

POEMA, MODERNIDAD, ESCISIÓN Y MEMORIA¹

Pablo Oyarzun R.

RESUMEN

A partir de la sanción hegeliana sobre el fin del gran arte, se discute el estatuto del poema en este contexto, centrandlo el análisis en la cuestión de la memoria y confrontando la forma del recuerdo absoluto en Hegel y la experiencia del recuerdo interminable en Edgar Allan Poe. Esta confrontación permitiría deslindar la afirmación hegeliana del referido fin con respecto a la insinuación poética del fin de la filosofía. Para despejar el terreno propicio de esta confrontación se discute el «diferendo» entre Hölderlin y Hegel a propósito del carácter de lo moderno y de la significación de la memoria. En ese diferendo, lo moderno se determinaría como escisión, en torno a la cual se despliega el debate entre discurso filosófico y poema. En cuanto a la memoria, a diferencia del recuerdo hegeliano que es incondicionado en cuanto sabe e interioriza su propia condición, llevaría en Hölderlin el sello del duelo como saber de lo inmemorial.

Palabras claves: Poema, modernidad, escisión, memoria

ABSTRACT

Starting from Hegel's judgment about the end of great art, we discuss the condition and character of the poem within this context, centering the analysis on the issue of memory, and confronting the form of Hegel's absolute remembering (*Er-innerung*) with the experience of Edgar Allan Poe's never-ending remembrance

¹ El presente texto corresponde a la introducción del libro *Metafísica, modernidad y poema. Hegel y Poe*, escrito en 1999, y que permanece aún inconcluso, en indefinida espera de revisión. El libro fue elaborado con ocasión del Cu#rso de Metafísica VI, dictado, bajo el mismo título, durante el segundo semestre de 1999 en el Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ofrecí una primera versión de este curso bajo el título «Do you want to know what is poetry? —Try Poe» en el Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, durante el primer semestre de 1999. El libro se inscribió en el marco del proyecto de investigación FONDECYT 1990687 «Muerte del arte y destino del poema en la modernidad. Hölderlin, Hegel, Poe, Baudelaire». La primera idea de este proyecto data de octubre de 1994. La introducción se reproduce aquí inalterada.

ce. This confrontation would allow marking out, with regard to Hegel's assertion on the end of art, Poe's poetical innuendo of the end of philosophy. In order to gain ground for this confrontation, we discuss the «dispute» between Hölderlin and Hegel concerning the character of the modern epoch and the significance of memory. Within this «dispute», modernity would be determined as scission, and scission, on its turn, as the essential problem with which the philosophical discourse and the poem are bound to struggle. As far as memory is concerned, unlike the Hegelian remembering, which is unconditioned to the extent that it knows and internalizes its own condition, it would have in Hölderlin the seal of mourning as the wisdom of the immemorial.

Keywords: Poem, modernity, scission, memory

1. La cuestión del poema moderno: Hegel y Poe

En este trabajo nos proponemos indagar sobre la cuestión del carácter y el destino de la poesía (y, más precisamente, del *poema*²) en el contexto de la «muerte del arte», la cual determina, ya expresa, ya tácitamente, las relaciones de arte y filosofía en la modernidad, desde su enunciación por Hegel, y aun antes, desde su germinación en el temprano romanticismo alemán. En este contexto empieza a configurarse, en una relación compleja y tensa con la poética romántica, lo que llamaremos el «poema moderno», queriendo significar por ello el estatuto del poema en la modernidad, concebida esta como experiencia y pensamiento de la escisión y la pérdida (es decir, formalmente, de la dualidad polar de sujeto y objeto, y de la finitud, como condición de esta).³

La referida cuestión será considerada sobre el eje de una lectura de Edgar Allan Poe (1809-1849), que vincula a este con Hegel, en torno a la muerte del poema y al fin del saber. En este vínculo se trata de confrontar, bajo esos dos nombres, dos estilos de la memoria —entendida como facultad de la finitud⁴— que son también dos experiencias de la misma: para decirlo a través de un expediente figurativo, hablemos de las respectivas efigies ornitológicas del búho (la imagen vespertina del saber memorioso: la filosofía) y del cuervo (el emblema nocturno del «recuerdo imperecedero»: el poema).⁵ En el fundamento de estos dos estilos cabría reconocer

2 No, pues, de la poesía como género literario, sino del poema como inscripción de la singularidad de la experiencia en el lenguaje y como experiencia de lo in-memorial. Véase, más adelante, el interludio «El poema: un esbozo». [Este «interludio» separa, en el libro, la primera parte, dedicada a Hegel, de la segunda, referida a Poe.]

3 Véanse, *infra*, las consideraciones sobre este punto en el acápite «El problema de la filosofía moderna como el problema de la escisión».

4 Cf. el acápite siguiente.

5 Las respectivas referencias corresponden, obviamente, a la efigie mitológica del «búho de Minerva» aludida por Hegel al cabo de su Prefacio a las *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, y al

las dos matrices esenciales de la acuñación occidental —y, en particular, moderna— del *logos* (recolección —del ente— bajo razón y palabra).

El estilo hegeliano (es decir, filosófico) —en el alcance que es relevante aquí— sanciona la preterición del arte como forma suprema de manifestación de la verdad. Ciertamente, la sentencia de Hegel sobre la *muerte del arte*⁶ lleva consigo una aplicación directa y, si se quiere, coyuntural y polémica, al romanticismo.⁷ En términos más generales, define la insuficiencia del arte para satisfacer las exigencias de articulación consciente y expresa del mundo moderno, de su experiencia esencial y su verdad. Ella misma se mantiene vigente en la medida en que determina el estatuto histórico del arte y de la reflexión sobre este en los últimos dos siglos.⁸ Con

poema de Poe *The Raven* y a su ensayo *The Philosophy of Composition*. Sobre lo último, véase, *infra*, la nota 10. En cuanto a lo primero, citemos el pasaje correspondiente: «para decir todavía una palabra sobre la enseñanza (*Belehren*) de cómo debe ser el mundo, la filosofía, por lo demás, llega siempre tarde (*immer zu spät*) para ello. Como el pensamiento (*Gedanke*) del mundo, aparece ella sólo después que la realidad ha completado su proceso de formación y se ha preparado. Esto, que el concepto enseña, por igual lo muestra necesariamente la historia: que sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y aquel se construye ese mismo mundo, aprehendido en su sustancia, en la figura de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta su gris sobre gris, una figura de la vida ha envejecido ya, y con gris sobre gris esta no puede rejuvenecerse, sino sólo conocerse; el búho de Minerva sólo levanta el vuelo cuando comienza a atardecer» (G. W. F. Hegel, *Grundlinien*, herausgegeben und eingeleitet von Helmut Reichelt. Frankfurt/M – Berlin – Wien: Ullstein, 1972, XXIII s. [paginación de la primera edición]; todas las traducciones, salvo indicación expresa, son nuestras).

6 Desde luego, esta fórmula —«muerte del arte»— no se encuentra *literalmente* en Hegel. En las tres célebres sentencias que anuncian el tema se trata de la temporalidad del arte y de su clausura: el «ser y permanecer pretérito» (*ist und bleibt... ein Vergangenes*), el «ya no más» (*nicht mehr*), el «cese» (*hat aufgehört*) (G. W. F. Hegel, *Werke*, ed. E. Moldenhauer y K. M. Michel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 25, 141 y 142 respectivamente; en lo sucesivo, confrontaremos también la edición de las *Lecciones sobre la estética* en traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid: Akal, 1989; cf. allí 14 y 79 [bis]; en lo sucesivo referiremos a la paginación correspondiente de las ediciones alemana y española separada por una vírgula). Pero, claro, toda la recepción ulterior del planteamiento hegeliano ha modulado el tema según el motivo de la muerte. Y hay abundantes motivos en el texto de las *Vorlesungen über die Ästhetik* que justifican y, aun más, encarecen esta modulación. Sobre el particular, véanse las consideraciones en I. 2. La muerte del arte.

7 El «romanticismo» referido aquí es, en primera línea, aquel que la tradición alemana reconoce bajo el apelativo de *Frühromantik* («temprano romanticismo»), que florece en Jena, en los últimos años del s. XVIII, bajo la égida de los hermanos Schlegel, de Novalis, Schleiermacher, Solger y Tieck, y al cual están asociados más o menos marginalmente Schelling y Hölderlin. Como se sabe, Hegel selló su uso del término «romántico» con una equivocidad que a menudo le ha sido reprochada: el «arte romántico» es la tercera forma, conclusiva, del esquema triádico del arte, la forma de la subjetividad interna, espiritual, en tanto que el romanticismo *sensu stricto* —coincidente con la *Frühromantik*— es el momento de su «disolución».

8 Así, por ejemplo, en la perspectiva de Heidegger: «Pero la pregunta subsiste: ¿es todavía el arte un modo esencial y necesario en que acontece la verdad decisiva para nuestra existencia (*Da-sein*) histórica, o bien el arte ya no lo es más? Pero si ya no lo es, queda la pregunta de por qué esto es así. La decisión sobre la sentencia de Hegel aún no ha acaecido; pues detrás de esta sentencia está el pensar occidental desde los griegos, pensar que corresponde a una verdad del arte ya acontecida. La decisión sobre la sentencia acaece, si es que acaece, a partir de esta verdad del ente y sobre ella.

ello se define la necesidad de discutir hasta qué punto compromete esa sanción al *poema*, que el romanticismo (al cual señala Hegel, precisamente, como cierre de la historia del arte) intentó pensar como «superación» del arte mismo (y aquí la palabra «superación» juega ambigüamente con el sentido de la *Aufhebung* hegeliana) y cuyo concepto y textura, en lo sucesivo y en algunas de las experiencias poéticas y pensantes decisivas de la modernidad, exigen ser examinados desde el punto de vista de una determinada inconmensurabilidad respecto de aquello que la tradición ha denominado «arte», concebido este bajo el primado de lo que llamaremos la onto-teleología de la producción.

Esta discusión implica el problema de la posible *delimitación* de la mencionada vigencia, lo cual exige interrogar, a propósito de la sentencia de Hegel y del rango de su validez histórica, el estatuto del saber que la funda (vale decir, la filosofía). Para ello, ha de considerarse la pretensión esencial que está alojada en la experiencia hegeliana de la memoria: la constitución de lo que podríamos denominar el *recuerdo absoluto* (la *Er-innerung*) como recuerdo que recuerda (que interioriza) la condición desde la cual él mismo es posible, y que se recupera, así, plenamente en su presente.⁹ Averiguar el límite de esta constitución equivale a esbozar una segunda muerte: la *muerte de la filosofía*.

Creemos posible sostener que la poética de Poe —que rige toda su tentativa, tanto su búsqueda frustrada del poema absoluto (y, desde luego, en esta idea retorna el inconciliable doble eco romántico y hegeliano), como la extraordinaria coartada narrativa del cuento policial o de horror— esboza irónicamente la afirmación de esta segunda muerte. La experiencia de Poe (que escribe en la época del fin del romanticismo histórico) opone a la pretensión de la memoria determinada al modo hegeliano (es decir, filosóficamente) un recuerdo que, sin dejar de ser *er-innernd*, se constituye a partir de la imposibilidad de interiorizar plenamente su condición o, dicho de otro modo, más exacto, a partir de la *interminabilidad* de esa interiorización: es la «*Mournful and Never-ending Remembrance*»¹⁰, el recuerdo como *duelo inacabable*.

La confrontación de estos dos modos de la memoria permite, en nuestra hipótesis, abrir el espacio propicio en que cabría llevar a cabo el reconocimiento de la vigencia del dictamen de Hegel, así como el de su delimitación: sería ése el espacio

Hasta entonces la sentencia permanece vigente. Sólo por eso es necesaria la pregunta de si la verdad que la sentencia dice es definitiva y qué sería, si así fuese» (Epílogo a *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, Frankfurt: Klostermann, 1980, 66).

⁹ El carácter «absoluto» de este recuerdo consiste, ante todo, en un poder de transformación, en virtud del cual se supera el ser-en-sí de lo pretérito. La instancia propia de tal «recuerdo absoluto» es, expresado en términos hegelianos, el *concepto*. Véase, más adelante, el acápite «La «controversia» Hölderlin – Hegel en torno a la modernidad y la significación de la memoria».

¹⁰ Tal es el recuerdo del cual el cuervo es «emblema» (cf. *The Philosophy of Composition*, en *The Unabridged Edgar Allan Poe*, Philadelphia: Running Press, 1983, 1089). Este recuerdo es uno que constitutivamente hace la experiencia de no poder recordar la condición que lo hace posible, pero que es impotente *en cuanto recuerdo*, y no meramente como olvido, omisión y negligencia.

de un pensamiento que prepara el advenimiento de un poema literalmente *improducible* (y esta improducibilidad del poema sería un rasgo esencial de la escritura de Poe, que prefigura aspectos decisivos de la experiencia posterior de la poesía): un poema que ya no es concebible como «obra de arte», en cuanto que la noción de esta se mantiene, a lo largo de toda su historia, ligada indiscerniblemente al sistema de la producción (de la *poiesis*) y, a través de este, a la interpretación tradicional de la verdad, desde la cual ha pronunciado Hegel su sentencia. Tal poema sería el *poema de la muerte*.

En este sentido, nos dejaremos guiar por la hipótesis de que el «destino del poema» en la modernidad, respecto del cual el temprano romanticismo se concibe aquí como el lugar en que aquel empieza a ser experimentado bajo la condición de la sustracción y la pérdida, de la muerte y del duelo, implica, en la perspectiva aquí adoptada, la experiencia de la muerte del poema. Pero esta experiencia, poéticamente articulada, pone en cuestión a su vez el marco categorial dentro del cual la tradición ha reconocido, validado y valorado el poema. Entonces, desde la experiencia de la muerte del poema, dicho destino se anuncia, en verdad, como una *des-destinación*, cuyo sentido crucial sería el fin del sistema de la *poiesis*, es decir, el fin de la onto-teleología de la producción como *marco* histórico fundamental para la inscripción de todo poema y de toda «obra de arte», del cual la sentencia hegeliana sería tributaria.¹¹

2. El problema de la filosofía moderna como el problema de la escisión

Si lo que está en juego en esta tentativa es la averiguación de las tensiones entre filosofía y poesía en el contexto de la modernidad, es indispensable ganar una primera noción de esta última que haga visible el carácter y el alcance de dichas tensiones. Esto supone determinar el problema a partir del cual lo que llamamos «modernidad» —el «mundo moderno», por lo pronto, en su sentido inicial— se despliega desde el seno de la época moderna. Trabajaremos aquí con la hipótesis de que ese problema arriba a su pleno perfil en el concepto romántico e idealista de *escisión* (*Entzweiung*). El modo en que este problema —esta específica conciencia del problema originario de la época moderna— es articulado por el pensamiento romántico e idealista nos llevará a reconocer la significación que adquiere la memoria en tal articulación.

Al hablar de la «escisión», no empleamos un término neutro o meramente descriptivo para designar lo que sería la experiencia fundamental que determina a la época moderna. El término proviene del contexto del postkantismo, del romanticismo y del idealismo alemán, y tiene, por lo tanto, un alcance interpretativo

¹¹ Sobre esta noción de «marco», véase, más adelante, el acápite «El poema: un esbozo» [este acápite es el «interludio» referido en la nota 2].

respecto de esa experiencia que le otorga su especificidad teórica, pero también posee una procedencia cuyos hitos están marcados por otros términos asociados: la *duda*, la *crítica*. Tales hitos escanden los momentos fundamentales de lo que en general cabe llamar la época moderna de la filosofía. Es en este doble registro, entonces, que apelamos a dicha noción.

En términos formales, la escisión habla de la dualidad sujeto-objeto, es decir, de la imposibilidad en que se encuentra el sujeto de acreditar la *existencia* de lo que no es sujeto a través del mismo acto (el pensamiento) por el cual este acredita para sí su propia existencia. En la medida en que la preocupación esencial de la temprana modernidad filosófica (Bacon, Descartes) estriba en *articular* ese acto, confiriéndole un formato *lógico* (que supone una re-definición de la lógica misma¹²), la dualidad formal entre sujeto y objeto se expresa de manera más determinada en la diferencia de *lógica y existencia*. Tal diferencia determina el desarrollo de todo el pensamiento moderno. Esta formalidad no basta, sin embargo, para dar el sentido *pleno* de la escisión, en cuanto que en la auto-acreditación del sujeto no se ha tomado todavía en cuenta la *diferencia interna* que lo afecta (que escinde al sujeto de sí mismo), es decir, la temporalidad del pensamiento. En la medida en que el sujeto no asume, en su constitución misma, la afección de esta temporalidad (que se expresa *y al mismo tiempo* se disimula en el *sum* del *ego cogito*), la existencia es, para él, una hipótesis y, si se quiere, la certeza de una hipótesis. La *realización* del sujeto como tal supone la explícita asunción de esa temporalidad.

En este sentido, la concepción radical del problema de la dualidad se encuentra en Kant, en cuanto concibe la *finitud* como fundamento, condición u origen de la misma. La tesis de la finitud establece que la distancia entre lógica y existencia es intransitable por medios meramente lógicos; que el tránsito sólo es efectivo si es *real*, es decir, si es un paso a la realidad, en virtud del cual esta misma resulta configurada. Aquí, la configuración no sólo atañe a la objetividad, sino también a la propia condición del sujeto. En un desarrollo que ya no podrá poseer la simplicidad del *cogito* cartesiano, habrán de configurarse, en conjunto y por obra de un mismo proceso de articulación, la esfera de la objetividad y la esfera de la subjetividad. De tal modo, a partir de esta concepción, la tarea que se impone a la filosofía es la tarea de la *unificación* de ambas esferas, cuyo poder agente será el sujeto mismo. Semejante tarea es asumida por el romanticismo y por el idealismo alemán.

La condición bajo la cual se piensa la posibilidad de la realización de que hablamos es, precisamente, el *tiempo*. En tal sentido, el problema de la escisión es concebido aquí como problema determinante de la modernidad, entendida esta no sólo como magnitud histórica, sino también, y sobre todo, como *conciencia de la temporalidad histórica*. La diferencia entre el alba de la época moderna —el proyecto cartesiano— y su apogeo consiste precisamente en la concepción de la historia

12 Así, Bacon presentará su *Novum Organum* como el reemplazo del viejo *Organon* aristotélico, y Descartes perfeccionará la propuesta con el proyecto del *método*.

como aquella dimensión en la cual debe ser afrontado y resuelto el problema de la escisión. Aunque esto ya despunta con la Ilustración, es Kant quien hace posible tal conocimiento. En todo caso, que la historia adquiera este carácter se debe al apercebimiento originario de que la escisión no es únicamente aquella que separa a la conciencia de la objetividad, al yo del no-yo, sino que determina a la conciencia misma: escisión entre la conciencia y su propia temporalidad. Tal sería el sentido esencial que adquiere la finitud en la filosofía kantiana. La historia no se concibe, pues, como el espacio homogéneo —porvenir disponible— en que tiene lugar la expansión del sujeto sobre el campo de la objetividad, sino como aquella dimensión —marcada por una procedencia (un pretérito) que debe ser superada— en que, ante todo, el sujeto deviene él mismo. En este sentido, el pensamiento de la historia entiende que el sujeto, en cuanto a su existencia —aquella misma que debe ser acreditada en el *cogito*—, es temporalmente (históricamente) devenido, y que la articulación propia del acto de tal acreditación debe hacerse cargo de tal devenir. Así, la Ilustración acusará al prejuicio y a la tradición como condicionamientos y limitaciones del devenir articulado del sujeto y, por tanto, como estados que deben ser cancelados —o dilucidados— a fin de que el sujeto pueda configurar su propia existencia en conformidad con el principio de la articulación. La certeza se distiende temporalmente y se convierte en el epítome de un proceso cuyo sentido esencial es la *emancipación*, donde el futuro en que esta se proyecta debe ser construido venciendo la inercia de un pretérito que, quiéraselo o no, lastra el instante puro de la autoconciencia.

Como en esta perspectiva se concibe ya una condición *dada* de existencia del sujeto, que no coincide con la soberanía que este despliega en el acto primario de la conciencia de sí, es en la noción misma de existencia (del sujeto) donde se descubre la impronta eficaz de la escisión. Desde el punto de vista del pensamiento de la escisión —que piensa *históricamente*—, esta consiste esencialmente en la diferencia entre *existencia histórica* y *discurso*. Desde luego, la existencia histórica de la que se habla aquí no es ya una pura irrupción ni un mero caos elemental de conatos y tensiones, sino *una realidad configurada históricamente* desde su propio despliegue (intenciones, costumbres, instituciones, modos de socialización, formas de organización y administración de la vida, etc.). A esta misma configuración, dicho pensamiento la concibe insuficiente en tanto no se haya realizado plenamente en ella el discurso —y esto quiere decir, por cierto: su *principio*—, en tanto este no la haya articulado, a partir de su principio, en conformidad con su lógica inherente, proporcionándole la unidad universal de una base, una legitimidad y un proyecto. Se la experimenta, por lo tanto, como una existencia *infundada*, requerida de fundamento. Este fundamento debe proporcionarlo el discurso como forma autónoma e inmanente de despliegue del pensamiento. En la medida en que la filosofía se determina a sí misma como *saber del fundamento*, el discurso filosófico reclama para sí el derecho primigenio en vista de esa fundamentación.

Es en este contexto donde tienen que ser situadas las relaciones entre filosofía y poesía a título de modos esenciales de articular la vía de solución (de superación, de *unificación*) de la escisión como problema determinante de la modernidad. La plena conciencia de la escisión, filosóficamente articulada, determina y desata el proyecto de la unificación. Pero no es sólo el discurso filosófico aquel que puede reclamar para sí la tuición de este proyecto. En el mismo momento en que esa articulación de la conciencia de la escisión configura sus perfiles y define su estrategia, el discurso poético —el discurso del arte— plantea, desde sus títulos privativos, su propio requerimiento. Se debe contar, pues, con un diferendo esencial entre filosofía y poesía, entre filosofía y arte —a despecho de las pretensiones de fusión de ambos discursos que enarbó el temprano romanticismo—, si se quiere calibrar en todo su alcance la moderna experiencia de la escisión en su momento crucial. Y se tiene que hacer comprensible también la incidencia que tiene el discurso poético en esa experiencia. Esta significación brota de la exigencia esencial que plantea tal experiencia, y que podemos resumir así: la unificación de lo escindido debe ser *real*, y no meramente representada; y debe ser, a la vez, realmente una unificación. Precisamente esta doble exigencia le asigna al arte y, en particular, a la poesía su gravitación en el proyecto: en el arte —en la poesía— lo escindido es traído a su unidad (a través de la interacción de las dimensiones del sujeto finito) en cuanto *vivida* y *viviente*. Es justamente la *vida* como principio interno y orgánico de realización y como despliegue multilateral aquello que deviene manifiesto en su verdad originaria en el discurso del arte, de la poesía. Pero la unidad vivida, la unidad viviente, enseña un carácter esencialmente distinto a aquel que el discurso filosófico puede aportar: distinta, porque no se resuelve en los poderes de la representación y de la conciencia, que ese discurso administra.¹³

Concebidas en su forma más exigente, las relaciones entre el discurso filosófico y el discurso poético son relaciones de oposición. Y no se necesita ser platónico para suscribir el punto; de hecho, cuando Platón subraya que el litigio entre filosofía y poesía ya tiene larga data, no hace otra cosa más que levantar el protocolo de una

13 El problema de la unificación, en los términos que bosquejamos aquí, encuentra históricamente en el *amor* su dimensión primaria y esencial. La unidad amorosa es más alta que el conocimiento, porque en este se conserva la diferencia entre el cognoscente y lo conocido, que sólo se une al sujeto en cuanto representación, mientras que allá lo amado es incorporado a la vida del amante, pero —a la vez— es mantenido en su diferencia respecto de este: el amor es unidad viviente y diferenciada. A su vez, en la medida en que la experiencia de la belleza fundamenta efectivamente el sentido de la unidad, es precisamente en ella donde el amor encuentra su espacio propio de despliegue y consumación, como integración plena de las tendencias vitales del sujeto, centrada una en su mismidad, abierta la otra, en movimiento de entrega, a la alteridad. El cuidado artístico de la bella fenomenalidad del mundo y su síntesis con lo infinito, tan armónica como dinámica, proporciona la articulación activa de esa experiencia. Véase, sobre la filosofía de la unificación como corriente secundaria de pensamiento en el siglo XVIII y sobre el amor como asunto esencial de esa filosofía —en Shaftesbury, Hemsterhuis, Herder, Schiller, Hölderlin y el joven Hegel—, el brillante estudio de Dieter Henrich «Hegel y Hölderlin», en: D. Henrich, *Hegel en su contexto*. Traducción de Jorge A. Díaz. Caracas: Monte Ávila, 1990, especialmente 13-17.

discordia esencial entre dos formas del *logos*, el Poema y el Teorema o, si se prefiere, el Poema y el Matema, que de ahí en adelante no cesa de reanudarse. Y habrá que decir esto sin perjuicio de los intentos de unificación entre ambas formas de discurso, porque esos intentos son los que suelen hablar más enfáticamente del diferendo. Esas mismas relaciones han quedado cifradas, en los albores de la modernidad, por los pensamientos de Hölderlin y de Hegel, e incluso cabría decir que ya se tensaron en el propio pensamiento de Hölderlin, solicitado con igual fuerza por ambas formas. Han quedado cifradas en la extraña mañana de este crepúsculo que llamamos modernidad, y así permanecen para los tiempos venideros. Si la sentencia hegeliana sobre el fin del (gran) arte sigue cerniéndose sobre todo el devenir de las artes en el mundo moderno, el pensamiento y la experiencia poética de Hölderlin (y, en esta, también su catástrofe) se mantienen como el signo augural acaso más decisivo para el destino del poema en toda la época. De ahí que sea de primera importancia estimar bien el carácter de *esta* oposición, que de ningún modo es simple. Porque, en este caso, ella no se da meramente como la confrontación entre un ideal de la unidad reconciliada en que los opuestos quedan idílicamente superados, y otra en que la unidad contiene indeleblemente la escisión, en cuanto proceso histórico que reconoce en esta última la condición misma bajo la cual la unificación se hace posible. Esta modalidad de la oposición corresponde más bien al conflicto entre Schelling y Hegel, es decir, al conflicto entre romanticismo e idealismo absoluto. En el poema hölderliniano la escisión es también indeleble, se presenta en la diferencia histórica de lo antiguo y lo moderno, y encuentra su punto álgido en la tematización de la tragedia.

3. La «controversia» Hölderlin – Hegel en torno a la modernidad y la significación de la memoria

Como ya se dijo en el primer acápite de esta introducción, para Hegel el mundo moderno plantea exigencias que el arte ya no está en condiciones de satisfacer. Es la disciplina del concepto (bajo sus múltiples variantes, presididas por el saber filosófico, como saber del carácter incondicionado del concepto mismo, como saber que pro-duce dicho carácter) la que puede corresponder a lo que es la tendencia esencial, *lo propio* de la modernidad, y que podríamos describir como la tendencia a la apropiación de lo propio (lo cual supone, desde luego, la conciencia de una relación negativa —alienada— con este último). El arribo de la modernidad a lo propio suyo implica la «muerte del arte», que ciertamente no se extingue sin más, sino que ve ingresar su verdad a la dimensión en que esta es cabalmente conocible (la filosofía como estética: ciencia museal de lo bello artístico). El arte, como presente, es impropio en la modernidad; como pretérito, enseña la procedencia de lo propio, la lógica histórica de su devenir en el proceso articulado de las formas expresivas de la experiencia del espíritu.

Hölderlin coincide con Hegel en el primer momento del diagnóstico: el mundo moderno trae consigo la crisis del arte. En este mundo, el arte tiene que plantearse la pregunta por su propio derecho a la existencia, por su *historicidad*, tiene que proyectarse, a partir de su determinación originaria (que por lo pronto sólo es virtual y, más aun, problemática), como arte *moderno*, como *poema moderno*.

Pero no se trata únicamente de la crisis del arte, sino también de la crisis de la modernidad misma. El *hecho* del advenimiento de esta no coincide inmediatamente con la constancia del discurso en que tal hecho es asumido y elaborado en su condición de *época*. Así, para Hegel es imperativa la tarea de la *formación del presente* hacia la plena conciencia de su historicidad esencial,¹⁴ en tanto que para Hölderlin debe asegurársele a los poetas modernos la existencia civil, en la misma medida en que ellos, ganando su identidad en la confrontación con el arte antiguo (en el aprendizaje de la medida y del «cálculo legal»), abren con su palabra el espacio histórico de tal existencia.¹⁵ Para ambos, pues, la modernidad en proceso de advenimiento se manifiesta como trance, afectada por la fragilidad de no contar de inmediato con su *logos* propio, concepto o palabra. Esta es, precisamente, la condición inmediatamente *infundada* de la existencia histórica moderna. Por eso, también, en ambos se plantea la cuestión del *ser* de la modernidad en cuanto época. ¿Cómo dar consistencia al ser del mundo moderno? Es decir, ¿cómo garantizar su historicidad, cómo inscribir históricamente el ser de la modernidad?

Como ya quedó sugerido, en ambos esta consistencia onto-histórica depende la relación con lo *propio* de la modernidad. En ambos, esta propiedad estriba en la capacidad de la modernidad para hacerse cargo de su *procedencia* y afirmarse, así, en su peculiar historicidad, como época. En la medida en que la modernidad asume lo

14 Cf. el Prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*: «La figura verdadera en que existe la verdad puede ser solamente el sistema científico de esta. Colaborar para que la filosofía se aproxime a la forma de la ciencia —para el objetivo de que pueda dejar su nombre de *amor* al *saber* y sea *saber real*— es lo que me he propuesto. Pero la necesidad interna de que el saber sea ciencia reside en su naturaleza, y la explicación satisfactoria de esto es únicamente la exposición de la filosofía misma. A su vez, la necesidad *externa*, en cuanto es concebida de una manera universal, prescindiendo de la contingencia de la persona y de las circunstancias individuales, es lo mismo que la *interna*, a saber, en la figura en que el tiempo representa la existencia de sus momentos. Mostrar que la elevación de la filosofía a ciencia está en su tiempo (*an der Zeit*), sería, por eso, la única justificación verdadera de las tentativas que tienen esta finalidad, porque evidenciarían la necesidad de esta última, e incluso la llevarían simultáneamente a cabo.» (*Phänomenologie des Geistes*, ed. Hoffmeister, Hamburg: Meiner, 1952, 12 ss.) Sin embargo, el tiempo presente —es decir, la cultura de la época— no tiene todavía la conciencia de esta científicidad, no ha *concebido* aún que la verdad «tiene únicamente en el *concepto* el elemento de su existencia», es preciso «formarlo», despertando en él dicha conciencia.

15 «Será bueno, para asegurarle a los poetas, también entre nosotros, una existencia civil, si se eleva la poesía, también entre nosotros, descontada la diferencia de las épocas y las constituciones, a la *mejane* de los Antiguos.» Cf. *Anmerkungen zum Oedipus*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, ed. Knaupp, v. II, p. 309 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992); citamos de nuestra traducción: F. Hölderlin, «Anotaciones al Edipo. Anotaciones a la Antígona». Noticia, traducción y notas de P. Oyarzun R. *Revista de Teoría del Arte* (4:79-115).

propio suyo como sustancia históricamente devenida, alcanza consistencia histórica. Para Hegel¹⁶ se trata de la *plenitud* de la modernidad, comprendida a partir de una concepción de la historia como proceso multilateral en que todas las estructuras del ser se unifican en virtud del proceso mismo de sus relaciones de oposición, sin que para ello sea necesario anteponer o posponer un fundamento externo a las relaciones —en el concepto de un todo que precediese (onto)lógicamente a los opuestos en cuanto ser o intuición intelectual— como garantía deductiva de la unificación. Este principio inmanente de unificación que se despliega precisamente a través del movimiento de las oposiciones es lo que Hegel llamó primeramente «amor», luego «vida» y por fin «espíritu». El mundo moderno es la época en que se consume el acontecer de la unificación y, así, el cumplimiento de la historia como historia (de la realización) del espíritu. De manera diferente, Hölderlin sostiene una concepción del ser como tensión conflictiva entre las tendencias opuestas del sí-mismo (la búsqueda de lo incondicionado y lo infinito, la relación con el origen) y del amor (entrega a una existencia singularizada y apertura a lo finito en que el hombre se relaciona con lo que le hizo perder la unidad del ser), que entiende a este último como principio inmanente de unificación, y, por último (en el periodo de Homburg), la tendencia a la idealización de lo real en el ser humano estéticamente liberado. Aquí la belleza —ante todo en el supremo arte de la poesía— es el proceso de unificación multilateral de las tendencias vitales opuestas, conforme a un movimiento de alternancia de los actos (los «tonos») en que cada una de esas tendencias se expresa y despliega conforme a su carácter esencial. Lo decisivo de esta alternación es que debe ser regulada (tal, el concepto del «cálculo legal»). Ahora bien: si, por una parte, Hölderlin coincide con Hegel en que las oposiciones no se resuelven en la recuperación de la simplicidad del origen, es decir, en que la escisión es indeleble, por otra, la regulación que ha de regirlas tiene su fundamento al margen de ellas mismas. La belleza, como sentido de esa regulación, posee una índole inmemorial e inasible, de manera que la escisión no es afirmada a la vez como el espacio en que es posible la unificación *real* de los opuestos, sino como el revés de la unidad del origen, irrecuperable, pero eficaz a partir de su pérdida, en el silencio del habla de los dioses (*Göttersprache*), es decir, del cambio y el devenir (*das Wechseln und das Werden*, última estrofa de *El Archipiélago*).¹⁷ Así, para Hölderlin la cuestión no estriba

16 En esta breve característica nos servimos en parte de lo que expone Dieter Henrich en *op. cit.*, especialmente 23-29.

17 *El Archipiélago* (1800-01) conmemora la antigua Grecia sumergida y confronta con ella, hacia el final, la vida nocturna y afanosa de los contemporáneos, en la espera de un renacimiento de la libre relación de los humanos con la Naturaleza y los dioses. La última estrofa canta: «Floreced mientras tanto, hasta que maduren vuestros frutos, / floreced, entretanto, solamente vosotros, jardines de Jonia, y vosotras, graciosas yedras, / de las ruinas de Atenas, encubrid la tristeza al día que contempla. / Coronad vosotros, bosques de laureles, con follaje eterno, las colinas / de vuestros muertos, junto al Maratón, donde los jóvenes vencieron al morir, / ¡ay!, allá en los campos de Queronea, donde los últimos atenienses huyeron con sus armas ensangrentadas, / eludiendo con ello el día de la infamia; / allá, allá bajan desde los montes, lamentos / al campo de batalla, ¡allá bajáis vosotras, aguas cami-

en la plenitud (la modernidad es experimentada como «tiempo indigente», *dürftige Zeit*), sino en la *firmeza* (*Festigkeit*), en el logro de una nueva apertura histórica, que le queda encomendada al poeta.

Se sigue de aquí que la relación con lo propio sea concebida de maneras distintas por Hölderlin y por Hegel. Junto con esta distinta manera de entender dicha relación, cabe suponer una distinta concepción de lo propio mismo.

En Hegel, la relación con lo propio se da en el *concepto*, de modo que la modernidad se torna transparente para sí misma: concibe la condición que la hace (que la ha hecho) posible, y, al concebirla, la incorpora —la *produce*— como su propia condición. Quizá en ninguna otra parte se exprese esto más claramente que en el modo en que Hegel interpreta la memoria, como aquella dimensión en que la subjetividad tiene que habérselas con la procedencia y el pretérito que la condicionan. La pretensión esencial que está alojada en la experiencia hegeliana de la memoria es la constitución de lo que ya antes denominamos el *recuerdo absoluto* (la *Er-innerung*), esencialmente distinto de la memoria (*Gedächtnis*), lastrada de exterioridad, en cuanto aquel es actividad y actualidad espiritual: es en este sentido que lo caracterizábamos como aquel recuerdo que recuerda (que interioriza) la condición desde la cual él mismo es posible, produciendo en virtud de su propia *performance* su presente en plenitud.¹⁸ A este respecto, conviene que leamos el pasaje con que concluye la *Phänomenologie des Geistes*, y que precisamente describe la operación mnemónica del espíritu en su envergadura histórica:

Pero el otro aspecto de su devenir [del espíritu], la *historia*, es el devenir *sapiente* (*wissende*), que se *media* a sí mismo —el espíritu exteriorizado en el tiempo; pero esta exteriorización es asimismo la exteriorización de ella misma; lo negativo es lo negativo de sí mismo. Este devenir presenta un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de cuadros, cada uno de los cuales, dotado con la íntegra riqueza del espíritu, se mueve de manera tan lenta precisamente porque el sí mismo tiene que penetrar y digerir toda esta riqueza de su substancia. En la medida en que su consumación consiste en que *saber* perfectamente lo que *es* él, su substancia, este saber es su *entrar en sí* (*Insichgehen*), en el cual abandona él su existencia (*Dasein*) y entrega su figura (*Gestalt*) al recuerdo. En su entrar en sí está sumido en la noche

nantes, / desde las cumbres del Oetas, cantando la canción / del destino! Y tú, inmortal, aunque no te festeje / la canción de los griegos, como antaño, resuena a menudo, ¡oh dios del mar!, / en mi alma con tus olas, para que sobre las aguas prevalezca / sin temor el espíritu, como el nadador, se ejercite en la fresca dicha de los fuertes, / y comprenda el lenguaje de los dioses, / el cambio y el acontecer; y si el impetuoso tiempo / conmueve demasiado violentamente mi cabeza, / y el desvarío y la miseria de los hombres estremecen / mi alma mortal, ¡déjame recordar el silencio en tus profundidades!» (F. Hölderlin, *Himnos y Elegías*, traducción de Jenaro Talens, Madrid: Hiperión, 1994). Será oportuno tener presente el último verso —«*Lass der Stille mich dann in deiner Tiefe gedenken*»— a propósito de lo que inmediatamente diremos sobre la índole del recuerdo en Hölderlin.

18 Al examinar la doctrina hegeliana de la poesía volveremos sobre esta capital diferencia entre memoria y recuerdo interiorizador, tal como se la formula en la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (§ 264).

de su autoconciencia, pero su desaparecida existencia está conservada en esta; y esta existencia superada (*aufgehobne*) —la anterior, pero renacida desde el saber— es la nueva existencia, un nuevo mundo y figura del espíritu. En ella tiene aquel que empieza desde el comienzo de manera igualmente cándida por su inmediatez, y desde ella hacerse crecer de nuevo, como si todo lo precedente estuviese perdido para él y no hubiese aprendido nada de la experiencia de los espíritus anteriores. Pero el *recuerdo interiorizante* (*Er-Innerung*) los ha conservado y es lo interior y la forma de hecho más alta de la substancia. Cuando este espíritu, pues, vuelve a empezar desde el comienzo su formación, aparentemente sólo partiendo de sí mismo, es que comienza, a la vez, en un estadio superior. El reino de los espíritus que se ha formado de este modo en la existencia, constituye una sucesión en que uno absolvía (*ablöste*) al otro, y cada uno recibía del anterior el reino del mundo. Su meta es la revelación de la profundidad, y esta es el *concepto absoluto*; esta revelación es, de este modo, la superación de su profundidad o su *extensión* (*Ausdehnung*), la negatividad de este yo que es en sí mismo (*dieses insichseienden Ich*), que es su exteriorización o substancia —y su *tiempo*, de modo que esta exteriorización se exterioriza en sí misma, tanto en su extensión como asimismo en su profundidad, el sí mismo. La *meta*, el saber absoluto, o el espíritu que se sabe en cuanto espíritu, tiene que llevar a cabo para su camino el recuerdo de los espíritus, cómo son en sí mismos y la organización de su reino. Su conservación, por el lado de su existencia que aparece libremente en la forma de la contingencia, es la historia, por el lado de su organización conceptualizada, en cambio, la *ciencia del saber que aparece* (*Wissenschaft des erscheinenden Wissens*); ambas juntas, la historia conceptualizada, conforman el recuerdo y el calvario del espíritu absoluto, la realidad, verdad y certeza de su trono, sin que él sea el solitario sin vida; sino que—

desde el cáliz de este reino de los espíritus
para él emerge la espuma de su infinitud.»¹⁹

El carácter «absoluto» de este recuerdo consiste, ante todo, en un poder de transformación, en virtud del cual se supera —se fluidifica— el encallecido ser-en-sí de lo pretérito. La instancia propia de tal «recuerdo absoluto» es, expresado en términos hegelianos, el *concepto*. Y precisamente bajo el régimen del concepto, de la ciencia, la modernidad alcanza su plenitud en un saber que sabe su condición, es decir, en un saber de lo incondicionado, que consume el proceso de apropiación de sí en que desde siempre se ha empeinado el espíritu. Una memoria activa, que puede fluidificar el en sí del pasado, es el rasgo esencial de este saber. Pero para que tal proceso sea posible, para que tenga lugar la apropiación de lo propio en los términos en que la concibe Hegel, es preciso que este último posea una identidad sustantiva que se conserve a través del proceso histórico. Desde luego, ella no está inmediatamente disponible para los espíritus particulares que desfilan en secuencia: la identidad espiritual es *propia* universal, y sólo se realiza *mediante* la historia.

¹⁹ «El saber absoluto», en *Phänomenologie des Geistes*, op. cit., 363 s.

De ahí que Hegel entienda que dicha identidad no es un presupuesto o un dato del proceso, sino su obra, en la medida en que la historia es, a la vez, la transformación y la capitalización del *proprium* del espíritu: la transformación de ese *proprium* y, en cada caso, la capitalización de su transformación. Si en el cambio apreciamos la impronta de la escisión, es preciso que el *proprium* mismo contenga un núcleo que permanezca indemne respecto de ella, a fin de asegurar la *continuidad de sentido* del proceso histórico, precisamente como el capital espiritual que no es mermado, sino acrecido por el cambio. Esa misma continuidad es la que le permite a Hegel identificar la historia universal con la historia de Occidente, es decir, de Europa.

La primera diferencia con el modo hegeliano que debe anotarse a propósito de la relación con lo propio en Hölderlin consiste en que esta se da en el poema, en la *palabra* poéticamente configurada. Y aquí también ha de considerarse bajo una distinta luz la experiencia de la memoria que determina el carácter del poema para Hölderlin. El rasgo esencial de tal experiencia —en el modo específico en que esta se despliega en la evolución de la obra de Hölderlin— consiste en una cierta imposibilidad de incorporar exhaustivamente la procedencia que se acusa en el recuerdo: la condición que condiciona a la modernidad conserva una determinada inaccesibilidad para el discurso que trata de hacerse cargo de ella, de modo que la modernidad, en el poema, es un saber que sabe su condición sólo como *diferencia* respecto de la sustancia historizada de lo antiguo, y que en tal saber *padece* esta diferencia: este el carácter esencialmente *trágico* de dicho saber.

Así, lo propio hölderliniano está internamente escindido. En este sentido, precisamente, se habla en la carta a Böhlendorff del 4 de diciembre de 1801 de la diferencia originaria e irreductible entre dos «propios», lo «nacional» griego y lo «nacional» hespérico:

Nada aprendemos con más dificultad que lo nacional (*das Nationelle*). Y, según creo, la claridad de la exposición (*Klarheit der Darstellung*) nos es originariamente tan natural como a los griegos el fuego del cielo (*Feuer vom Himmel*). Precisamente por eso han de ser *superados* éstos antes en la bella pasión, la cual has conservado también, que en esa homérica presencia de espíritu y don expositivo.

Suena paradójico. Pero lo afirmo otra vez, y lo dejo a tu examen y tu empleo; lo propiamente nacional tendrá en el progreso de la cultura (*Bildung*) siempre la menor excelencia. Por eso los griegos son menos maestros sobre el *pathos* sagrado, porque les era innato, y en cambio son excelentes en el don expositivo, a partir de Homero, porque este hombre extraordinario tenía tanta plenitud de alma para apoderarse de la *sobriedad junónica* occidental y, así, apropiarse verdaderamente de lo ajeno.

En nosotros es al revés. De ahí que sea también tan peligroso abstraer las reglas del arte sola y únicamente de la excelencia griega. He laborado largamente en ello, y ahora sé que, aparte de aquello que debe ser lo supremo en los griegos y en nosotros, esto es, la relación viviente y el destino (*Geschick*), no nos está permitido tener algo *igual* en conjunto con ellos.

Pero lo propio tiene que estar tan bien aprendido como lo ajeno. Por eso los griegos nos son indispensables. Sólo que precisamente en lo propio, nacional nuestro, quedaremos a la zaga de ellos, porque, como dije, el *libre* uso de lo *proprio* es lo más difícil.²⁰

Hay en este pasaje celeberrimo el esbozo de una filosofía de la historia en que la historia misma aparece dividida en un momento «oriental» y un momento «occidental», en un momento auroral griego y otro crepuscular moderno, y donde este último está, por decirlo así, «sobre-historizado». La diferencia entre el «nosotros» de que habla la carta y los «griegos» no estriba solamente en la oposición entre los elementos «nacionales», sino también en que para «nosotros» *hubo Grecia*. Y si bien «Grecia» puede ser objeto temático de la memoria moderna, indispensable para la configuración de su propio destino histórico, y aun si es poéticamente posible designar el paso a lo «moderno» en la Hélade (en el giro categórico que Hölderlin arguye a propósito del *Edipo*), en todo caso el «hubo» resulta irreducible: es el momento de una sustracción esencial, sobre la cual la memoria no puede ejercer ningún poder, en la medida en que tampoco es un material que esta pueda elaborar. Dicho «hubo» es la condición irrecuperable a partir de la cual lo moderno mismo es posible: es el origen mismo del «*proprium*» moderno. En tal medida, la relación con el «*proprium*» sólo cabe en el modo de una relación con ese «hubo» experimentado como tal condición irrecuperable. Semejante relación y semejante experiencia es lo que la palabra poética debe desplegar. Por eso, dicho «hubo» es también lo que determina esencialmente a la palabra poética en su única originaria posibilidad en el contexto de la modernidad.

En este sentido, podría decirse que para Hölderlin *el poema (moderno) es saber que sabe que no sabe su condición*. En la medida en que esta condición está temporalizada sin reservas en el pensamiento poético de Hölderlin, el saber en cuestión adopta también la forma de la memoria, pero de una tal que no puede traer a presente, no sólo la sustancia historizada de su procedencia (lo que daría lugar a la *nostalgia*, es decir, al recuerdo que se duele de la pérdida de lo recordado: el bello mundo en que prevalece la presencia de los dioses), sino la diferencia misma entre la procedencia y lo devenido a partir de ella: en este sentido el poema hölderliniano poetiza la «huida de los dioses» *como* tal huida: tal es el modo en que proyecta la antes mencionada relación con el «hubo».

Ahora bien: si la diferencia es aquello cuya determinación escapa constitutivamente al recuerdo en la misma medida en que lo condiciona, y si esta relación puede ser designada mediante la noción de lo in-memorial (aquello que hace trabajar al recuerdo sin poder jamás ser presentado por este), entonces la memoria poética hölderliniana tendría que ser descrita como un *saber de lo in-memorial*. Este saber adquiere la forma esencial del *recuerdo como duelo*, recuerdo que guarda la pérdida como su propia condición. Tal recuerdo tiene el carácter del *pensar*, pero de un pensar

20 F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, II, *op. cit.*, 912 s.

que no se cierne sobre su asunto con afán de determinación y, por consiguiente, de dominio, de apropiación, sino de un pensar que se abre para dar lugar a lo pensado: un pensar que piensa *en* lo pensado, que, antes que determinar lo pensado, recibe de él su determinación más originaria. Este «pensar en» que se determina a partir del «en» en el cual se concentra su destinación y, así, la posibilidad de toda «propiedad» que le convenga, se llama, en términos hölderlinianos, *Andenken*: recuerdo, conmemoración. Leamos el poema de Hölderlin que lleva precisamente este título:

Andenken

Der Nordost wehet,
Der liebste unter den Winden
Mir, weil er feurigen Geist
Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.
Geh aber nun und grüße
Die schöne Garonne,
Und die Gärten von Bourdeaux
Dort, wo am scharfen Ufer
Hingehet der Steg und in den Strom
Tief fällt der Bach, darüber aber
Hinschauet ein edel Paar
Von Eichen und Silberpappeln;

Noch denket das mir wohl und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald, über die Mühl',
Im Hofe aber wächst ein Feigenbaum.
An Feiertagen gehn
Die braunen Frauen daselbst
Auf seidnen Boden,
Zur Märzzeit,
Wenn gleich ist Nacht und Tag,
Und über langsamen Stegen,
Von goldenen Träumen schwer,
Einwiegende Lüfte ziehen.

Es reiche aber,
Des dunkeln Lichtes voll,
Mir einer den duftenden Becher,
Damit ich ruhen möge; denn süß
Wär' unter Schatten der Schlummer.

Recuerdo

Sopla el Nordeste,
De todos los vientos mi más
Amado, porque promete espíritu fogoso
Y buen rumbo a los marineros.
Pero ve ahora y saluda
Al hermoso Garona,
Y a los jardines de Burdeos
Allí, donde en la escarpada ribera
Pasa la senda y al torrente
Cae profundo el arroyo, mientras arriba
Mira a lo lejos una noble pareja
De encina y álamo blanco;

Todavía me acuerdo bien y cómo
Las amplias copas inclina
El bosque de olmos, sobre el molino,
Y en el cortijo crece una higuera.
En días de fiesta allá van
Las mujeres morenas
Sobre suelo sedoso,
En el tiempo de marzo,
Cuando la noche y el día son iguales,
Y sobre lentos senderos,
Cargados de sueños áureos,
Corren aires arrulladores.

Pero que uno me alcance,
Pletórico de oscura luz,
El fragante cáliz,
Para que pueda reposar; pues dulce
Sería la siesta bajo la sombra.

Nicht ist es gut
 Seellos von sterblichen
 Gedanken zu seyn. Doch gut
 Ist ein Gespräch und zu sagen
 Des Herzens Meinung, zu hören viel
 Von Tagen der Lieb',
 Und Thaten, welche geschehen.

Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
 Mit dem Gefährten? Mancher
 Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;
 Es beginnet nemlich der Reichtum
 Im Meere. Sie,
 Wie Maler, bringen zusammen
 Das Schöne der Erd' und verschmähn
 Den geflügelten Krieg nicht, und
 Zu wohnen einsam, jahrlang, unter
 Dem entlaubten Mast, wo nicht die
 Nacht durchglänzen
 Die Feiertage der Stadt,
 Und Saitenspiel und eingeborener Tanz
 nicht.

Nun aber sind zu Indiern
 Die Männer gegangen,
 Dort an der luftigen Spiz'
 An Traubenbergen, wo herab
 Die Dordogne kommt
 Und zusammen mit der prächt'gen
 Garonne meerbreit
 Ausgehert der Strom. Es nehmet aber
 Und giebt Gedächtniß die See,
 Und die Lieb' auch heftet fleißige Augen.
 Was bleibt aber, stiften die Dichter.

No es bueno
 Sin alma estar de mortales
 Pensamientos. Pero bueno
 Es el diálogo y decir
 El parecer del corazón, oír mucho
 De los días del amor,
 Y de hazañas que sucedieron.

¿Pero dónde están los amigos? ¿Belarmino
 Y su compañero? Muchos
 Tienen pudor de ir a la fuente;
 Pues comienza la riqueza
 En el mar. Ellos,
 Como pintores, juntan
 Lo bello de la tierra y no desdénan
 La guerra alada, y
 Vivir solitarios, por años, bajo
 El mástil deshojado, donde no iluminan
 la noche
 Los días de fiesta de la ciudad,
 Ni hay violines ni danza nativa.

Pero ahora se marcharon
 Los hombres a las Indias,
 Allá en la aireada cumbre
 En los viñedos, desde donde
 Desciende el Dordogne,
 Y junto al espléndido
 Garona desemboca el torrente
 En anchura de mar. Pero el océano
 Quita y da remembranza,
 Y el amor clava también los ojos atentos.
 Mas lo que permanece, lo fundan los
 poetas. ¹

¹ 21 *Andenken*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, I, *op. cit.*, v. I, p. 473 ss. El poema fue escrito por Hölderlin en la primavera de 1803. Vierto el último, célebre verso, a la manera convenida; pero prefiero este otro modo: «Mas lo que resta, lo inscriben los poetas.»