

La balanza y los platillos: Hölderlin, Benjamin y la escena de la Historia.

The Scale and the Pans: Hölderlin, Benjamin and the Scene of History

Martín Baigorria¹

Abstract: The study *Two poems of Friedrich Hölderlin* is Walter Benjamin's first major critical work. Regarding this essay, the interpreters have been so far concerned with Benjamin's more general thesis and influences, without taking further acknowledgement of the heterodox twists active on his exegetical strategies. But, beyond the veil of the essay's methodological principles, it is possible to recognize the roots of a modern approach to Hölderlin's poetics, where the classical idealistic motives are replaced with a more sensual and materialist reading. Such turn would respond to the presence of early intuitions that eventually will become significant critical axes in Benjamin's thought.

Keywords: Hölderlin – Benjamin – Interpretation – Mediation – Myth.

Resumen: El estudio *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* es el primer ensayo crítico de Walter Benjamin. Respecto de dicho ensayo, los intérpretes se han concentrado en sus tesis e influencias más generales, sin reconocer por otro lado ciertos giros heterodoxos presentes en su lectura de Hölderlin. Así, tras el velo de sus postulados crítico-metodológicos, es posible reconocer un abordaje moderno de la poética hölderliniana, donde los motivos filosófico-idealistas aparecen desplazados por una lectura sensual y materialista. Dicho giro obedece a la presencia de intuiciones que más tarde constituirán los ejes fundamentales del pensamiento benjaminiano.

Palabras clave: Hölderlin; Benjamin; Interpretación; Mediación; Mito.

¹ Docente en la cátedra Literatura Europea del Siglo XIX (UBA), investigador de posgrado en CONICET. Email: martinbaigorria@filo.uba.ar.

1.

El estudio *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin* es el primer escrito sistemático de crítica literaria elaborado por Walter Benjamin. El ensayo fue elaborado durante el invierno de los años 1914 y 1915, cuando el futuro crítico todavía era un estudiante de 25 años. Su interés por Hölderlin había surgido entre los años 1913 y 1914, luego de ser publicada la primera gran edición de las obras del poeta, a cargo de Norbert von Hellingrath. Al igual que otros intelectuales del periodo como Martin Heidegger, Benjamin conoce la obra del poeta a partir de esta edición. De hecho, fue a partir de la lectura del ensayo de Hellingrath sobre las traducciones hölderlinianas de Píndaro que Benjamin concebiría la idea de comparar los poemas *Dichtermüt* [“Animo de poeta”] y *Blödigkeit* [“Timidez”]. Nacidos en el mismo año, no es inverosímil que el joven estudiante de filosofía haya visto en el editor a un representante de su generación. Así, a principios de 1917 Benjamin recibirá con pesar la muerte del filólogo en el frente de Verdún, lamentándose de no haber podido mantener un encuentro para ensañarle su trabajo (HONOLD 1998: 328-357). Hellingrath no tardaría entonces en convertirse en el mártir de una generación de intelectuales nacionalistas. Con el apoyo del círculo de Stefan George, el editor había logrado rescatar la obra de Hölderlin del olvido, depositándola en el centro de la atención literaria. Esta empresa fue llevada a cabo mediante una interpretación mítico-sacralizante, según la cual Hölderlin era el poeta de la “Alemania secreta” [*Geheimnis Deutschland*], un “visionario” [*Seher*] que había elegido mantenerse apartado del mundo con el fin de anunciar el verdadero destino de los alemanes.² Esta peculiar interpretación surgía en un contexto socio-económico donde el industrialismo y el comercio masivo se imponían sobre las formas de vida tradicionales. Frente a esta crisis, y como síntoma de un anticapitalismo nebuloso, el concepto de “juventud” se había convertido en una divisa de la restauración cultural, un valor social y estético por derecho propio, cuyos acentos románticos influyeron

² A partir del vínculo entre las traducciones de Píndaro y los “últimos himnos”, Hellingrath creía haber descubierto un poder de creación poética directamente inspirado en la fuerza dionisiaca del mundo griego. Con los “cantos patrióticos” [*Vaterländische Gesänge*] esta fuerza desembocará en la “cruda yuxtaposición” [*harte Fügung*] de los períodos sintácticos hölderlinianos: la interpelación de esa potencia rítmica, expresamente dirigida a los alemanes, era un llamado a reconocer su destino histórico (Ver ROSSI 2004: 97- 124; BOTHE 1992).

fuertemente en el primer Benjamin. De este modo, a partir de esta necesidad de renovación cultural, George y Hölderlin se convertirán en los poetas preferidos por los jóvenes intelectuales alemanes.

Este interés por Hölderlin y la interpretación de von Hellingrath tampoco es ajeno a su participación en los “círculos de amigos” de la “Comunidad escolar libre” [*Freieschulgemeinde*] conducida por Gustav Wyneken. De tendencia originalmente socialdemócrata, dicho grupo se proponía superar el mercantilismo de la época mediante una nueva unidad estético-espiritual, tomando como punto de partida un ideario heterogéneo, donde se mezclaban el romanticismo de la *Lebensphilosophie* (Schopenhauer, Nietzsche) con el idealismo filosófico de Kant y Hegel.³ Existía al mismo tiempo una influencia ideológica del círculo de George en el tipo de organización espiritual que Wyneken se proponía llevar adelante. Entre estas características pueden ser mencionadas cierto culto al liderazgo, al heroísmo, y la admiración por la forma [*Gestalt*]. Podría afirmarse entonces que se trataba de un ideal de humanidad con tendencias elitistas y aristocratizantes [*adlige Menschen*] (Ver BUSSE WILSON 1925, citada por HONOLD 1998: 334). Pero, desde su singular perspectiva, Benjamin veía en la organización social estetizante del grupo de George la posibilidad de recrear poéticamente un ideal de juventud comunitaria (HONOLD 1998: 334-335). Dicho ideal no se limita a una finalidad estética o elitista, sino que busca imaginar un espacio “comunitario” [*Heim*] sustraído a la alienación de la ciudad.⁴ La atención otorgada en su ensayo a las cuestiones del espacio, el destino y al elemento sensible [*sinnlich*] del poema, se encuentra fuertemente asociada a estos intereses.

³ Ver la carta de Benjamin a Leo Strauss: “[...] la influencia más decisiva fue la siguiente: en un pensionado educativo, durante un período de casi dos años, fue mi maestro el doctor Wyneken, que fundó un poco más tarde la “Comunidad escolar libre” de Wickesdorf. Uno o dos años después, leí el programa de la escuela, que se basaba en la filosofía de Hegel. [...] Fundé en esa escuela un círculo de amigos que recogieron las ideas de Wyneken y las difundimos cuanto pudimos. Como usted se imaginará estas no se identificaban con una u otra idea en concreto, sino que más bien se las tomaba como el fundamento de la educación, pero no sólo determinaban espiritualmente el “interés” reiterado por las reformas educativas, sino que, sobre todo, se las consideraba una orientación hacia una forma de vida” (carta a Leo Strauss; JENNINGS 1983: 544-562).

⁴ Es conocida la iniciativa de Benjamin destinada a fundar una “sala de discursos” [*Sprechsal*] en la comunidad de estudiantes de Berlín. Este espacio fue un lugar de reuniones y conferencias en el que participaron intelectuales como Martin Buber, Kart Breisig, y Ludwig Klages. Respecto de la idea de un espacio comunitario “liberado” de la alienación urbana, ver los ensayos de *Infancia en Berlín* (BENJAMIN: 1990).

Por otra parte, al igual que la influencia de Hellingrath y George, es posible reconocer en este texto iniciático el impacto de la Primera Guerra Mundial, y las visiones heroico sacrificiales surgidas del conflicto. Estas últimas no sólo tuvieron en Hölderlin a su principal catalizador, sino que se hallan a su vez indisociablemente vinculadas al suicidio de su amigo Friedrich Heinle, quien se quitó la vida junto a su novia, pocos días después de comenzada la guerra. Heinle era un joven poeta con quien Benjamin había compartido diversas actividades intelectuales: ambos habían comenzado a estudiar juntos en 1914 en la Universidad de Berlín y colaboraron en la revista de Gustav Wineken *Der Anfang*. Es importante tener aquí en cuenta que, en el mismo invierno en el que Benjamin escribe su trabajo sobre Hölderlin, el crítico se encontraba preparando un ciclo de sonetos dedicados a su amigo muerto. Sin lugar a dudas, el poeta era una parte fundamental de la comunidad juvenil imaginada por Benjamin, aun cuando con el inicio de la guerra esa esperanza quedara definitivamente cancelada.

Respecto del texto de Benjamin, la crítica académica se ha concentrado en sus tesis e influencias más generales, sin reconocer por otro lado ciertos giros heterodoxos presentes en su lectura (ALT 1987: 531-562; 1988: 120-139; HANSEN 1997: 786-816; JENNINGS 1983: 550)⁵. Así, tras el velo de sus postulados crítico-metodológicos, es posible reconocer un abordaje moderno de la poética hölderliniana, donde los motivos filosófico-idealistas aparecen de pronto desplazados por una lectura sensual y materialista, construida desde una perspectiva espacial. Dicho giro obedece a la presencia de intuiciones que más tarde constituirán los ejes fundamentales del pensamiento benjaminiano. De este modo, a pesar de ser opacados muchas veces por el vocabulario filosófico neokantiano, cuestiones tales como las relaciones entre historia, espacio y temporalidad, o la atención a los detalles “insignificantes” del texto, aparecen como momentos claves de la interpretación. Estos aspectos exigen entonces atravesar el formalismo idealista con que aquí el joven crítico se rodea tentativamente, para retomar los momentos disruptivos y las derivaciones menos advertidas de su lectura.

⁵ Tanto Jennings como Alt apuntan a relacionar el concepto de “lo poetizado” [*das Gedichtete*] y sus derivaciones hermenéuticas con las preocupaciones poéticas de Hölderlin durante el “período de Homburg”. No prestan sin embargo atención a muchos momentos significativos de la lectura benjaminiana.

2.

Benjamin parte de la comparación de dos textos, “Animo de poeta” [*Dichtermut*] y “Timidez” [*Blödigkeit*], al ser en su opinión dos versiones de una misma problemática poética original: ambos poemas comparten una “forma interna”, que debe ser estudiada desde el punto de vista de “lo poetizado”⁶. En línea con la filosofía neokantiana de la época (Paul Natorp, Hermann Cohen) el crítico avanza con una serie de postulados metodológicos. A partir de este último concepto, fuertemente emparentado con las nociones goethianas de “contenido” y “forma interna”⁷, debe ser establecida una “ley de identidad” [*Identitätsgesetz*], capaz juzgar el valor de la “tarea poética”. “Lo poetizado” es una actividad imaginativa trascendental, “un presupuesto de la poesía en el sentido de representar la estructura intelectual-intuitiva del mundo engendrada por el poema” (BENJAMIN 1995: 137)⁸. La cita de Novalis intercalada revela por otra parte el vínculo de su planteo con la teoría romántica del arte: “Cada obra de arte posee un ideal a priori, una necesidad interna que la hace ser como es.” (BENJAMIN 1995: 138)⁹. Esto lo conduce a afirmar que “lo poetizado” no es demostrable empíricamente, en la medida en que no tiene ninguna relación con sus antecedentes histórico-textuales, ni con la psicología o las concepciones del propio autor. Se trata de un presupuesto conjetural, una tarea de la imaginación solamente demostrable a partir de la reflexión crítica. En consecuencia, esta actividad tampoco coincide con la materialidad del poema, sino que representa una “unidad sintética entre el orden intelectual y el intuitivo” (BENJAMIN

⁶ Este concepto será retomado más tarde en el ensayo de Benjamin dedicado a *Las afinidades electivas* de Goethe.

⁷ La historia de estos dos términos es compleja. Como traducción del griego *endon eidos*, concepto central en *Las Eneidas* de Plotino, llega a Goethe a través de Schafetsbury y Herder. Se trata de un término clave en las teorías romántico-organicistas de la literatura, que volverá a tener un rol importante en la disertación de Norbert von Hellingrath sobre las traducciones hölderlinianas de Píndaro. Respecto de la importancia del concepto goethiano ver el ensayo de Benjamin *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (BENJAMIN 1977: 155).

⁸ “[...] als Voraussetzung der Dichtung zu verstehen, als die gestig-anschauliche Struktur derjenigen Welt, von der Gedicht das zeugt.” (BENJAMIN 1991: 105).

⁹ “Jedes Kunstwerk hat ein Ideal a priori, eine Notwendigkeit bei sich, da zu sein.” (BENJAMIN 1991: 105-106). Usamos la cita presente en el texto de Benjamin.

1995: 138)¹⁰, una mediación poética entre ambos momentos. Así, en el contexto de la investigación lírica, las relaciones entre vida y objetividad no pueden ser abordadas unilateralmente, sino que deben ser analizadas desde la perspectiva de “la tarea poética” [*die dichterische Aufgabe*]. La síntesis entre ambas esferas surge del modo en que son puestas en contacto por la imaginación lírica, constituyendo así una reconciliación entre dos instancias antes escindidas. La “verdad de la poesía” debe ser juzgada desde el punto de vista apriorístico presupuesto por “lo poetizado” (BENJAMIN 1995: 105).¹¹ Se trata de un interés estético y cognoscitivo; ya que mediante “lo poetizado” Benjamin pretende poner en el centro de la investigación esa otra “verdad” a la que constantemente aluden los poetas, pero que no pueden demostrar fehacientemente.

Lo “poetizado” es también un “concepto limite” [*Grenzbegriff*], al hallarse entre dos instancias estéticas o “unidades funcionales” [*Funktioneinheit*]. Benjamin distingue así dicho término del concepto corriente de “obra poética”, entendido como distinción entre forma y contenido [*Form und Stoff Begriff*]. Frente a esta oposición, “lo poetizado” expresará más bien una unidad inmanente ideal, al contener en sí misma las distintas potencialidades características del poema:

Lo poético, viene a ser un aflojamiento de aquellas articulaciones fuertemente funcionales que imperan en el poema mismo y no pueden formarse más que prescindiendo de ciertas determinaciones: sólo así se tornan visibles la trabazón interna, la unidad funcional entre los elementos. (BENJAMIN 1995: 139)¹².

Das Gedichtete tiene así también su propia *ratio*; debe elegir qué elementos perdurarán y cuáles serán dejados a un lado. Por otro lado, lo “poetizado” se distingue frente a la “tarea poética”, al significar este término para el poeta la vida como tal, su propia experiencia subjetiva. Pero al mismo tiempo, este concepto de vida como “unidad

¹⁰ “Das Gedichtete ist in seiner allgemeinen Form syntethische Einheit der geistigen und anschaulichen Ordnung.” (BENJAMIN 1991: 106).

¹¹ “In ihr soll jener eigentümliche Bezirk erschlossen werden, der die Wahrheit der Dichtung enthält” (BENJAMIN 1991: 105). “En ella debe contenerse aquel espacio propio donde se encuentra la verdad (Wahrheit) del poema.” (BENJAMIN 1995: 138). De aquí en adelante nos remitiremos a esta edición para las citas en español, realizando algunas modificaciones puntuales.

¹² “Das gedichtete ist eine Auflockerung der festen funktionellen Verbundenheit, die im Gedichtete selbst waltet, und sie kann nicht anders entstehen als durch ein Absehen von gewissen Bestimmungen; indem hierdurch das Ineinandergreifen, die Funktionseinheit der übrigen Elemente sichtbar gemacht wird” (BENJAMIN 1991: 106).

funcional” se distingue de la vida a secas (el sentimiento, la “ley del corazón”, etc), en la medida en que dicha “unidad” supone una relación específica y concreta con la actividad del poetizar. Si “para el creador, la idea de tarea poética siempre representa la vida” (BENJAMIN 1995: 140), lo “poetizado” sólo entra en contacto con los sentimientos en tanto y en cuanto ellos ya estén involucrados en la experiencia de la creación lírica.

En el seno de esta mediación llevada a cabo por la tarea poética, el concepto de “mito” juega un papel importante, al ser este el encargado de poner una distancia entre los sentimientos vitales del artista y “lo poetizado”. El “mito” es entonces la experiencia poética concebida como actividad “figurativa-mediadora”, al deber enfrentarse a los hechos del mundo para seleccionarlos y reelaborarlos, incorporándolos luego al plano de la expresión poética. Significativamente, esta instancia mítica no viene dada en sí misma sino que debe ser captada a partir del conflicto:

[...] el análisis de los grandes poemas no se remite directamente al mito, sino a la unidad producida por la violencia de diferentes elementos míticos turbulentamente enfrentados, unidad concebida como la más adecuada expresión de la vida. (BENJAMIN 1995: 141)¹³.

Esta unidad depende estructuralmente, sin embargo, del conflicto, de “los elementos míticos turbulentamente enfrentados”. De este modo, el mito es el índice de un conflicto a partir del cual la experiencia poética se da forma a sí misma. Este aspecto ha sido sin embargo notablemente soslayado por algunos lectores de Benjamin:

Determinado por múltiples conexiones entre lo intuitivo y lo intelectual, entre lo sensual y la región de las ideas, “lo poetizado” representa una unidad sintética absoluta, gobernada por la ley de la identidad. (Hanssen 1997: 16).

Se pierde aquí de vista que esta “identidad” no puede ser demostrada como un todo formal, sino tan sólo en “la intensidad de la conexión entre elementos intuitivos e intelectuales” (BENJAMIN 1995: 142)¹⁴. Esta “intensidad” es en realidad la violencia

¹³ “Während die Analysis der Grossen Dichtungen nicht zwar auf den Mythos, aber auf eine durch die Gewalt der gegeneinanderstrebenden mythischen Elemente gezeugte Einheit als eigentlichen Ausdruck des Lebens stossen wird” (BENJAMIN 1991: 107).

¹⁴ “die Intensität der Verbundenheit der anschaulichen und der geistigen Elemente” (BENJAMIN 1991: 108).

mítica a la que el propio Benjamin aludía apenas unas líneas antes. Se perfila así una tensión entre la síntesis y el conflicto, surgida de la propia “intensidad” de la construcción poética.

3.

Las características de la poética hölderliniana no son ajenas a las preocupaciones críticas de Benjamin. En sus poemas nos encontramos con una vocación lírica que no deja de remitir su sentido y origen al estallido de la Revolución Francesa, gracias a una su identificación con los ideales histórico-filosóficos (Leibniz, Kant, Rousseau, Schiller) y un estilo fuertemente impregnado de imágenes míticas e idealizantes. Su obra se propone así anunciar el advenimiento de una nueva fraternidad poética, capaz de superar los conflictos y contradicciones de los ideales revolucionarios (libertad o igualdad, gironda y jacobinismo, Terror y *sans-culotterie*, etc). En línea entonces con el pensamiento de Schelling y Hegel, esta concepción exigirá una dialéctica universal, donde el poeta y su experiencia vendrían a formar un todo con el sentido de su propia época. Pero, mientras en un comienzo su obra poética se propuso anunciar la consumación inminente de los ideales de universalidad, dicho entusiasmo transmutará en una hermética reelaboración del tiempo histórico. La composición de estos dos poemas, situada entre los años 1800 y 1803, corresponde al último periodo de su obra, en el cual Hölderlin también preparará sus grandes ciclos himnicos (“*Vaterländische Gesänge*”) y elegíacos. Desde la perspectiva de la elaboración de estos textos, es importante recordar que, luego de un período de dudas e incertidumbres¹⁵, la subjetividad lírica busca afirmarse una vez más a sí misma, celebrando del “ánimo poético” [*Dichtermut*] a través de la unión del poeta, el pueblo y los dioses. De este modo, “lo poetizado” en ambos poemas es un llamado a los poderes “histórico-filosóficos” de la subjetividad literaria, a la capacidad del yo lírico para encarnar la necesaria mediación entre acontecer mundanal y redención histórica. Esta centralidad de

¹⁵ Nos referimos aquí a la composición frustrada del proyecto dramático *Empedokles*, y a los ciclos de odas compuestas en el período de Hamburgo (Invierno de 1798 – Verano del 1800), en particular *Muth des Dichters* y *Mein Eigentum*.

la vocación poética hölderliniana se demuestra así sumamente oportuna para la lectura de Benjamin, al encontrarse allí expresada la posibilidad de una “síntesis intuitivo-intelectual”, tal como fuera exigida en la introducción metodológica de su ensayo.

Según este último, en la primera versión (“*Dichtermut*”), el texto padece una excesiva obediencia a las leyes de la mitología, expresadas a través de la imagen de la *Ananké*. El destino del poeta se identifica de antemano con la muerte, y debe cantar para infundirse valor y afrontar un desenlace inevitablemente luctuoso. Pero este valor celebrado (y exigido) por la expresión poética posee un origen ambiguo. Frente a la identificación del yo poético con la imagen mítica del sol (y la subsiguiente disolución tanática que ella conlleva), el “valor del poeta” también se afirma a partir de su vínculo con los seres vivos; aquello que Benjamin denomina, “la unión natural con el pueblo” [*Naturverbundenheit allem Volke*]:

Nos es posible reconocer este pensamiento como uno de los que más reconfortan a los poetas, y que resulta especialmente querido para Hölderlin, no obstante lo cual aquella conexión natural con el pueblo no puede dar razón aquí de una vida poética.” (Benjamin 1995: 144)¹⁶.

Sin embargo, esta alegría propia de la vida poética carece aún de una expresión concreta en el plano del discurso lírico, y por lo tanto, sólo nos es sugerida como una de las virtualidades de “lo poetizado”. Al mismo tiempo, al estar ella implícitamente regida por el modelo estético griego, la identificación entre destino poético y ocaso mítico-natural dista de ser convincente a la hora expresar la comunión anunciada. Con esta observación Benjamin pareciera estar cuestionando implícitamente la famosa tesis de von Hellingrath que remite la esencia de la “forma interna” hölderliniana a un origen helénico. El fracaso de este modelo obedece a que el canto del pueblo se revela como incapaz de penetrar en el seno de esa ley mítica, por ser este sólo el objeto de una analogía con la imagen del sol. La ley mítica (momento objetivo), y el canto (momento subjetivo), aún se hallan en una relación de exterioridad el uno respecto del otro: el nexo entre hombres y dioses se sostiene apenas por una comparación esquemática. El poeta,

¹⁶ “Wir wissen diesen Gedanken einen der tröstenden der Dichter, wissen ihn besonders teuer Hölderlin. Dennoch kann jene Naturverbundenheit allem Volke uns hier nicht begründet sein als Bedingung dichterischen Lebens” (BENJAMIN 1991: 109).

por su parte, no ha logrado liberarse del destino tanático ordenado por la ley mítica, de manera tal que su propio vínculo con el pueblo permanece indeciso e irresuelto. Esto lleva a Benjamin a concluir que “el vínculo entre dioses y hombres es confinado al ritmo inflexible de una gran imagen. Pero en el aislamiento de esta estructura no es posible descubrir el fundamento de aquellos poderes unidos y por lo tanto termina perdiéndose” (BENJAMIN 1995: 144)¹⁷. “Lo poetizado” debe entonces reconstruir analíticamente el “fundamento” [*Grund*] poético sobre el cual sería posible la comunión entre hombres y dioses.

Esta unidad, apenas sugerida en la primera versión del poema, alcanzará en su segundo esbozo (*Blödigkeit*) su plena realización como “*unidad intuitivo – intelectual*” [*geistige-anschauliche Einheit*]:

[...] el orden entre dioses y personas resulta establecido de un modo particularmente contrastado, puesto que un orden compensa (y es compensado por) el otro (como los platillos de una balanza que, dejados en equilibrio, se desequilibran) (Benjamin 1995: 145)¹⁸.

A pesar del carácter ideal de las formulaciones benjaminianas, es importante comprender que no se trata aquí de una mera fusión o equilibrio neutralizador sino de la exhaustiva funcionalización de los elementos que integran la estructura poética. Ahora bien, Benjamin advierte desde el primer momento que la “impenetrabilidad de esas relaciones” [*Undurchdringlichkeit der Beziehungen*] no puede ser abordada sino a partir de su “comprensión intuitiva”. Este análisis en detalle de la estructura poética obedece a la necesidad de dar cuenta de su “fundamento sensible”: “Ningún elemento puede librarse de la intensidad del orden del mundo sentido como fundamento suyo” (BENJAMIN 1995: 145)¹⁹. Los elementos del poema están sometidos a una ley, que no es meramente una unidad lógica, sino mas bien la “intensidad de un orden”. Se trata

¹⁷ “Die Verbundenheit des Gottes mit Menschen ist nach starren Rhythmen in ein großes Bild gezwungen. Aber in seiner Vereinzelung vermag es nicht, den Grund jener verbundenen Mächte zu deuten und verliert sich” (BENJAMIN 1991, 111).

¹⁸ “Die Ordnung der Götter und Menschen ist hier –in der Mitte des Gedichts- seltsam gegen einander gehoben, die eine geglichen durch die andere. (Wie zwei Waagschalen: man beläßt sich in ihrer Gegenstellung, doch hebt sie vom Waagebalken)” (BENJAMIN 1991: 112).

¹⁹ “Kein Element kann irgend bezugsfrei sich aus der Intensität der Weltordnung, die im Grunde gefühlt ist, herausheben” (BENJAMIN 1991: 112).

entonces de dar cuenta de cada una de las partes que constituyen ese orden complejo. Pero como veremos más tarde, esta perspectiva a favor de la dimensión plástica del texto y sus elementos mínimos constitutivos, presupone desde el comienzo una asimetría al nivel de la síntesis propuesta. En este desequilibrio, los elementos sensibles, la dimensión contingente y material del lenguaje poético, terminará predominando sobre la identidad formal de “lo poetizado”.

Continuando con el análisis, Benjamin afirma: en *Blödigkeit* es posible vislumbrar un movimiento interior del poema hacia un centro que es revelación de un nuevo orden espiritual. Ese movimiento parte desde dos instancias, la esfera terrenal y la divina, confluyendo ambas en la palabra *Geschick* [destino]:

[...] la prolongación espacial de los seres vivos se determina en la construcción internamente temporal del poeta [...] Los órdenes de Dios y el pueblo, hasta ahora independientes, se unifican en el destino poético” (BENJAMIN 1995: 163)²⁰.

Esta es según Benjamin la tesis central de la segunda versión. El destino del poeta es la mediación entre el pueblo y los dioses. Pero ¿de dónde surge esta capacidad de mediación? Para abordar esta cuestión Benjamin recurre a una perspectiva “arquitectónica”, una visión espacial y constructivista, por momentos lejana, y otras veces excesivamente cercana a la textualidad del poema. Dicho punto de vista ilustra el modo en que la poética hölderliniana se apropia del espacio con el fin de ser incorporado *ex profeso* al mito. Así, como es sabido, la naturaleza hölderliniana se encuentra espiritualizada de antemano. ¿Pero cómo se da esta espiritualización? ¿Acaso se trata de una definición conceptual (leibniziana o spinoziana, por ejemplo) según la cual la naturaleza encarnaría una universalidad filosófica? La respuesta a esta cuestión se da, sin embargo, en una dimensión específicamente poética. A diferencia del primer poema, la verdad ya no está en los cielos, alejada de los hombres, sino que forma parte de un mundo viviente, puesto de manifiesto a través las imágenes y verbos de movimiento (la alfombra, los verbos *gehen*, *eintreten*) de los primeros versos:

²⁰ “Die räumliche Erstreckung der Lebendigen bestimmt sich in dem zeitlich innerlichen Eingreifen des Dichters (...) Die Ordnung von Volk und Gott als aufgelöst in Einheiten wird hier zur Einheit im dichterischen Schicksal” (BENJAMIN 1991: 121-123).

¿No van tus pies por la verdad como por una alfombra?
 Entonces, genio mío, entra desnudo en la vida y no te aflijas! [...]
 ¿Qué impide que te dirijas donde debes?” (Hölderlin 1969: 70)21.

Gracias a esta comparación con la alfombra, la verdad [*Wahrheit*] esta atrapada de antemano en un devenir sensual que encarna su destino. El detalle oriental de la alfombra es el “fundamento sensible” de la mediación, el *factum* figurativo que imprime movimiento a la estrofa. A partir de estas imágenes (los pies, la alfombra) la subjetividad poética es invitada a identificar su destino con el movimiento irresistible de una verdad inmanente: el propio movimiento del poeta, aparece desde el principio incorporado al “despliegue infinito” [*unendliche Erstreckung*] de una “certeza sensible”, quedando así fundado el vínculo entre lo universal, lo viviente, y la existencia poética. Se da así una coincidencia entre el orden espacial y el espiritual, surgiendo la “ley de identidad del poema” [*Identitätsgesetz*] gracias a la interrelación entre lo determinante (la verdad) y lo determinado (la vocación poética). Sin embargo, esta “unidad” no es más que la repetición, en todos los niveles, de la misma mediación entre lo celestial y lo terrenal, a lo largo de las diversas figuras presentes en el texto poético.

Ahora bien, esta espiritualización del espacio convertirá a dicha “ley de identidad” en un auténtico experimento “histórico-filosófico”; en la medida en que, cuanto mayor sea la interpenetración entre hombres y dioses, sus relaciones aparecerán cada vez más invertidas: “el canto conduce a las cosas celestiales, que no son otra cosa que los hombres” (BENJAMIN 1995: 165)²². El origen de dicha inversión radica en que aquella múltiple convergencia no supone una simple fusión de opuestos, sino que “hombres, seres celestiales y príncipes son puestos unos junto a otros, como arrojados de sus habituales posiciones” (BENJAMIN 1995: 165)²³. Tal como señala aquí Benjamin esta igualación [*Ausgleichung*] entre hombres y seres celestiales conlleva un desajuste radical de sus respectivos lugares en el mundo del poema. La poetización de esa

²¹ “Geht auf Wahrem dein Fuß nicht, wie auf Teppichen? / Drum, mein Genius! tritt nur / Bar ins Leben, und Sorge nicht!” (KSA II: 70).

²² “[...] auch die Himmlischen, und sie nicht anders als die Menschen, führt der Gesang” (BENJAMIN 1991: 112).

²³ “So dass hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zu einander gereiht sind” (BENJAMIN 1991: 112).

igualdad conduce a una ruptura con la jerarquía mitológica, aún imperante en la primera versión. Y esta emancipación respecto del orden mítico vuelve a revelar el sustrato histórico-filosófico de la lectura benjaminiana: se trata aquí de mostrar el pasaje de las viejas jerarquías mitológicas a la ley igualitaria del mundo moderno; aquel que, para Hölderlin, fuera anunciado con la Revolución Francesa. Benjamin vuelve a insistir en el sentido histórico-filosófico de esta segunda versión cuando subraya la mutación del verso inicial de la primera a su segunda forma: de “¿no están unidos a ti todos los seres vivos?” a “¿acaso no te son conocidos muchos seres vivos?” (BENJAMIN 1995: 172-173). El crítico anota entonces: “la unión entre el poeta y todo lo vivo era invocada como el origen del valor: aquí sólo permanece un ser-reconocido, un conocer de muchos.” (BENJAMIN 1995: 151)²⁴ El contraste entre ambas versiones equivale al paso de una comunidad de valores substanciales al mundo moderno de relaciones basadas en la razón y el reconocimiento mutuo. Incluso es posible afirmar que este pasaje se encuentra tematizado, aunque de distinta manera, en el centro mismo del poema:

[...] pues desde que a los hombres igualmente divinos, solitarios salvajes,
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,
al canto y a un coro
digno de príncipes, así nosotros
lenguas del pueblo, con todo lo vivo
gozosamente nos mezclamos con muchos, siempre iguales,
siempre abiertos a todos, igual
que nuestro padre, el Dios del cielo. (Hölderlin 1969: 70)²⁵.

Asistimos entonces a la fundación mítica de aquel movimiento que en una época pasada dio su primer impulso a la verdad. Tanto la partícula temporal como el mundo primigenio al que ella reenvía nos hablan de una imagen “histórico-filosófica” no excesivamente alejada del pasaje de la naturaleza a la cultura: a través del contacto con lo celestial, los “solitarios salvajes” [*einsam wild*] acceden a un nuevo período histórico

²⁴ “Die Verwandtschaft des Dichters mit allen Lebendigen war angerufen als Ursprung des Mutes. Und es blieb nichts, als Bekannt-Sein, ein Kennen der Vielen” (BENJAMIN 1991: 114).

²⁵ “Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild, / Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu, / Der Gesang und der Fürsten / Chor, nach Arten, so waren auch / Wir, die Zungen des Volks, / gerne bei Lebenden, / Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich” (KSA II: 70).

de la humanidad, donde las formas sociales (el recogimiento, el canto, y el coro) se imponen sobre los instintos individuales. A diferencia de la primera versión, el origen no es una epifanía subjetiva, ya dada míticamente de antemano (“pues desde que el canto brotó de labios humanos”), sino una escena mítica donde los hombres encuentran su destino a partir de su relación con los dioses. Dicho destino no es otro que la igualdad entre ambos órdenes. La distancia entre la mitología y el mito hölderliniano radica entonces en la diferencia entre ambas escenas.

En *Blödigkeit*, la vida que lleva consigo el canto es expresada a partir del participio *geschickt*, palabra clave de la equiparación entre hombres y dioses. El crítico debe aquí dar un salto precipitado a un verso de la última estrofa del poema: “gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir” [“también nosotros somos buenos y hábiles para algo”]. Acudiendo a una “ley general de la lírica” (“Las palabras adquieren su sentido intuitivo en el poema sin perder su sentido metafórico” (BENJAMIN 1995: 153)²⁶, Benjamin explota los múltiples significados del término, al poder denotar esta palabra tanto la idea de “habilidad” como la de “destino”. En la multiplicidad de sus formas y acepciones, la fuerza de trabajo aparece convertida en destino histórico-filosófico, mientras que esta “finalidad” [*Zweckbestimmung*] es reconocida como momento constitutivo de la actividad mundanal. Tal como afirma Beatrice Hanssen, la palabra funciona para Benjamin como un complemento sensual [*sinnliche Erfüllung*] en una serie virtual de sentidos asociados: *Schicksal* [destino], *Geschick* [destino, fortuna, o habilidad], *geschickt* [como participio pasado del verbo enviar, o el adjetivo “hábil”], y *schicklich* [similar o adecuado] (Ver HANSEN 1997: 803-804). En estas múltiples resonancias radica el entrecruzamiento de las esferas humana y divina. Benjamin se detiene entonces en el “*einem zu etwas*” [para algo], haciendo notar que esta expresión, al nivel de “lo poetizado”, ya no tiene el mismo sentido que en el nivel literal del poema: al ser proferido no se limita a su acepción meramente utilitaria, sino que anuncia la identidad anunciada de ambas dimensiones. Pero no lo hace mediante una síntesis formal a partir de la cual podría obtenerse una identidad ideal, sino que por el contrario, de lo que aquí se trata es de indiscernir sus respectivos significados; aquello que

²⁶ “Nach einem (vielleicht allgemeinen) Gesetz der Lyrik erreichen die Worte ihren anschaulichen Sinn im Gedicht, ohne den übertragenen daran zu geben” (BENJAMIN 1991: 115).

Benjamin denomina “repetir” (“*einem zu etwas‘ diese Identität der Ordnungen wiederholt*”). Ver BENJAMIN 1991: 112). Esta repetición no es temporal, sino virtual, se encuentra contenida en el texto, en el juego de múltiples reenvíos semánticos dinamizados por el término. Cabe aquí resaltar que este recurso a “una ley general de la lírica” es uno de los tantos procedimientos *ad hoc* utilizados a lo largo de su lectura. Pero este recurso ajeno a la síntesis intuitivo-intelectual, obedece precisamente a la necesidad de dar cuenta del “fundamento sensible” que constituye la mediación entre tierra y cielo. Descubrimos entonces que la ambigüedad de sentido es una operación interpretativa clave para el entrecruzamiento de ambos órdenes, y que es precisamente a partir de estos momentos *ad-hoc* que se constituirá la “ley de identidad” del poema.

El trabajo del poeta es entonces producir una “esencia” para las necesidades mundanas; pero al mismo tiempo, es en el destino de esta “universalidad viviente” donde el poeta encuentra el sentido de su propia actividad:

La actividad del poeta se determina en el mundo vivo, pero también éste resulta determinado en su existencia concreta (“para algo”), por la esencia del poeta.” (Benjamin 1995: 154)²⁷

En concordancia con esto, el signo supremo [*Zeichen*] del destino es el pueblo [*das Volk*], al representar tanto la existencia de los hombres como la vida universal. Pero si aquí el pueblo es “signo y escritura” (“*Zeichen und Schrift*”, BENJAMIN 1995: 154) del devenir histórico, esto no significa una elevación hacia una condición más alta o sublime, sino que él es reducido a un “fundamento sensible” del devenir histórico: una condición formal más entre otras. Al igual que había sucedido con la “verdad”, el pueblo es una alfombra para la representación del destino.

En esta “reificación” [*Versachlichung, Gegenständlichkeit*] del pueblo, Benjamin no tardará en reconocer una figura “despersonalizada” [*entpersönlich*] y “abstracta” [*abstrakt*]. Pero, paradójicamente, esta despersonalización no se encuentra reñida con la vivificación de las fuerzas sociales, sino que ella misma es su condición de posibilidad:

²⁷ “Die Aktivität des Dichters findet sich an den Lebendigen sich bestimmt, die Lebendigen aber bestimmen in ihrem konkreten Dasein –“*einem zu etwas*”- sich an dem Wesen des Dichters” (BENJAMIN 1991: 116).

Aquí resulta admirable observar que, pese a que el pueblo es considerado lo más abstracto, desde el fondo de estos versos se establece una forma de la vida más concreta, casi nueva (Benjamin 1995: 153-154)²⁸.

Según Benjamin esto último puede ser reconocido en el cambio de la expresión “poetas del pueblo” [*Dichter des Volks*] por “lenguas del pueblo” [*Zungen des Volks*]. Reconstruyendo la línea de esta lectura, podríamos aquí afirmar que, en este pasaje, se corrige la típica ambigüedad del genitivo, prevaleciendo el sentido objetivo sobre el subjetivo. Así, en la segunda versión la condensación metonímica elimina a los sujetos autodenominados “poetas”, reclamando para sí el órgano de su actividad, mientras que el genitivo “del pueblo” hace que estas “lenguas” aparezcan como un emblema comunitario puesto a su servicio: el destino se anuncia a partir de un órgano objetivado, tal como había sucedido antes con la alfombra que transportaba los pies de una verdad revelada, o lo hará después con las “escaleras doradas” que unen a los “poetas del pueblo” con “los celestiales” [*die Himmlischen*]. A través de estas “lenguas” sin dueño ni portador específico, el cambio metonímico inviste con una nueva sensualidad la conexión entre la actividad poética y lo viviente. Benjamin afirma entonces que:

en este cambio, pueblo y poeta se incluyen con idéntica fuerza en dicho orden [...] y una franca unidad entre el pueblo y su cantor (dentro del destino poético) representa el cierre definitivo. (Benjamin 1995: 154)²⁹

De este modo, a diferencia de la primera versión, el sacrificio de la subjetividad es una destitución: se limita a reducir las distintas formas de la subjetividad histórica (“poeta”, “canto”, “pueblo”) a un engranaje sensual de la totalidad, mero órgano del “destino”.

Dicha “objetivación” puede ser ilustrada desde otro punto de vista. El crítico detecta aquí un pasaje del procedimiento analógico (la comparación con la “edad del sol”, fundamental en el primer poema), a otra clase de estrategia figurativa, que bien podría

²⁸ “Nun ist erstaunlich, wie an dieser Stelle, da doch das Volk auf das höchste abstrakt bezeichnet ist, aus dem Innern dieser Zeile eine fast Neugestalt des konkretesten Lebens sich erhebt” (BENJAMIN 1991: 116).

²⁹ “Gleich stark sind in dieser Wendung Volk und Dichter dieser Ordnung einbezogen [...] und eine flächenhafte Einheit des Volkes mit seinem Sänger (im dichterischen Schicksal) ist von neuem der Abschluss” (BENJAMIN 1991: 116).

ser calificada de “cuasi-alegórica”, en la medida en que ella anticipa las reflexiones del *Origen del drama barroco alemán* (BENJAMIN 1990: 151-233). Tal como hemos advertido antes, si hay algo en el método de esta lectura que anticipe su pensamiento de madurez, sin duda alguna ello debe ser el detalle extremo con que aborda el poema, la atención minuciosa a cada partícula lingüística para extraer de allí una multiplicidad de relaciones. Es precisamente esta obsesión de miniaturista la que le permitirá reconocer la dimensión alegórica y fragmentaria de las imágenes hölderlinianas, frecuentemente disimuladas en la “grandeza” [*Grösse*] y “cohesión” [*Gestalt*] de su despliegue. Benjamin no se priva entonces de comparar al pueblo con la figura de un mosaico bizantino, o a los dioses con un ornamento en un tapiz [*Fläche*, o “superficie”]. Este desplazamiento hacia la alegóresis es reconocido allí donde las imágenes que sostienen el vínculo entre los hombres y lo celestial adquieren una plasticidad extraña a la mitología clásica: aquello que el crítico denomina “lo oriental” [*Orientalisches*]. En las imágenes de “la alfombra” (vehículo de “la verdad”), los “andadores dorados” [*goldnen Gängelbanden*], que unen a los hombres con el sentido divino, y las “lenguas de los poetas”, el carácter accidental, precario y extravagante de estos términos constituye el vínculo plástico entre hombres y dioses: se trata de imágenes que son, en si mismas, emblemas de la mediación. Estas conexiones en miniatura tampoco tienen un carácter ideal sino plenamente material, al ser dicho aspecto plástico el “fundamento sensible” [*sinnliche Grund*] de la conexión³⁰: ellas son un eje de articulación libidinal, capaz de poner en contacto lo múltiple viviente con el destino común.³¹ En los términos de esta objetivación plástica, podemos afirmar que, para Benjamin, “pueblo”, “poeta”, “dioses” y “canto”, en tanto serie de funciones [*Reihe von Funktionen*], no son otra cosa que una superficie [*Fläche*] de inscripción para el destino.

Y así, gracias al detalle con que aborda estas imágenes fragmentarias, el joven crítico reconoce una de las tendencias fundamentales de la poética hölderliniana: la recurrente preeminencia de los *abstracta* (éter, luz, los dioses, etc.) en sus composiciones de madurez. Ahora bien, mientras en “Timidez” estas figuras abstractas

³⁰ Cabe recordar aquí que esta idea de plasticidad proviene del escrito de Hellingrath sobre las traducciones de Píndaro hechas por Hölderlin. Ver para esto el ya citado artículo de Honold.

³¹ En este punto, podría afirmarse, desde una perspectiva freudiana, que estas imágenes fragmentarias tienen el estatuto de “objetos parciales”.

aún dependen de la potencia del canto, en una elegía como *Pan y vino* se convertirán en figuras independientes, acaso emancipadas, pero, por eso mismo, cada vez más distantes del mundo evocado por ellas:

El pan es el fruto de la tierra, pero la luz lo bendice
y del dios del trueno precede la alegría del vino.
Por eso recordamos a los celestiales que antaño
Estuvieron aquí y vuelven a su debido tiempo (Hölderlin 1969: 99)³².

Alineadas en una tendencia histórica de la poética moderna, estas imágenes aparecen separadas de todo contexto previo, convirtiéndose así en los “signos de algo perdido y esperado” (ADORNO 2003: 447)³³. El hecho de que estas imágenes aisladas estén inmersas en una dimensión plena e inefable expresa una experiencia de la *vita nuda* ajena a la arbitrariedad del orden social que, por lo tanto, debe aguardar agazapada en la temporalidad arcaica del mito. El carácter fragmentario de los *abstracta* anticipa también la sintaxis paratáctica que Hölderlin acentuará sobre el final de su obra poética. Benjamin parece reconocer esta característica de la poética hölderliniana cuando afirma que “las profundas cesuras de estos versos prueban la reserva mantenida por el poeta ante toda forma y ante el mundo en general como su unidad” (BENJAMIN 1991: 121)³⁴. A fines del siglo XIX, con el reflujo de las poéticas románticas, esta tendencia nominalista culminará en la obra de Mallarmé.

Pero esto no es todo: no sólo los poetas caen en este juicio universal de la Historia, sino que también asistimos al ocaso de los dioses: “Hasta Dios debe, al final,

³² “Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet, /Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins. / Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst / Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit” (KSA II: 99).

³³ Nuestro comentario retoma la lectura de Adorno: “El pan y el vino los celestiales los dejaron como signos de algo perdido y esperado junto con ellos. La pérdida ha emigrado al concepto y arranca a éste del insípido ideal de lo universalmente humano. Los mismos celestiales no son ningún en sí inmortal, como la idea platónica, sino sólo aquello por lo que los vates les dedican sus cantos “con gravedad” [...] porque antaño – es decir, antes de los tiempos- tuvieron que estar aquí.” (ADORNO 2003: 447).

³⁴ “Die eindringliche Zäsur dieser Stelle ergibt den Abstand, den der Dichter vor aller Gestalt und der Welt haben soll, als ihre Einheit” (BENJAMIN 1991: 121). El motivo paratáctico será retomado por Benjamin en su ensayo sobre la traducción al abordar las versiones hölderlinianas de Sófocles. El término “cesura” (Zäsur) usado en ambos ensayos por Benjamin, proviene de las notas de Hölderlin a sus traducciones de Edipo y Antígona. Ver para estos los artículos de Hanssen y Jennings arriba mencionados.

servir al canto lo mejor posible cumpliendo su ley, igual que el pueblo ha de ser el signo de su cumplimiento” (BENJAMIN 1995: 162)³⁵. Al representar el destino, la ley del canto se impone sobre el arbitrio divino. Y para demostrarlo, Benjamin recurre a la última estrofa del poema:

También nosotros somos buenos y hábiles para algo,
 como cuando con arte logramos traer de lo celestial
 a alguien. Si, nosotros mismos
 aportamos nuestras hábiles manos” (Hölderlin 1969: 70)³⁶.

A través de ese “traer de lo celestial” con “hábilas manos”, el crítico vislumbra la impostura final del acto poético hölderliniano. Los dioses, lo divino, las mismas leyes celestiales que inspiran el destino de los pueblos, aparecen sometidos al doble sentido de la palabra “destino”. Por un lado, son un objeto de producción artesanal [*schickliche Hände*], pero al mismo tiempo, esta última sólo responde a una finalidad superior; aquella que convierte a los dioses en objeto del canto:

Dios deja de influir sobre el mundo del canto, cuya energía se eleva ahora – con el arte – a la objetividad [Versachlichung]: es el canto mismo el que produce a Dios, pues los dioses se han convertido ya en objetivación del ser del mundo en el pensamiento (Benjamin 1995: 162)³⁷.

Pero contrariamente a lo sugerido por Michael Jennings, no se trata aquí de una *hipóstasis* (Ver JENNINGS 1983: 553). Dios no se convierte en una sustancia, sino en un objeto parcial de la representación: su espiritualidad depende de la mano de obra. Ya unas líneas antes, Benjamin se apuraba a confesar con tono críptico que, si la “admirable” construcción del poema efectúa una plástica instrumentalización al servicio de la Historia, ello no deja de traer consecuencias para el propio texto: “La forma temporal se resquebraja por dentro como si de un mecanismo automático se tratara. Lo

³⁵ “Auch der Gott muss am Ende dem Gesange zum Besten dienen um sein Gesetz vollstrecken, wie das Volk Zeichen seiner Streckung sein musste” (BENJAMIN 1991: 121).

³⁶ “Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir, / Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen / Einen bringen. Doch selber/ Bringen schickliche Hände wir” (KSA II: 70).

³⁷ “Der Gott hört auf, den Kosmos des Gesanges zu bestimmen, dessen Wesen vielmehr –mit Kunst- erwählt sich frei das Gegenständliche: er bringt den Gott, da Götter schon zum versachlichten Sein der Welt im Gedanken geworden sind” (BENJAMIN 1991: 121).

celestial es traído” (BENJAMIN 1995: 162)³⁸. En este quiebre de la “forma interna”, podemos ver entonces cómo la propia imagen benjaminiana de la balanza y los platillos queda súbitamente invertida: el pretendido equilibrio [*Gleichgewicht*] de la “síntesis intuitivo-intelectual” se ha convertido finalmente en precariedad e inestabilidad. Y así, mientras la mano de obra poética produce dioses e imágenes del destino, la satisfacción del trabajo realizado es aclamada como la verdad de la Historia.

Este quiebre no sólo afecta al poema sino también a la lectura del propio Benjamin. Ya que, en rigor de verdad, dicha imagen de hábiles poetas construyendo su destino también saca a la luz la escena material de “lo poetizado”: el concepto neokantiano deja de ser ya aquí un mero apriorismo del poema (su condición de posibilidad, etc), para aparecer como la “tarea poética” de las “hábilas manos”. Se materializa así el locus trascendental de la actividad poética, aquel que la propia introducción metodológica sólo podía postular regulativamente como momento ideal del análisis. Mediante esta súbita materialización, la “forma interna” goetheana, arquetipo [*Urbild*] del clasicismo romántico, se encuentra en los poemas de Hölderlin con su versión material-subjetiva. Y por medio de esta mirada anamórfica descubrimos, tras la aparente sublimidad de la poética hölderliniana, aquello que sería su dimensión “histórico-contingente”: una fábrica de poesía ensamblando líderes y destinos para los pueblos. De este modo, “lo poetizado” se convierte en un hecho objetivo de la historia, y no ya en una simple mediación entre lo intuitivo y lo intelectual. O más aún: el pasaje de una primera versión del poema a la otra se convierte en la realización histórica de “lo poetizado”, su degradación terrenal en manos de los actores históricamente objetivos, dislocando para siempre su sentido ideal. Lo “arquitectónico” [*architektonisch*] se revela en plena construcción.

En resumen: aquello que ya en la primera versión del poema era una indiferencia a la vida como experiencia particular en beneficio de su orientación “histórico-universal”; exige en la segunda versión la instrumentalización poética del pueblo (reducido a “signo” y “escritura”), de sus portavoces históricos (“los poetas”), y

³⁸ “Die zeitliche Form ist von innen nach aussen gebrochen als Bewegtes. Der Himmlische wird gebracht” (BENJAMIN 1991: 119). Sin lugar a dudas este quiebre es un momento clave de la lectura. Tal es así que Benjamin vuelve a retomar esta última estrofa del poema de Benjamin al final de su ensayo para ilustrar el carácter paratáctico de la escritura hölderliniana.

finalmente, de los dioses y el tiempo. Benjamin parece sentir entonces una fascinación nihilista ante el sentido producido por su exégesis:

[...] el dios griego es abandonado a su propio principio, la forma. Se consume así el peor de los crímenes, la *hybris*, que convierte a Dios en algo muerto al suponerlo completamente alcanzable. Darse a sí mismo una estructura: eso es *hybris*” (Benjamin 1991: 162).³⁹

Pero si el problema había sido la destitución de lo subjetivo como requisito fundamental para la constitución de una forma poética objetiva; sobre el final de este ensayo, la reflexión de Benjamin parece retroceder ante la *hybris* de su interpretación. En este punto, se deja de lado el miniaturismo histórico-filosófico y se da un salto hacia la reflexión existencial, pasando de la descripción y el análisis a las definiciones intuitivas, alejadas del texto: “El valor no es más que entregarse al peligro que amenaza al mundo” (BENJAMIN 1995: 165)⁴⁰. De pronto para Benjamin la muerte representa aquella dimensión de la experiencia cuyo sentido abismal ofrece un tentador desafío a la mediación de la tarea poética. Pero, a diferencia de su primer esbozo, la conexión entre peligro y valor difícilmente pueda ser hallada en la segunda versión de Hölderlin. Aquello que podría ser interpretado aquí como “valor” también podría ser entendido perfectamente como otra forma del “entusiasmo” [*Begeisterung*] típico del período romántico, y también característico de la lírica hölderliniana. Este análisis existencial del valor y la muerte lleva sin embargo a Benjamin a introducir una última versión sacrificial de la vocación poética:

La transformación de la duplicidad muerte-poeta en la unidad de un universo poéticamente muerto y “reconciliado con el peligro” constituye aquella relación en la que se encuentra lo poético de uno y otro poema” (Benjamin 1995: 124)⁴¹.

³⁹ “[...] der griechische Gott ist seinem eignen Prinzip, der Gestalt, ganz anheimgefallen. Der Höchste Frevel ist gedeutet: *hybris*, die ganz nur dem Gott erreichbar, bildet zur toten Gestalt ihn um. Sich selbst Gestalt geben, dass heißt *hybris*” (BENJAMIN 1991: 121).

⁴⁰ “Mut ist Hingabe an die Gefahr, welche die Welt bedroht” (BENJAMIN 1991: 123).

⁴¹ “Die Umwandlung der Zweiheit von Tod und Dichter in die Einheit einer toten dichterischen Welt, mit Gefahr gesättigt”, ist die Beziehung, in der das Gedichtete der beiden Gedichte steht” (BENJAMIN 1991: 124).

Sin embargo, esta reconciliación no parece apuntar propiamente al peligro, sino a las dudas del propio poeta. Esta última es por cierto una temática recurrente de los ciclos de odas que anteceden la fecha de composición de estos textos. Benjamin recurre aquí por otra parte a la palabra *Einkehr* [recogimiento], interpretándola como figura de la muerte. Pero esta atribución de significado vuelve a mostrarse reñida con la lectura propiamente dicha⁴²: en el contexto del poema, esta palabra es parte de una enumeración que incluye también el “canto” [*Gesang*] y el “coro de los príncipes” [*Fürsten Chor*]:

Pues desde que a los hombres igualmente divinos, solitarios salvajes,
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,
al canto y a un coro
digno de príncipes, así nosotros... (Hölderlin 1969: 70).

Parece difícil ver cómo el tema de la muerte podría entrar dentro de esta visión. El dilema consiste en determinar si esta interpretación sigue la línea de la reflexión anterior, o la modifica. Podemos en efecto pensar que sí, que esta nueva interpretación describe fehacientemente el modo en que la energía del poeta encuentra su objetivación última, aquella que lo acercará finalmente a los dioses. ¿Pero no nos retrotrae esto a la primera versión del poema, a la relación tanática con el destino mítico, aquello que *Blödigkeit* se proponía superar? ¿Acaso no se trataba, según la propia interpretación benjaminiana, de poner a los dioses al servicio del destino y del canto poético?⁴³

Sin embargo, teniendo en cuenta estos desajustes interpretativos, no deja de ser llamativo que los lectores de Benjamin hayan aceptado como una conclusión natural el paso de la “timidez” poética al “heroísmo” y el “sacrificio”, repentinamente exaltados al

⁴² Según el comentario Friedrich Beissner y Jochen Schmidt (editores de las obras completas de Hölderlin), el término “*Einkehr*” (“recogimiento”), designaría más bien la satisfacción y el apaciguamiento del canto, en el cual vendría a ser fundado este nuevo orden espiritual: “*Der Gesang hat, indem er für Menschen und Götter die Einkehr zueinander bewirkte, für die Menschen die höhere Ordnung gestiftet: sie sind nun kein Wild mehr*” (HÖLDERLIN 1969: 44-45).

⁴³ Al igual que el propio Benjamin unas líneas más arriba, el comentario de Beissner va en el mismo sentido: “*Wir dichter nützen einem, wir taugen etwas für die Menschen, wenn wir ihnen Göttliches (von den Himmlischen Einen) bringen. Wir sind die Vermittler, unsre Hände müssen nur schicklich, würdig, rein, schuldlos, sein*” (HÖLDERLIN 1968: 539).

final del ensayo⁴⁴. Esta falta de atención tal vez provenga precisamente de su desinterés por distinguir entre la mitología y aquella forma mítica peculiar del mito hölderliniano. La crítica académica se ha sentido más atraída por las analogías generales entre el poeta y el crítico, contentándose muchas veces con un Benjamin idealista, a priori satisfecho con la noción de una identidad pura y uniforme, privada de todo conflicto. Pero precisamente la necesidad de revelar los momentos plásticos e intelectuales de la poética hölderliniana conducirá al crítico a un análisis preciso y detallado de las unidades mínimas que constituyen la estructura del poema: “lo poetizado”. Benjamin concentra entonces su atención en las unidades lexicales, dando cuenta de la ley que constituye la intensidad de estas instancias. Esta atención privilegiada lo obliga a alterar el planteo previo de su lectura, al conceder a los momentos “insignificantes” de lo sensible un papel fundamental en la estructura del texto. En clara tensión con la atracción sublime de otras estéticas a él contemporáneas (George, von Hellingshagen), el crítico elaborará una lectura vanguardista, logrando reconocer así el carácter paratáctico y fragmentario de las imágenes hölderlinianas. De este modo, la forma fragmentaria de sus últimas composiciones no significará una renuncia a la historia, sino una aceptación cada vez más oscura y negativa de sus leyes.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. “Parataxis”. En: *Notas sobre Literatura*. Barcelona: Akal, 2003. p. 429-474.
- ALT, Peter-André. “Das Problem der inneren Form. Zur Hölderlin Rezeption Benjamins und Adornos.” *Deutsche Vierteljahrsschrift* 61 (1987), 531-562.
- ALT, Peter-André. “Hölderlins Vermittlungen. Der Übergang des Subjekts in die Form”. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), 120-139.
- BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

⁴⁴ No sería elucubrar demasiado si vinculáramos este sorpresivo giro de la lectura con el suicidio de su amigo Heinle. Es interesante revisar para esto los sonetos que el propio Benjamin dedicara al destino trágico del poeta.

- _____. *Infancia en Berlín*. Buenos Aires: Alfaguara, 1990.
- _____. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- _____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.
- _____. “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”. En: *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1995, 137-174.
- BOTHE, Henning. “*Ein Zeichen sind wir, deutunglos*”. *Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George*. Stuttgart: Metzler, 1992.
- BUSSE WILSON, Elizabeth. *Stufen der Jugendbewegung*. Jena: Diederich, 1925.
- HANSSEN, Beatrice: “*Dichtermut and Blödigkeit*: Two Poems by Holderlin Interpreted by Walter Benjamin”. *MLN*, Vol. 112, No. 5 (1997), Comparative Literature Issue, 786-816.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kleine Stuttgarter Ausgabe Band 2*, editado por Friedrich Beissner, Stuttgart: Cotta, 1962.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hölderlin Werke und Briefe*, editado por Friedrich Beissner y Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1969.
- HONOLD, Alexander. “Der Tod des Dichters. Walter Benjamins Hölderlin-Deutung un der Erste Weltkrieg”. *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft XLII* (1998), 328-357.
- JENNINGS, Michael W. “Benjamin as a Reader of Holderlin: The Origins of Benjamin's Theory of Literary Criticism”. *The German Quarterly* 4 (1983), 544-562.
- ROSSI, Luis Alejandro. “La política en su sentido más alto: los supuestos políticos y metodológicos de la interpretación heideggeriana de Hölderlin”. *Revista Latinoamericana de Filosofía XXX N° 1* (2004), 97- 124.
- ROTTEN, Elisabeth. *Goethes Urphänomen und die platonische Idee*. Gießen: Töpelmann, 1913.

Recebido em 14/07/2011
Aprovado em 06/09/2011