes “figurados”, tipos de conciencia que corresponden con lo que Hölderlin llamaba “tonos” de dicción, formas de lenguaje. En un contexto religioso, esto significa la dependencia que, en última instancia, tiene el lenguaje poético con relación al lenguaje revelado de las Escrituras. En el contexto secularizado del romanticismo, significa que el lenguaje surge en virtud de una preocupación conscientemente ontológica. Esto no tiene nada que ver con la proximidad sin mediación al ser que encontramos en el último Heidegger, sino más bien con una advertencia, específicamente romántica, acerca del peligro que implica este engaño y que encontramos en Hölderlin, un engaño que en otra versión encontramos también en la poesía de Wordsworth.

* Nota de los traductores: para los versos del poema de Hölderlin “*Wie wenn am Feiertage...*” que Paul de Man cita en alemán se ha usado la traducción en castellano del mismo poema de Federico Bermúdez-Cañete, publicada en F. Hölderlin, *Antología poética*, (Madrid: Cátedra, 2002).