

HÖLDERLIN: EL MEDIO HESPÉRICO EN LA TRAGEDIA

*A la memoria de mi amigo
Manfred Kerkhoff*

CARLOS MÁSMELA ARROYAVE¹

Resumen

Hölderlin expone su idea de la tragedia en el proyecto del Empédocles. Pero otros ensayos teóricos hacen también parte de la tragedia en Hölderlin. El presente artículo aborda tanto el anterior proyecto del Empédocles como estos últimos ensayos, en los que se destacará la noción de «medio hespérico» que caracteriza a la tragedia en Hölderlin. El «giro hespérico» menciona el viraje que tiene lugar entre el mundo griego y el moderno y en el que se realiza una transformación «de todos los modos de representación y de todas las formas».

Abstract

Hölderlin reveals his idea of tragedy in the Empedocles project. But are others theoretic essays that are also part of the tragedy in Hölderlin. The article emphasize in Empedocles first project as well

¹ Carlos Másmela A. es profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia en Medellín.

as these last essays in which they will highlighted the notion of 'middle hesperic', which characterized the tragedy in Hölderlin. The hesperic movement mention the turn around that takes place among the greek and modern world, in which a transformation of all the moods of representation ant form are realized.

* * *

Friedrich Hölderlin expone su idea de la tragedia en el proyecto del Empédocles, integrado por *La muerte de Empédocles* y por el «fundamento para el Empédocles». El primero de ellos consta de tres versiones inconclusas del drama de Empédocles, y el segundo, escrito en agosto y septiembre de 1797, aparece entre las dos primeras versiones del drama y la tercera. Pero otros ensayos teóricos hacen también parte de la tragedia en Hölderlin. Ellos son: «El devenir en el perecer», escrito igualmente en 1797, y «Las anotaciones de Edipo y Antígona» de 1804. El presente artículo abordará tanto el anterior proyecto del Empédocles como estos últimos ensayos, en los que se destacará la noción de «medio hespérico» que caracteriza a la tragedia en Hölderlin. El «giro hespérico» (*hesperische Umkehr*) menciona el viraje que tiene lugar entre el mundo griego y el moderno y en el que se realiza una transformación «de todos los modos de representación y de todas las formas» («Anotaciones sobre Antígona»). En el giro hespérico se lleva a cabo no solamente una nueva concepción de la tragedia, sino también el proyecto de una nueva forma de pensar, en la medida en que con él se inaugura una filosofía de la unificación. El espacio de juego de lo hespérico es el «medio», asimilable al *μεταξύ* del que habla Platón en la tercera vía de argumentación del *Parménides*, y al Entre (*Zwischen*) del Ser o del *Ereignis* en Heidegger. El medio hespérico en Hölderlin no es otra cosa que la designación por excelencia de la sentencia heraclíteica, «lo uno en sí mismo diferente» (ἐν διαφέρων ἑαυτῷ) que orienta el pensamiento poético de Hölderlin.

En torno al medio hespérico giran todos los elementos propios de la tragedia, que Hölderlin despliega en un doble movimiento contratendiente de desmesura y caída, entusiasmo y sobriedad, intimidad

y desgarramiento, comprendidos en su coajustarse discrepante. El movimiento de confrontación y unificación entre ellos determina la constelación de opuestos que integra la contraposición armónica en la tragedia. Hölderlin la expone en el «Fundamento para el Empédocles», donde da cuenta de su fundamentación teórica. El tema central de dicho ensayo teórico gira en torno al proceso de confrontación, unificación y reconciliación de «arte» y «naturaleza», de lo «orgánico» y lo «aórgico», en cuyo proceso se busca la reciprocidad coligante de su contratendencia. Hölderlin los aborda inicialmente como sigue: «Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí».² El punto de partida de su movimiento dialéctico es la separación irreconciliable del hombre con el mundo relativa al pensamiento moderno. Frente a ella Hölderlin busca su reconciliación con base en la interacción entre arte y naturaleza. Para ello emprende un proceso en que cada uno de esos opuestos se abre al otro, mas no con el fin de dominarlo o de suprimirlo, sino de afianzarse a sí mismo. Llegan a ser lo que pueden ser en su coligación discrepante con el lado contrapuesto, con base en la cual suplen las «carencias del otro» (Ídem) opuesto al que ellos deben abrirse. Mediante su exteriorización en él retornan a sí mismos, el arte universalizado por la naturaleza y ésta particularizada a través del arte. Sin embargo, en este retorno no logran su reconciliación. Ésta no reposa en un sujeto como en Hegel, sino que reclama el «medio» que Hölderlin introduce en relación con la intimidad del hombre con el dios. Su intimidad acarrea el entusiasmo excéntrico, con el que el hombre depone la racionalidad de su yoidad y de su conciencia, y reemplaza la desmesura de su interioridad por la desmesura de la intimidad con lo divino, en la que él busca ser uno con todo. Pero el medio divino, a causa de su inmediatez y por representar una unificación sin diferenciación, no puede constituir la armoniosa contraposición de arte y naturaleza. Ella exige una separación desgarrada de dios y hombre y un medio diferente al de la intimidad divina. Él es el medio propiamente trágico al que podría darse el nombre de medio «excéntrico».

² Hölderlin. *Empédocles*. Traducción de Anacleto Ferrer, Madrid 1997, p. 284.

Para establecer la contraposición armónica en él Hölderlin se apoya en dos nuevos opuestos, a saber, lo «orgánico» y lo «aórgico». Lo orgánico toca al arte, en el sentido de la organización de la vida cultivada e individual del hombre. Lo aórgico es, en contraste con la particularidad del arte orgánico, lo universal, inconsciente e ilimitado. El hombre busca en su entusiasmo excéntrico la intimidad con lo divino, con lo cual se resiste al mismo tiempo a la estructura formalizante y organizativa de lo orgánico. Lo orgánico y lo aórgico intercambian sus funciones con el fin de articularse en su armonía contrapuesta. En el movimiento de su intercambio libran una lucha por medio de la cual lo orgánico tiende a universalizarse en su apertura a lo aórgico, y lo aórgico aspira a particularizarse en su disponerse a lo orgánico. Pero, como ya se anotó, los opuestos no logran su reconciliación en su retorno a sí mismos. En su retorno renuevan la lucha, aunque en esta ocasión interviene algo diferente de ellos, a saber, el medio divino, momento de encuentro y desencuentro de dios y hombre. La intimidad del uno-todo es para Hölderlin el sentimiento de lo «más alto». «Este sentimiento quizá se halle entre lo más elevado que el ser humano pueda experimentar» (Ibíd. p. 287). Hölderlin no subjetiviza el sentimiento. Pues éste nombra el entusiasmo excéntrico, en tanto designa la exaltación desmesurada de la aspiración del hombre a la armoniosa unidad relativa a la intimidad con lo divino. La desmesura de la intimidad hace mención al *nefas*, con el que se quebranta la ley en la búsqueda de una unión inmediata del hombre con el dios. Pero en las «Anotaciones sobre Píndaro» Hölderlin afirma que la inmediatez es tan imposible para el hombre como para el dios. La inmediatez súbita de la intimidad desmesurada tiene que desaparecer tan pronto aparece. Esto quiere decir que el hombre debe superar tanto la desmesura de su interioridad como la desmesura de la intimidad. Con el abandono de la inmediatez de dicha intimidad comienza la *Darstellung*, la «presentación», trágica, esto es, el movimiento propiamente trágico, en la medida en que ella designa la separación desgarrada de dios y hombre. En la separación trágica que resulta de la unidad prematura de la intimidad con lo divino, el arte aórgico y la naturaleza orgánica vuelven sobre sí mismos, mas no como en un comienzo, pues han experimentado ya un doble movimiento de entusiasmo y de desgarramiento. El medio

divino da lugar ahora al medio excéntrico, en cuyo espacio de juego se efectúa la discrepancia armónica, propia del, entre arte y naturaleza, entre lo orgánico y lo aórgico. En su unidad en sí misma diferente lo orgánico depone su yoidad y lo aórgico su universalidad, de tal suerte que el primero se arranca cada vez más de su punto medio, mientras que el segundo procura un punto medio y se concentra cada vez más en sí mismo. En el medio excéntrico tiene lugar «la más alta hostilidad» entre los poderes contratendientes, de la que surge «la más alta reconciliación» entre ellos. La más alta hostilidad no es otra que la «armonía discordante» heraclítea, sólo a partir del cual puede emerger una auténtica reconciliación del hombre con el mundo.

Hölderlin especifica la anterior fundamentación teórica de la tragedia en la figura de Empédocles. Los opuestos en que éste surge se caracterizan por las tendencias extremas e irreconciliables de su época, que parecen resolverse en la figura individual de Empédocles. Él la introduce como sigue: «Así, Empédocles es un hijo de su cielo y de su época, de su patria, un hijo de las violentas contraposiciones de naturaleza y arte, en las cuales apareció su mundo ante sus ojos» (Ibíd. p. 291). La polarización de los opuestos que desgarran la época de Empédocles crea el conflicto y la ruptura con su mundo. La crisis histórica que él presencia se caracteriza por la separación excluyente de tendencias que se orientan por un saber del mundo concentrado en la conciencia, propio del espíritu ilustrado moderno. La relación de dominio y servidumbre conduce a Empédocles a confrontar su unilateralidad racional y a buscar una reconciliación en su mundo. Pero ésta reclama un medio que los ligue entre sí, en cuyo espacio de juego cada una de las tendencias contratendientes se abra al carácter propio del otro opuesto y vuelva sobre sí mismo a partir de su enajenación en él y de la inversión de sus caracteres. Para lograr la reconciliación de los opuestos en que se debate su época, Empédocles se apoya en una intimidad ideal con la que experimenta la naturaleza divina y puede desligarse de la polarización de las tendencias de su tiempo. Entre el mundo que lo ve surgir y el mundo que busca transformar, está el momento de unificación con lo divino, en cuyo sentimiento Empédocles alcanza su máxima experiencia. Sin

embargo, el momento fugaz de la unificación tiene que disolverse de inmediato, ya que la intimidad procurada por el *nefas*, o bien, la intimidad desmesurada con la que Empédocles busca una unidad armónica de los opuestos, tiene que ser eliminada, porque ella se realiza de manera «visible e individual». Él no está en condiciones de resolver por sí mismo el destino de su tiempo y de reconciliar en él mismo los opuestos que lo determinan. En caso de llevarse a cabo la reconciliación en él mismo, él portaría en sí mismo la infinitud del todo y la solución de las disonancias de las tendencias extremas sería meramente aparente. Él sería así el medio, en lugar de ser en éste, sería un todo, en vez de experimentar su individualidad. De esta forma «lo universal se perdería en el individuo [...] y la vida de un mundo perecería en una singularidad» (Ibíd. p. 295). Sólo su muerte sacrificial evita este contrasentido y permite que pueda consolidarse «una intimidad más madura, una intimidad verdadera, pura, universal» (Ibíd. p. 297), en la que lo individual se unifica con el todo en el seno de una «unidad en sí misma diferente».

Las diferentes versiones del drama dan cuenta de la caída de Empédocles, inmanente a la presentación trágica, donde acontece su separación del dios y el abandono de su pueblo, a causa de su desmesura en su aspiración al Uno-Todo. Él tiene que expiarla y para hacerlo tiene que morir. El drama describe el sendero que lo conduce a su muerte, al que pertenecen tres momentos: la intimidad desmesurada con lo divino, la expiación en la caída y el sacrificio. Su muerte sacrificial es una condición para la nueva unificación con lo divino y para una reconciliación con el mundo y con su tiempo. Empédocles ha decidido morir a tiempo. Su muerte representa la muerte del sujeto en aras de una mirada renovada del mundo. En su muerte libre Hölderlin hace intervenir la «despedida: «Oh, sepárenos, antes que la necesidad/y la vejez nos separen, y así estamos advertidos, /y permanecerán unidos los que a su debido tiempo/ eligieron por sí mismos la hora de la separación».³ En la despedida se destacan la separación y la elección en el momento justo. «Dicen verdad

los que han de separarse» (v. 750-755) a su debido tiempo. La partida acarrea un desprendimiento sin el cual no es posible la renovación. Pero tampoco hay desprendimiento sin aspiración. El poder de la separación surge del riesgo de enfrentar lo no-conocido. Desprendimiento y aspiración se coligan en la despedida y generan en ésta el rejuvenecimiento. Rejuvenecimiento sin despedida es como una reconciliación sin confrontación o como una relación entre amantes sin la presencia del Eros. A la caída y al libre sendero de la muerte en el momento justo no sigue la aniquilación, sino el tránsito (*Übergang*) a lo nuevo. La caída en el Etna, el corazón abierto de la tierra, revela la entrañable naturaleza del éter. En la caída el fuego celeste y el fuego terrestre se inflaman en una intimidad renovadora.

Hölderlin destaca el momento justo, esto es, el *kairos*, en la muerte sacrificial de Empédocles. La separación debe acontecer a tiempo. La despedida tiene su hora sagrada. El instante fulgura en la despedida como el momento en que en la más alta lucha irrumpe la más alta reconciliación. A pesar del momento justo de la despedida, de ser una «nota en la lira» (III. Acto primero, escena segunda, v. 230-235), el «sagrado instante» (II, acto primero, escena tercera, v. 475-480) constituye para Hölderlin la más alta experiencia que puede alcanzar el ser humano. Pero no a todos ni en cualquier tiempo es posible alcanzar la madurez otoñal, cuando el fruto cae por sí mismo. Sólo madura la caída. También la incapacidad del desprendimiento, la memoria atávica, el ciego apego a la tradición y a sus leyes, el temor de afrontar lo desconocido, porta su muerte. Transitar senderos ya transitados, sin vida, nutrirse de una «naturaleza civilizada», satisface y paraliza como el «el río encadenado por la helada» (I, acto segundo, escena quinta, v. 1750). Quien no está en condiciones de despedirse, no puede hacerse libre, ni emprender una obra de hombre. El servilismo inerme de los «idólatras sin alma» se apoya en mandatos que fomentan la temerosa reacción a lo nuevo.

Edipo y Antígona pertenecen, como Empédocles, a la presentación trágica, pero en ellos ésta desemboca en el «giro patrio» (*vaterländische Umkehr*) y da lugar a la tragedia *hespérica*, que actúa *entre* lo griego y lo moderno como el medio en que acontece la armónica contraposición

³ Hölderlin, *Empédocles*, (I, acto seguido, escena cuarta, v. 1970-1375).

entre arte y naturaleza, esto es, la unificación en sí misma diferente de lo orgánico y lo aórgico en el acontecer histórico del mundo. Las «Anotaciones sobre Edipo y Antígona» constan de tres partes simétricas, en la tercera de las cuales Hölderlin expone la presentación trágica. En las «Anotaciones sobre Edipo» la introduce como sigue: «La presentación de lo trágico radica preeminentemente en que lo inquietante (*Ungeheuren*), de cómo el dios y el hombre se aparean y, sin límite, el poder de la naturaleza (*Naturmacht*) y lo más íntimo del hombre se hacen Uno en la furia (*Zorn*), se comprende por el hecho de que el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante un escindir (*Scheiden*) ilimitado».⁴

Este texto aborda el todo de la tragedia en el encuentro y desencuentro de dios y hombre. La presentación trágica, cuyo movimiento consiste en la purificación que acontece en la separación entre ellos, resulta de su unificación, caracterizada por lo «inquietante». Lo inquietante de su relación expresa lo monstruoso y extraño en ella, vale decir, lo monstruoso en el apareamiento de dios y hombre. Él es inquietante y monstruoso porque violenta y excluye la diferencia entre ellos. Su apareamiento se realiza en el furor, no en el sentido de un estado afectivo del hombre, sino del entusiasmo excéntrico que lo arranca de sí mismo en su aspiración a ser uno con el todo. En el furor del apareamiento él se enajena completamente de su existencia y experimenta la deslimitación de su individualidad. Dios y hombre se aparean sin límite, o sea, sin que éste sea descubierto. Pero el furor del apareamiento no conduce solamente a la violación del límite, esto es, de la finitud humana, sino también al retraimiento del dios. En el furor del apareamiento éste se ausenta y se desencadena la furia, con lo cual lo inquietante y monstruoso de su apareamiento dan lugar a la presentación trágica y dejan poner de manifiesto el enigma de la mediación entre dios y hombre. La cercanía inmediata con el dios es insoportable y por eso el anhelo de una intimidad sin límites, arraigada en el furor, se transforma en una experiencia trágica.

⁴ Hölderlin, *Ensayos*, traducción de Felipe Martínez Marzoa, Madrid 1941, p. 141.

El anhelo infinito de la unificación sólo puede resultar de un proceso de mediación. Por eso, es necesario que en la intimidad desmesurada de la unificación se produzca una *katharsis*, una purificación en el ilimitado hacerse uno de dios y hombre. Ella designa el apartamiento entre éste y el «poder de la naturaleza». La mediación de la purificación pone en obra la presentación trágica, en la que el «ilimitado hacerse uno» da paso a un «escindir ilimitado». La unidad trágica es así una unidad desdoblada y mediada por una escisión, caracterizada por el extrañamiento de dios y hombre. El dios actúa en éste como el «poder de la naturaleza» que lo arranca de sí mismo y lo despoja del furor del apareamiento. Él debe pagar tributo por su anhelo de intimidad con lo divino, con la consecuente pérdida de sí mismo. El poder de la naturaleza, consignado en el dios, es el poder de la negación «eternamente hostil al hombre» (Ibíd. p. 149), pues es un poder que ejerce violencia sobre él, apropiándose de su esfera de la vida. El hombre trágico, por su parte, quien está sujeto al poder amenazante y aniquilador del dios, lo confronta ahora con un poder liberador que se resiste a la destrucción de la existencia humana por parte del poder de la naturaleza.

Éste es justamente el caso de Antígona, en la medida en que confronta dicho poder «con palabra audaz e, incluso, blasfema» (Ibíd. p. 146). Se resiste con ello a la unificación deslimitadora y destructiva de lo divino. Esta resistencia contra la posesión del dios hace parte del «más alto rango de Antígona» (Ídem). En dicha palabra se trata de una profanación y de un desacato, con los cuales hace frente al dios, «presente en la figura de la muerte» (Ibíd. p. 148), con palabra audaz. De este modo, Antígona busca asegurar «la sagrada posibilidad viviente del espíritu» (Ibíd. p. 146), difundir su fidelidad a las leyes «no escritas» (Ibíd. p. 145) de los dioses frente al establecimiento de la ley de Creonte y preservar su Zeus del de éste. Su audacia le permite penetrar en tales leyes y arrojarse al seno de los dioses, en tanto reconoce que éstos no están limitados por ninguna ley que sea válida para los hombres. El hecho de declararse partidaria de las leyes no escritas la conduce inevitablemente a un conflicto con las leyes sólidamente establecidas, pero también a una nueva orientación tanto de las leyes divinas como de las humanas.

Antígona acoge «sin ley el espíritu de lo más alto» (Ibíd. p. 148), con lo cual se «purifica el ilimitado hacerse Uno mediante ilimitada escisión» (Ibíd. p. 141). Con su blasfemia sublime actúa «en el mismo sentido que el dios», aunque de cierta manera «*contra* el dios» (Ídem). Este doble comportamiento de Antígona con lo divino, constituye su más alto rango, caracterizado por Hölderlin como «antiteo» (Ídem). El antiteo de Antígona no significa «sin dios» o adversario de dios, pues ella «reconoce el espíritu de lo más alto» (Ídem), sino ponerse en contra, por un lado, «de que el dios presente se apodere efectivamente del alma» (Ibíd. p. 146) y, por el otro, de «la veneración del dios como algo establecido» (Ibíd. p. 148). En el «anti» del antiteo de Antígona interactúan la blasfemia sublime y el entusiasmo sagrado. Su entusiasmo no tiene lugar sin blasfemia, pero ésta tampoco se presenta sin entusiasmo. El espíritu de Antígona está determinado entonces por la correlatividad de blasfemia y entusiasmo. Aquélla logra unir la escisión que ésta produce. El antiteo de Antígona representa en este sentido la transgresión de la ley estatutaria del hombre y, con ello, el tiempo de la insubordinación. Antígona es para Hölderlin, propiamente hablando, «la más alta conciencia» (*das höchste Bewusstsein*) (Ibíd. p. 146), con la que se aparta justamente de la conciencia dominante en el hombre.

Hölderlin la introduce en relación con el «infinito entusiasmo» (Ibíd. p. 148), con el que el hombre tiende a la unidad inmediata con el dios. La relación de dios y hombre no es un asunto de reflexión, sino del entusiasmo, como el medio, Platón hablaría de *Eros*, en que se lleva a cabo su encuentro. El entusiasmo concierne al hombre sintiente y no al reflexivo. Él es el portador de la desmesurada intimidad con el dios. La *hybris* trágica que lo determina es el furor de un éxtasis sin límites que arranca al hombre de sí mismo y lo obliga a deponer su conciencia y su interioridad. El entusiasmo excéntrico arremete contra la sentencia socrática «conócete a ti mismo» y la reemplaza por un «apártate y olvídate de ti mismo». El entusiasmo, y no la razón, hace del hombre un espíritu viviente, pues lo coloca en una relación viviente con el dios. Pero, en el furor excéntrico del entusiasmo el hombre no sólo deja de ser consigo mismo, sino que, al mismo tiempo, es poseído por el dios. En el entusiasmo

excéntrico el poder de dominio de la conciencia es reemplazado por el poder dominante de la naturaleza. El ser desposeído del poder de la autoconciencia y el ser poseído por el poder de la naturaleza originan la presentación trágica, en la que Antígona confronta al dios con palabra blasfema. Su más alta conciencia supera tanto el dominio de la conciencia como el dominio subyugante del dios a partir de la experiencia desgarradora de su entusiasmo excéntrico. «La más alta conciencia» expresa para Hölderlin el más alto rango de Antígona, porque sólo gracias a ella puede asumir y afianzar lo que le es propio. El despertar de la más alta conciencia en ella se interpone en el medio entre el poder de nuestra conciencia y el poder aniquilador de dios. Pero la separación de éste es *sagrada*, lo cual quiere decir que la más alta conciencia de Antígona conserva el recuerdo de lo divino. Ella se orienta en este sentido por el antiteo de Antígona, quien «sin ley reconoce el espíritu de lo más alto» (Ibíd. p. 148) y por la «locura sagrada» (Ibíd. p. 146), en la que el hombre pierde su conciencia. La posibilidad sagrada, y no simplemente humana, del espíritu, evidencia el carácter de insubordinación de la más alta conciencia, pero también su espíritu renovador, porque en su sagrada posibilidad viviente ella experimenta el giro del tiempo. Por ello, la más alta conciencia representa lo «superlativo del espíritu humano» (Ídem), que únicamente puede manifestarse en la soledad de la «heroica vida de Eremita» que se abre paso como «el más propio punto de vista en que el todo ha de ser asido» (Ibíd. p. 147). El espíritu insubordinado y transformador de la más alta conciencia se sostiene con la mayor firmeza frente al poder del dios y «ante el tiempo en marcha» (Ídem).

Antígona no encarna en la interpretación de Hölderlin un espíritu simplemente griego, lo cual es igualmente válido para Zeus como «padre del tiempo y de la tierra», en tanto él es para Hölderlin un «Zeus más auténtico» que se aproxima más a nuestro modo de representación, pues con él se subvierte la «eterna tendencia» de transitar del mundo de la tierra al mundo de los muertos, por la experiencia trágica, en la que Zeus es el dios que «*fuerza más decididamente hacia la tierra*» (Ibíd. p. 149). Antígona permanece fiel a *su* Zeus, quien abre precisamente la posibilidad a la aorgicidad griega y al «*pathos* sagrado» de los griegos,

de proporcionarles la vida finita. El Zeus de Antígona es en este sentido el Zeus propiamente dicho, porque se exterioriza y presenta (*darstellt*) como padre de la tierra. Pero el viraje de Zeus hacia la tierra no hace de Antígona un espíritu moderno u orgánico. Así como el antiteo de Antígona no se identifica aórgicamente con la divinidad, la palabra blasfema contra el dios tampoco la convierte en un espíritu reflexivo. Antes bien, en ella confluyen las contratendencias de lo infinito y de lo finito, de la luz y de lo sin luz, de lo orgánico y lo aórgico, en el sentido de una armónica contraposición entre ellos. En lugar de renunciar al sentimiento de lo divino y de convertirse con ello en una persona reflexiva y cultivada, la Antígona de Hölderlin asume un espíritu *hespérico*. En la Antígona hespérica interactúan las potencias contratendientes, de tal forma que en su medio se transforman lo antiguo-aórgico y lo moderno-orgánico, o bien, el «*pathos* sagrado» de los griegos y la «claridad de la presentación» de los modernos, como lo dice Hölderlin en su carta a Böhlendorf del 2 de diciembre de 1801. La Antígona hespérica logra su más alta conciencia en su confrontación tanto con la desmesura de la interioridad como con la desmesura de la intimidad, esto es, con el poder reflexivo de la conciencia y con el poder aniquilador del dios. Antígona constituye el cumplimiento de la presentación trágica, porque ella padece el *medio* en que interactúan los poderes contratendientes. Ella es la portadora del viraje de lo griego a lo hespérico, en el que se experimenta el «giro patrio». Sin embargo, Antígona no es quien lo determina, sino más bien ella es determinada por el giro patrio, en la medida en que experimenta el viraje del tiempo categórico en el «arrebataador espíritu del tiempo» (Ibíd. p. 145).

El giro patrio acarrea un cambio y una renovación de la patria, los cuales se ejecutan «para que el curso del mundo no tenga lagunas y la *memoria de lo celeste no se pierda*» (Ibíd. p. 142). En él se instaura el germen de un nuevo tiempo histórico, denominado tiempo de la «insurrección» (*Aufruhr*) (Ibíd. p. 150). Hölderlin atribuye la insurrección a la más alta conciencia de Antígona. Ella no es ocasionada por algún acontecimiento histórico, ni es liderada individualmente por ella misma, sino por la inserción del giro del tiempo en el giro patrio, lo cual quiere decir que su insurrección resulta de *su* Zeus como padre del tiempo y de

la tierra. El acontecer revolucionario del tiempo de Zeus se cierne sobre el giro patrio, de tal modo que él produce el cambio revolucionario en éste, en tanto ocasiona una ruptura en el proceso histórico y genera al tránsito a una nueva época. Lo que el hombre siente en el giro patrio es un acontecer revolucionario del tiempo. Cada uno es forzado en el momento del giro patrio por la violencia espiritual del tiempo a «estar presente en la forma infinita» (Ídem) de la patria.

Hölderlin no busca en la tragedia un retorno al presente de los dioses griegos, ni imitar su forma de vida, sino la presentificación de Zeus como un dios hespérico, en la cual interviene el antiteo de Antígona. Éste es la concreción del viraje de Zeus hacia la tierra, pues él conduce a un cambio histórico en el mundo. El giro patrio exige «estar presente» (Ídem), en el sentido de la presentificación trágica en el transcurrir epocal del mundo. En su himno *Como en un día de fiesta* Hölderlin comunica lo asombroso del presente hespérico:

¡Pero ahora despunta el día! Lo esperaba y lo vi llegar.

¡Que esta visión sagrada

inspire un verbo!

[...]

y las cosas que antes sucedieron,

cuyo sentido apenas adivinamos,

recién ahora quedan reveladas.

Y en las que labraban nuestros campos

sonrientes y con apariencia de esclavo

ahora reconocemos

a las vivificantes fuerzas de los dioses.

Este ahora presente no es un ahora temporal, sino el extrañamiento atemporal del instante fugitivo que, como los rasgos solares de Zeus, se presentifica en el tiempo del tránsito entre pasado y futuro. Pero la posibilidad de un nuevo inicio no se efectúa en el mundo presente, porque

en éste no hay ninguna copertenencia discrepante de cielo y tierra. El acontecer revolucionario del giro patrio acarrea por ello una ruptura con la tradición moderna e instaura el de dónde y el hacia dónde de una nueva época. Ésta presupone el «declinio» (*Untergang*) de la vieja patria y el «transito» (*Übergang*) a una nueva, en el que el hombre, «embargado y estremecido por la vuelta infinita» («Notas sobre Antígona», p. 50), logra una nueva «forma de la razón» y experimenta un nuevo inicio.

RESEÑA I

FRANCISCO JOSÉ RAMOS: LA SIGNIFICACIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO

El presente libro, *Significación del lenguaje poético*, del filósofo puertorriqueño Francisco José Ramos, expone su teoría de la poesía en perfecta articulación con la filosofía como estética del pensamiento que hemos podido apreciar en sus anteriores libros.

Las palabras constituyen una «instantánea del devenir».¹ La poesía no nace de nada, sino de la potencia del lenguaje. La poesía descubre la virtualidad ilimitada del lenguaje. La palabra es el don del tiempo. «El ser del lenguaje es necesariamente la verdad de la poesía». (50-51) Sin lenguaje no puede haber pensamiento, «pero sin metáfora no hay lenguaje». (53) De la metáfora afirma Ramos lo que Spinoza dice de la verdad, que es índice (*index*) o norma de sí misma. La poesía nace de una mitificación del lenguaje.

«Hay una verdad poética de la poesía». (34) La verdad poética es ficción, pero la verdad de la ficción permite imaginar lo real más allá de las representaciones habituales de la realidad. La poesía está más allá del signo lingüístico porque va más allá del sentido y la referencia. La verdad poética no es proposicional, sino que es «la configuración afectiva

¹ Francisco José Ramos, *La significación del lenguaje poético*, Madrid, 2012, p. 45.