

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA

TRAGEDIA Y *LEID*

EN LA

MUERTE DE EMPÉDOCLES

DE

HÖLDERLIN

CARLOS GALDÁMEZ SÁNCHEZ

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

MÉXICO, D. F.

2 0 0 8



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

S Í N O D O

DRA. ADRIANA ANA MARÍA YÁÑEZ VILALTA

Presidente

DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO

Director de Tesis - Vocal

DR. RICARDO RENÉ HORNEFFER MENGDEHL

Secretario

MTRO. ELADIO CORNEJO SERRATO

Suplente

DR. DUMAR DANIEL RINALDI POLLERO

Suplente

ÍNDICE

I. Introducción	5
II. Tragedia y <i>Leid</i> en el <i>Empedokles-Projekt</i> de Hölderlin: Fundamentación y conformación del proyecto estético-dramático sobre la Teoría de la Tragedia y de la idea de dolor como creación y destrucción	11
1. Antagonismo entre Naturaleza y Arte: la unidad de lo aórgico y lo orgánico	13
2. <i>Die tragische Vereinigung</i> : Divinidad y Cultura: el suceso trágico como reconciliación entre la Naturaleza y la Humanidad	27
3. El dolor trágico	41
3.1. ἐν διαφέρον ἑαυτῶ: Dialéctica de la unificación, desunificación y reunificación del <i>yo</i> y el mundo: sujeto-objeto y conciencia: el movimiento y el conflicto trágico de la caída, la desmesura y la muerte	43
3.2. Confrontación y unión del héroe trágico con el cosmos	52
3.3. El dolor como substancia trágica: la Tragedia como representación del sufrimiento	59
4. El encuentro de la Poesía, la Tragedia y la Filosofía: confrontación de μῦθος, πάθος y λόγος: Apóllon y Díónysos: el triunfo de lo mito-trágico y de la nueva Mitología de la Razón	73
4.1. Hölderlin-Hyperion-Empedokles del olvido (autoaniquilación) al recuerdo (autoliberación): autoconstitución del profano héroe de la moderna (in)finitud: locura, destino y muerte	81
5. La idea de <i>Leid</i> como elemento creador: la Belleza como sentido de la existencia	86
5.1. Tragedia y <i>Leid</i> : creación y destrucción: conciencia y liberación	96
III. Bibliografía	103

I

INTRODUCCIÓN

Mi primera aproximación a la obra hölderliniana me llevó a descubrir, hace ya mucho tiempo a partir de una estremecedora lectura de los poemas de juventud, una dimensión personal que resonaba estrepitosamente en aquel universo siempre afligido de ideas y emociones creado por el poeta. Siempre que leía su obra, verso a verso, me iba uniendo a él con mucha afinidad por medio de su contundente discurso sobre el dolor y el sufrimiento del hombre; sendero que la gran mayoría de sus estudiosos aún lo mantienen inhóspito y poco transitable. Desde ese momento el compromiso que adquiriría con el poeta rebasaba cualquier lineamiento académico o escolar, iba más allá incluso de cualquier posible explicación, su palabra había trastocado para siempre mi espíritu y mi inconsciente. No sólo compartía con él la vocación del artista o del filósofo, ni la admiración a lo helénico y a lo germánico, ni el fervor y la divinización a la tierra y a la naturaleza, sino que me unía a él algo más simple e ingenuo, eso que el hombre lleva en lo más oscuro, mísero y humilde de sus entrañas, y, que al mismo tiempo lo hace esclarecerse y avanzar: el respeto y la reverencia a lo sagrado del dolor. Precisamente en eso residía la dificultad de abordar temática y académicamente el dolor, pues además de comprometerme, era necesario compenetrarme conmigo mismo. Así, debía descubrir de igual modo algo que pudiese colocar junto o frente al dolor, a saber, la tragedia, pues, si bien es cierto que el contrastar crea y enriquece, entonces la oposición y la contraposición del dolor y la tragedia proporcionarían mayor luz en su esclarecimiento. Esto debía permitir al mismo tiempo que ambas partes se constituyeran como lineamientos esenciales de la búsqueda, mediante los cuales se pudiera proponer una interpretación diferente sobre la obra del poeta siendo a la vez sólida y contundente. Así quedaba planteado con cierta pertinencia el objetivo principal de este proyecto íntimo y permanente: profundizar en el sentido que puede otorgar la Belleza a nuestra existencia, a partir de dos

elementos fundamentalmente constitutivos de la esencia humana. *La muerte de Empédocles* permitía llevar a cabo dicha tarea.

La planificación y la construcción de la estructura de esta investigación responden, por un lado, a abordar aquellos temas que constituyen centralmente la obra lírica, novelística y dramática del poeta, los cuales han ocupado con mayor atención los estudios hölderlinianos, y por el otro, otorgarles a dichas cuestiones un sentido que las haga fluir a la luz de temas igualmente centrales como lo son la tragedia y el dolor. Este recorrido intenta ahondar en algunos de los rincones un tanto inhabitados de la vida y del pensamiento del hombre. Dentro de la gama de las posibles directrices con las que se puede aproximar a la obra del poeta, la idea de dolor y la teoría trágica toman un papel protagónico dentro de ella. De este modo, los vínculos creados, a partir de una arraigada y consistente concepción de lo que el dolor y la tragedia pueden significar en la vida del hombre, en relación con otros elementos esenciales del pensamiento hölderliniano —como la naturaleza, el arte, la relación sujeto-objeto-conciencia, el amor y la belleza entre otros—, provocan una desafiante búsqueda por aclararlos y definirlos.

¿Qué sentidos significativos constituyen la idea de dolor y la teoría sobre la tragedia en la obra hölderliniana? ¿Cuál es el contexto en el que el dolor y la tragedia van cobrando sentido? ¿Cómo repercuten éstos en la vida y en la obra del poeta? En el desarrollo de esta investigación intentaremos analizar qué trascendencia y alcance poético, dramático y conceptual contienen dichos lineamientos. Una de las premisas de las cuales partimos, estriba en concebir el dolor como una afección fundacional participante exclusivamente en los seres anímicos, a los cuales trasciende, modifica o altera. Podría cobrar mayor sentido al vincularlo con la idea de $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ y $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, y evidentemente con la de tragedia. Otra de nuestras premisas consiste en observar la ambivalencia del dolor como poder creador y destructor, pues, en tanto afección inherente a lo

humano, muta, transforma, afecta, paraliza o dinamiza; trataremos de explicar por qué lo concebimos como un motor inmensamente creador.

Nos hemos designado también exponer la concepción de sujeto, objeto y conciencia dentro del *Empedokles-Projekt*. Para dar luz a esta cuestión recurrimos a la fértil idea sobre la unión y separación del *yo* y el mundo, basándonos, por un lado, en el desenvolvimiento del concepto del Todo-Uno presentado en el *Hyperion*, y por el otro, examinando la influencia de Platón, Kant, Fichte, Hegel y Schelling dentro de la novela. Una vez que expusimos el recorrido fenomenológico del sujeto dentro del *Hyperion* a través del Todo-Uno y la unión y separación del *yo* y el mundo mediante la conciencia, apoyándonos de igual modo en el modelo de la órbita excéntrica, nos percatamos de la posible transferencia dialéctica que salta del ἐν καὶ πᾶν hacia el ἐν διαφέρον ἑαυτῷ con el firme objetivo de esclarecer la idea del sujeto en el *Empédocles*, para llegar así al punto culminante que es el ahondar en la noción de héroe trágico ante el cosmos, punto crucial en el que podríamos llegar a explicar la idea de dolor como creación y destrucción dentro y fuera de la obra del poeta. Nos resultó funcional, ya que abordábamos incidentalmente los procedimientos hegelianos y las ideas de Zweig en torno al poeta, el método de oponer el contenido de ideas y contraponerlo en el discurso con el fin de llegar al *Empédocles* a partir del *Hyperion*. Resulta determinante para la composición del *Empédocles* las consideraciones histórico-políticas, pues en ellas se presenta la genealogía de la crisis actual. De tal modo que la Ilustración y la Revolución Francesa se constituyen como la consolidación de un pensamiento político en el poeta, en el cual se trasmina claramente la transición del mundo antiguo a la modernidad.

II

TRAGEDIA Y *LEID*

EN EL

EMPEDOKLES-PROJEKT

DE

HÖLDERLIN

Fundamentación y conformación

del proyecto estético-dramático sobre la Teoría de la Tragedia y

de la idea de dolor como creación y destrucción

Antagonismo entre Naturaleza y Arte: la unidad de lo aórgico y lo orgánico

*¡Oh, daos a la naturaleza, antes de que ella os tome!
Hace tiempo que os devora la sed de lo insólito;
y el espíritu de Agrigento anhela salir
del viejo cauce como de un cuerpo enfermo.
¡Atrevedos! Lo que heredasteis, lo que adquiristeis,
lo que oísteis y aprendisteis de boca de vuestros padres,
las leyes y los usos, los nombres de los antiguos dioses,
olvidadlo con coraje y, como recién nacidos,
alza los ojos a la divina naturaleza.
Luego, cuando el espíritu se inflame con la luz
del cielo y un dulce soplo de vida os impregne
el pecho, como si fuera la primera vez,
y llenos de dorados frutos murmuren los bosques
y las fuentes de las rocas; [...]
De todo corazón se te volverá a nombrar, ¡oh tierra!
Y como la flor germina de tus oscuridades,
florecerán para ti desde un pecho lleno de vida
la sonrisa feliz y el rubor de los agradecidos.
Hölderlin, *Empédocles*, Primera versión: 171-173.*

Empédocles de Agrigento —*revoco* de la pureza hölderliniana—¹ es aquel genio demoníaco, cuya “inquietud, innata y esencial a todo hombre, que le supera de sí mismo y le arrastra hacia lo

¹ El término “revoco” ha sido referido aquí a partir del verbo latino *revoco*, cuya gama de significados en el latín otorga el sentido preciso, o más bien una posible unidad polisémica (si se permite la idea), por la cual está empleado en este contexto: a) volver a llamar, hacer volver atrás / hacer alejarse, hacer apartar / hacer retroceder; b) volver a dar vida, dar nueva actualidad / reanudar / retener, contener; c) llevar una cosa ante otra, reducir, referir / juzgar según, confrontar / enviar ante, someter a; d) llamar de nuevo / demandar de nuevo en justicia. Y por pureza intentamos transmitir la idea de integridad, congruencia, incorrupción, inocencia, simpleza, circularidad, transparencia.

infinito, hacia lo elemental”,² ha sabido reconocer y denunciar, como muy pocos, la perturbadora limitación de lo humano y el peligro por el que el hombre podría llegar a perderse en la seductora penumbra de su espíritu y en las fascinantes entrañas de su razón. Mas sólo el privilegio que otorga el rendir culto a los dioses del Universo, estableciendo una sagrada comunión con éstos, puede dar honor y dignidad a un hombre para codearse con la infinita Naturaleza y servirle como mensajero de sus misterios cósmicos ante la humanidad. La Naturaleza ha elegido deliberadamente el espíritu más exuberante y extravagante para advertir el soberbio extravío en el que su cultura ha incurrido. Y no podría haber sido elegido si no poseyera el amor, la pasión y la adoración más alta, sublime e inexpugnable hacia lo humano y hacia lo divino a la misma vez. En él confluyen todas las fuerzas celestes y terrenales y, también en él se encarnan todas sus posibles contradicciones. Pareciera que lo mejor y lo peor de cada una hiciera eco en su alma eternamente joven, pura. Las ama tanto que las odia, pero a la vez, las llega a odiar tanto que las vuelve a amar. El demonio que domine todo “espíritu creador” lo destinará mediante su pasión a una lucha trágica consigo mismo. Es ese demonio, “ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta la anulación de sí mismo”, quien, bajo el trance de la música del Universo, primero enamora y compromete gentilmente lo más primitivo y esencial del hombre para que se atreva posteriormente a evocar y reconocer ese violento conocerse a sí mismo, es decir, “cuando el alma se precipita dentro del torbellino volcánico del demonio, porque ese demonio no puede alcanzar su propio elemento que es la inmensidad, sino destruyendo todo lo finito, todo lo terrenal, y así el cuerpo que lo encierra se

² Zweig, *La lucha contra el demonio*: 88-89.

dilata primero, pero acaba por estallar por la presión interior”.³ La conciliación demoníaca entre sensatez y locura es dirigida por las misteriosas fuerzas creadoras y destructoras del Universo.

Con *La muerte de Empédocles* se escribe así el drama de la subjetividad moderna. Subjetividad que, atrapada, sujeta a la angustiante identificación del Ser con el Pensar, promete al incrédulo y arrogante hombre liberarlo de su encierro, de su dolor, de su soledad y de su miseria descifrando los límites de la conciencia. Empédocles representa la tragicidad existencial, la nostalgia por lo infinito y el deseo perfectamente meditado por exceder a toda costa los límites de la finitud, incluyendo el acto de autodestrucción. La modernidad ha sometido y ha castigado al hombre sabotando su ancestral creencia y devoción por la sagrada Naturaleza. Ahora el sujeto se apodera con voracidad de un frágil y vano protagonismo en la historia de sus victorias. La certeza absoluta que antaño bastaba con vivir armónicamente con la φύσις, ahora la fundamentación del sujeto la provee con promesas revolucionarias y progresistas. El hombre moderno dirige su andar a partir del pensamiento, de la razón y de la reflexión, pero dónde queda el sentimiento, la emoción, la sensación; ahora, uno hasta se para a pensar si es permisible escribir la palabra “sentir”, para referirse a esa dimensión tan fuertemente discriminada y evadida que conforma substancialmente también al individuo. Ese sufrimiento subyugado, prejuiciado y avasallado por las nuevas leyes y redes de la subjetividad es lo que origina la tragicidad existencial del hombre moderno, quien en Empédocles encuentra idealmente la voz y la fe para denunciar y asumir tal baja. Lo trágico es lo único que podrá conectar al hombre con la Naturaleza, y,

precisamente a causa de esta universalidad, el maestro padece por la forma fragmentaria de la vida, sufre al ver que todo lo que existe es regido por la ley de

³ De las dos últimas citas: Zweig, *La lucha contra el demonio*. 89.

la sucesión. Sufre al ver que los hombres dividen la vida en escalones, en puertas, en barreras y que, hasta el más alto entusiasmo, nunca es capaz de borrar las divisiones en una unidad de fuego. Así Hölderlin proyecta hacia lo cósmico su propia experiencia, el desacuerdo que hay entre su propia fe y la insipidez del mundo real; adorna a Empédocles con lo más entusiasta de su ser, con el éxtasis de su inspiración, pero también con la depresión más profunda de sus horas de abatimiento.⁴

Bajo la insoslayable contraposición entre la vida y la muerte, la proyección de Empédocles hacia la cima sagrada del mundo lo expiará y purificará de la ὕβρις que lo impulsó a pretender elevarse por encima de la naturaleza, y así, de esta manera construir una desafiante crítica a los excesos de la filosofía idealista de la identidad y de la subjetividad. La tragicidad, como única condición de reunificación entre el hombre y la Naturaleza, presenta los grandes trazos de un esquema regresivo y especulativo que recaen en un plan histórico-filosófico, pero sin duda alguna por encima de éstos, el insuperable proyecto poetológico.

Naturaleza y Arte. Arte y Naturaleza. Fundamentos, deidades, ideas, expresiones, concepciones, protagonistas, antagonistas, principios, identidades o simplemente palabras clave, que a fines del siglo XVIII alemán, ocupaban el demoníaco genio de filósofos, poetas, artistas, políticos, de todo hombre que se atreviera a discurrir, a reflexionar o a percibir el tempestivo e impetuoso destino de occidente. Afán que, por un lado, pretendía reunificar la poesía y la filosofía, bajo la responsabilidad de asumir íntegramente el sentido más elemental de la ποιήσις al modo griego, en tanto actividad vital-creadora perteneciente a la obra en todas las formas del arte; y por el

⁴ Zweig, *La lucha contra el demonio*: 166.

otro, la ambición de construir una *Naturphilosophie* en una atmósfera en la que los poetas y los pensadores, quienes embrujados por patentar un modelo capaz de permitirles desarrollar su propia identidad cultural, dirigían su reconstructiva mirada hacia dos direcciones: una, la idea abarcadora y totalizadora de la φύσις de la antigua Grecia y, la otra, la Francia de Rousseau y su “retorno a la naturaleza”. La posible homogeneidad de este periodo proviene, al parecer, a partir de la exuberante mezcla de dos factores determinantes: el primero, el fuerte anhelo de devolver independencia a la filosofía, la cual se había visto eclipsada por su vínculo tan estrecho con la teología, por el reconocimiento de la autonomía del reino de la naturaleza, la cual no se encuentra más subordinada en lo sucesivo al rango del *ens creatum*; y el segundo, la poderosa tentativa de encontrar, mediante la reunificación de la poesía y de la filosofía, el método adecuado para pensar y para expresar la totalidad que lo abarque todo, es decir, el absoluto mismo.

Así, desde esta búsqueda por dar un sólido fundamento a la cuestión de la totalidad y del absoluto, parten los sistemas de Goethe, Schiller, Novalis, los Schlegel, Schelling y Hegel, claro es, entre muchos otros, pero, el sistema hölderliniano, parte de una originalidad y pureza tal que sólo el paso del tiempo ha podido descubrir y reivindicar su apabullante trascendencia. Sublimando a su demonio,

el poeta afirma la fidelidad de aquello a lo que pertenecemos: la tierra, el rayo divino, los dones de la naturaleza que siempre están ahí. [...] Ofrenda que puede darse en cualquier momento, por ejemplo ahora mismo, en las horas en las que el lenguaje pierde hondura y rinde tributo a los fúnebres pájaros negros que se alimentan de la carroña o de la muerte, horas terribles en donde lo que permanece y concede intenta ser constreñido a la medida de la voluntad totalitaria

y en que la poesía, reducida al mero versificar, termina por aherrojar lo que está antes y después del hombre. Frente a tal estado de cosas, Hölderlin procura que resurja de un modo pleno e integral la residencia del hombre en la tierra, que poco o nada tiene que ver con la abundancia artificial inscrita en las fórmulas de los vencedores y que es, en rigor, penuria, escasez, terreno baldío en que los charlatanes y los demagogos lo cubren todo de vaciedad y de discordia. Hölderlin responde, encabeza la conjura contra el lenguaje cerrado y logocéntrico e intenta que, como antaño, lo ausente comparezca.⁵

El Uno, el Todo, el Absoluto, el Ser, la Unidad, Dios, el Infinito, el Universal, la Totalidad, la Naturaleza son nombres o entidades idénticas. Penetrar en las causas o motivos por los cuales el hombre piensa o siente la necesidad de esclarecer la cuestión sobre la totalidad, implica descubrir un rasgo determinante de su espíritu:

Estoy aquí, se dice el poeta, pero en otra parte. [...] Preocupación por el ser, pertenencia a la tierra exigida por una decisión encaminada a restaurar el habitar poético. Nada que ver con la aniquilación de la sombra, nada con el exterminio del misterio en nombre del panóptico de la Verdad que comprende / concentra todos los puntos de vista posibles en el ojo vengativo del verdugo. Para romper con la psicosis enfermiza de la historia concretada como voluntad destructiva, Hölderlin elige como baluarte contestatario la intemperie que nos pone al abrigo de los sistemas opresivos como de las doctrinas que mutilan la vida escuadra en mano. Hölderlin acomete. Germen, savia del mundo y al hilo de ello

⁵ Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*: 51-52.

contemplación, el acto poético sobre un punto inestable. Ese punto es lo excéntrico, un raptó, y el acto poético surca lo estelar; movimiento en la intemperie en el que la palabra expresa su relación secreta con aquello que le dio origen: la desmesura. Desmesura de la tierra. Desmesura del mortal. Desmesura de la existencia finito-infinita. Desmesura del eterno retorno de la alteridad. Los fragmentos y los destellos de la poesía de Hölderlin nos advierten que el mundo está en curso, que se ordena y desordena azarosamente. [...] El poeta escucha y escribe, abre el lenguaje de la *physis* que, lejos de revelarse a modo de entidad prescindible o de mera materia prima por dominar por el orden técnico-científico, aparece como estancia o recinto, como patria primigenia.⁶

Entonces, ¿Naturaleza = Totalidad? Al parecer, el hecho mismo de saber concretamente en qué consiste tal identificación, si la hay o si no la hay, no resulta tan trascendente como saber por qué el hombre inherentemente llega a depositar todo su empeño en descifrar el universo bajo tales términos, de dónde surge el esquema totalizador y abarcador que trata de dar cuenta del universo. Tal vez, esta cuestión equivalga a rastrear las causas y motivos por los cuales Empédocles decide mediante la muerte ser fiel a sí mismo y ser fiel a lo que él concibe por Naturaleza. La voluntad de dominio y la voluntad de expansión son, empero, sintomáticamente los motores constructivos y destructivos de toda posible manifestación de cultura. Tras la insatisfacción y la regeneración de todo modelo que intenta dar explicación del mundo bajo parámetros totalizadores y abarcadores, insistimos, se genera en el hombre el pensar y el sentir lo trágico. ¿Cómo conectarse pues con la Naturaleza y que ésta recíprocamente se conecte con nosotros? La originalidad de la

⁶ Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*: 52-53.

propuesta hölderliniana para intentar resolver esta titánica empresa proviene de su propia concepción de totalidad, la cual no la comprende como una simple identidad, sino todo lo contrario, como una totalidad viviente y temporal donde se integra y sintetiza un proceso de diferenciación interno. Su asombrosa aportación se basa en nutrir, restablecer, abastecer al pensamiento y a la expresión no de una totalidad muerta y abstracta, sino de una totalidad viviente. La tragicidad reanima. Conmueve. Motiva. Restablece. Inflama. Fortalece. Acerca. Estremece. Reconcilia. Descubre. Expía. Desenvuelve. Supera. Compone. Despierta. Une. Purga. Crea y destruye la vida. Hasta cierto punto, despliega una poética sobre la finitud que consiste en el pensamiento y la proclamación de la ausencia de dioses y de la inaccesibilidad a la Naturaleza. ¿No tenemos suficiente ya en basar nuestra *existencia* en elementos artificiales y logo-ego-céntricos? ¿No sería suficiente con liberar, transigir, conceder, asentir que la naturaleza saliese ya de la lata y del empaque? ¿No es que bastaría con la danza de las cosas elementales de nuestra *vida*?⁷

¿Perecer? Es
la permanencia igual que el río encadenado
por la helada. ¡Insensato! ¿Duerme y se detiene
el espíritu sagrado de la vida en cualquier parte,
para que tú puedas atarlo, a él que es puro?

⁷ Y una de las amplias afluencias de esta innovadora cosmovisión contribuye en concebir, a diferencia de Fichte y Schiller, que “el pensamiento y la autoconciencia humanos constituyen únicamente una parte del ser, una potencia, aunque una de las más elevadas, de la naturaleza. No se puede poner el pensamiento como fundamento de la naturaleza, no se puede poner la conciencia como fundamento del ser. Sólo la intuición intelectual, en el ápice de las escisiones, deja trasparecer la unidad del yo con la naturaleza infinita. [...] La idea fuerza que articula su pensamiento es la de una *naturaleza viviente y divina, en la que la vida y la muerte se generan una de la otra incesantemente, y en la que los principios opuestos, de formación y destrucción, están en perpetua lucha entre sí*” [Cf. Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. 32-34].

Siempre alegre, nunca le verás
consumirse de angustia en prisiones
ni vacilar sin esperanza en el mismo lugar.
¡Oh Júpiter liberador! ... Ahora, entra
y prepara un festín, para que pueda gustar
una vez más el fruto del cálamo y la fuerza de la vid,
y mi adiós sea gozosamente agradecido; y entonaremos
también un cántico en loor de las musas propicias
que me amaron. ¡Hazlo hijo!⁸

La Naturaleza, sin embargo, no es estrictamente aquella entidad opuesta o contradictoria a la cultura y a la civilización (como la concibe Rousseau con rigor). Es más bien simplemente lo que le otorga nombre a la totalidad misma. Totalidad que siendo el proceso entero, íntegro, completo de diferenciación o diversificación que da cuenta de cada elemento que constituye la obra del universo, incluye evidentemente en sí mismo al ser humano y a sus respectivas producciones. La potencia creadora de la Naturaleza no proviene únicamente a partir de la realización de la propia percepción que de sí misma, mediante el ojo humano, tiene, sino también a partir de tal autopercepción es creada y no solamente recibida, es decir, al momento de concebirse a sí misma ya es un proceso poético. Resulta necesario dentro de esta consideración, observar que todo aquel material humano participa de ese proceso poético y que no está separado de la naturaleza, sino que participa de ella misma. Pareciera que la potencia creadora del hombre debiera ser retribuida a la propia Naturaleza, de suerte que el hecho de comprender lo que significa la poesía equivaliera a

⁸ Hölderlin, *Empédocles*, Primera versión: 199.

comprender lo que significa la Naturaleza. Así, la unión íntima de la Naturaleza y la poesía, unión entendida más bien como conciliación, constituye sin duda una parte substancial de la intuición hölderliniana.⁹

Por lo que esencialmente aquí nos concierne, veremos que tanto la fundamentación como la conformación de la teoría sobre la Tragedia, contenida en el *Empedokles-Projekt*, arroja como hilo conductor la controversia sobre el antagonismo entre arte y naturaleza. Antagonismo que debiera concebirse, al menos en función de nuestros intereses, a partir del valioso sentido que pueda otorgarnos su registro etimológico: no como una mera oposición o rivalidad, sino más bien como una contraposición en la que un sin fin de fuerzas generan una lucha, un combate o una contienda, pero al modo de una auténtica celebración olímpica y sagrada, cuya rítmica controversia y discusión originan armonía, unidad y concordia; aunque, y esto es vital, pueda ser que durante la

⁹ Aquí la presencia arquetípica griega de φύσις. Si el término “naturaleza” puede otorgar nombre al ser, en tanto que de este precede todo ente, tanto humano como divino, entonces, ¿“naturaleza” es un nombre adecuado para el ser? *Natura* es propiamente un término del latín, el cual proviene del verbo latino *nasci*, nacer, lo que significa el hecho de estar nacido, o sea, la natalidad; en este sentido, esto conserva en sí una relación con aquello que no está en movimiento continuo, que no es originario, corpóreo, contrariamente a aquello que pertenece al arte, a la historia y al espíritu. ¿Sería entonces posible, para el Romanticismo y para la *Naturphilosophie*, pensar sobre el nombre “naturaleza” este proceso que pretende abarcarlo todo y que incluya también en sí el arte, lo humano? Al parecer, sea el sistema hölderliniano el que intente dar luz a estas cuestiones e intentar responderlas a través de sus distintas etapas del desarrollo de su pensamiento mediante los diversos periodos de sus diferentes senderos poéticos. Su obra puede conferirse, entre otros, a tres esenciales periodos: el del *Hyperion* (1794-1798), el del *Empédocles* (1798-1800) y el de las odas, los himnos y las elegías (1800-1806). Estos tres senderos son consagrados a tres distintos géneros poéticos: con el *Hyperion* se vive su profunda aspiración a la unidad, proveniente de la proximidad del pensar romántico que busca reunificar la poesía y la filosofía; con el *Empédocles* se intenta conformar una teoría moderna sobre lo trágico; y con la poesía lírica y la composición de odas, himnos y elegías emprende una eterna celebración a la Naturaleza. De este modo, la novela rinde cuentas de la historia de la Naturaleza como totalidad en un modo narrativo, el poema dramático trata de representar la tragedia de la naturaleza como diferencia y con su último periodo celebra líricamente la Naturaleza y lo sagrado.

afluencia del conflicto exista el sacrificio de una víctima sagrada que abrace fuego y que se consuma en amor. Aquí una arrebatadora fuente trágica. Aquí una poderosa fuente creadora.

Si bien la búsqueda del absoluto no termina con Hyperion, lo que implica que la cuestión sobre la totalidad no se ha resuelto aún de manera definitiva y que la naturaleza no nos ha sido verdaderamente revelada, entonces, la etapa final de la historia de la naturaleza, truncada por una decisión dirigida a una vida de eremita que no es sino una resolución mínima o parcial al problema de la finitud, será finiquitada por Empédocles, quien convertirá la cautela o la prudencia de lo narrativo en osadía trágica de la naturaleza.¹⁰ En este sentido, la primera versión del *Empédocles* se desenvuelve en un tono elegíaco propio de los primeros poemas nostálgicos del ἓν καὶ πᾶν (Uno y Todo). No obstante, la exposición de la muerte de Empédocles, como acto de unificación absoluta con la naturaleza, deviene un problema para su propia fundamentación trágica, ya que reconoce en ella la tentación subyacente a todo su pensamiento. Así pues, se produce aquí un enfrentamiento entre este anhelo de síntesis absoluta y el pensamiento de la medida, del rechazo de toda unilateralidad, de la conciencia de la finitud. Empédocles aparece en el *Fundamento general* como un personaje desmesurado, incapaz de asumir la misión real del poeta. El auténtico retorno es el que asume, no el que huye de las escisiones. De modo que en la tragicidad del *Empédocles* confluyen representativamente los dos poderes: “naturaleza” y “arte”, los cuales, a su

¹⁰ En uno de los ensayos recopilados por Nicole Parfait, el de Theresia Birkenhauer, quien considera que “Hölderlin aurait choisi la forme du drame afin de donner au suicide légendaire du philosophe sicilien un sens tragique nouveau. Or le regard que Hölderlin posait sur le sujet qu’il avait découvert était différent. Il ne s’agissait nullement pour lui d’inventer un modèle de conflit dramatique à la fin duquel un suicide, d’ailleurs justifié, a lieu. [...] Mais le fond du texte ne se révèle ni à travers la trame de l’action, ni à travers les assertions des personnages. Le thème de la tragédie se réalise bien plutôt dans la forme de l’exposition ; le texte requiert une lecture apte à déceler cette composition dans la structure poétique du texte, non une lecture qui isole des phrases afin d’en déduire des messages dogmatiques” [*La mort d’Empédocle. Un essai sur le don*, en Parfait, *Hölderlin et la France*: 65].

vez, simbolizan, el ser y el absoluto en el primero, y el hombre y la cultura en el segundo. Con toda certeza es, entonces, la contraposición armónica entre arte y naturaleza lo que despliega el proceso dialéctico que fundamenta filosófica y poetológicamente la teoría sobre la Tragedia.

El complejo simbólico “hombre-cultura” conforma el elemento *orgánico* y *consciente* que pertenece al universo del arte, frente al cual, el complejo simbólico “divinidad-totalidad” conforma el elemento *aórgico* e *inconsciente* de la naturaleza. Ambas piezas son imprescindibles para que se genere mediante su contraposición una dialéctica trágica. En este sentido, no sería factible la comprensión de ambas partes, ya sea por separado o ya sea incluso en su respectiva oposición, si no existiera la interacción de las mismas bajo la presentación y exposición del suceso y del conflicto trágico que mediante su permanente movimiento antagónico y armónico origina. Esta novedosa formulación permite abrir la mirada hacia una desafiante reinterpretación al problema de la disimilitud absoluta entre arte y naturaleza propia de la modernidad (subjectividad racional e idealismo crítico).¹¹ La naturaleza entendida como totalidad, esa unidad abarcante o englobante, representa lo infinito y lo ilimitado que, sin embargo, no existe sin lo finito, sin lo humano, sino que esta finitud ciertamente ya está incluida en la propia infinitud. Entonces, en este orden de ideas, ¿cuál sería la función o el papel del hombre dentro de esta naturaleza? En sentido estricto, el hombre no debiera pretender traspasar propiamente ningún límite, ya que en el caso de realizarlo

¹¹ Resulta imprescindible considerar contextualmente que “en la dominación del hombre ilustrado sobre la naturaleza, esta se convierte en objeto y en algo objetivo, y de su oposición con el arte resulta una relación de progreso, donde la tecnología se convierte en un medio de dominación. La degradación de la naturaleza a un asunto cognoscible y calculable excluye cualquier unidad del hombre con ella. Pero, así como en el mundo moderno el entendimiento del hombre se emancipa de la naturaleza con el fin de ejercer dominio sobre ésta, ella experimenta en Hölderlin una reevaluación y una emancipación, en tanto se transforma en un punto de partida para la reconciliación del hombre con el mundo. Él establece en la tragedia una relación de unidad con la naturaleza y se aparta con ello de la relación de dominación ejercida por una desmesura subjetiva” [Másmela, *Hölderlin. La tragedia*: 34-35].

originaría ulteriormente cierta incompreensión tanto de lo que significa lo finito y lo limitado, así como de lo que proviene del incesante proceso de diferenciación ante lo ilimitado. Sin embargo, el hombre indudablemente no se queda satisfecho ante su finitud ni puede permanecer al interior de sus limitaciones, pues esto significaría de igual modo una incompreensión de aquello que constituye el fundamento de lo limitado y de lo finito, o sea, la diferenciación ilimitada. Es decir, “si la naturaleza persevera en su espléndido aislamiento aórgico, entonces —advierte Hölderlin— sólo es accesible para el sentimiento, pero no para el conocimiento. Su cognoscibilidad exige su “des-aorgización”, su aproximación al extremo orgánico en el que originariamente se encuentra el ser humano, el cual, por su parte, responde con el movimiento recíproco contrapuesto”.¹² De tal suerte que el hombre no podría llevar a cabo su propia esencia si no permaneciera fiel a este doble movimiento conminatorio; lo cual conlleva a la premisa sobre la cual el ser humano tiene la labor ante la naturaleza de sobrepasar lo finito pero permaneciendo ligado de algún modo a la finitud, pues ante el hombre es la única alternativa posible mediante la cual pueda manifestarse la naturaleza procesada del ser sin que sea considerada como su propia creación.

Así pues, el arte debiera ser construido a partir de una especie de evocación en la que saliera a flote la subjetividad del hombre, pero, sin que esto tenga un efecto dominante por el cual la naturaleza quede en su aislamiento. La conformación de la subjetividad es respuesta de la contraposición con la naturaleza, cuyo objetivo es el de establecer la universalidad de la que él mismo forma parte mediante la expresión *poética* que su espíritu, sirviéndose arquetípicamente del lenguaje y de la cultura, debiese alcanzar. Esta propuesta poetológica cifra su prudencia sobre la mayor equidad posible. Si el arte o la cultura del hombre se constituyesen por encima de la naturaleza sometiéndola, estarían irremediabilmente condenados al fracaso. Lo que se tome como

¹² Mas, *Hölderlin y los griegos*: 34.

éxito o fracaso del arte es simplemente el resultado de su armónica contraposición con la naturaleza, ya que el arte es el punto más alto de la naturaleza y el resultado de la unidad tonal que con ésta logre crear. Sin embargo, toda conciliación implica el sacrificio de uno de los elementos que se encuentran en continuo movimiento, lo que garantiza la próxima reconciliación. La Tragedia reclama tal condición,

pues la reconciliación posible es fruto del conflicto, no en el sentido de que éste desemboque en reconciliación, sino en el de que ésta es sólo momento suyo, de manera que sobre ella, sobre la ilusión de reconciliación, vuelven a actuar, cada una a su manera, las fuerzas de lo orgánico y lo aórgico. Sólo la muerte del individuo particular pondría fin a este proceso, en verdad, trágico; sólo un cadáver recobra la plenitud aórgica y vuelve a ser, olvidada toda organicidad, pura naturaleza.¹³

Esta es la historia trágica de la Naturaleza en Empédocles: la *tragische Vereinigung*.¹⁴

¹³ Mas, *Hölderlin y los griegos*: 35.

¹⁴ Cabe, así, una antropodicea del dolor. No hay antalgia. En Hyperion se trata de justificar la individuación en la totalidad y en Empédocles de justificar la individuación en la diferenciación. La totalidad no puede dejar fuera nada, ni las sensaciones, ni las emociones, ni los sentimientos, ni los padecimientos. Según Mas, “Hölderlin entiende que la tragedia, si es verdadera y auténtica y no mera copia o imitación (es decir, si su contenido de verdad se trasmuta en construcción formal), se construye mediante reglas seguras e inequívocas, a las que se refiere con las expresiones “ley calculable” (*kalkulables Gesetz*) o “cálculo legal” (*gesetzliche Kalkul*) [en las *Notas sobre Edipo*, en las cuales llega a una conformación de la teoría trágica más depurada]. Este cálculo determina que lo fundamental en la construcción de la tragedia no sea la sucesión de los acontecimientos, sino su equilibrio. En el fondo (y en la forma...) se trata de una cuestión rítmica, que al igual que afecta al verso atañe asimismo al todo de la construcción trágica: tan necesaria es la interrupción contrarítmica en la medida de las sílabas como en la globalidad del desarrollo de la acción dramática; así como se calcula el número de éstas y su duración y se introduce una cesura que rompe el verso y a la vez lo dota de

Die tragische Vereinigung: Divinidad y Cultura:
el suceso trágico como reconciliación entre la Naturaleza y la Humanidad

Porque el arte poético, que en todo su ser, en su entusiasmo como en su mesura y sensatez, es un festivo servicio divino, nunca convierte a los hombres en dioses o a los dioses en hombres, nunca comete impura idolatría, sino que sólo se le permite acercar mutuamente a dioses y hombres.

La tragedia muestra esto mismo per contrarium. Dios y hombre parecen una sola cosa y en consecuencia hay un destino que provoca toda la humildad y todo el orgullo del hombre y al final sólo deja como propiedad del hombre, por una parte, la veneración de lo celestial y, por otra, un espíritu purificado.

Hölderlin, *Correspondencia completa*, Carta a Schütz: 492.

Mucho del dramatismo impregnado por el espíritu de una época determinante en el desenvolvimiento histórico de aquel hombre ilustrado y deslumbrado por la luz de la razón quedaba impreso y asumido, a partir de una refinada síntesis entre el legado de la *paideia* griega y el sentido moderno según el ideal del hondo grito a la “Liberté, égalité et fraternité”, en la concepción trágico-política de *La Muerte de Empédocles*.¹⁵

¿Teatro sí? ¿No ensayo, ni novela, tampoco lecciones? Pero, ¿teatro sí? ¡Sí! Un Empédocles o una Lisístrata, o bien un Tartufo, un Guillermo Tell, o mejor un Hamlet o un Macbeth, un Nathan el Sabio, hasta un Oso o una Bernarda Alba, personajes de nuestra vida

equilibrio, también hay un “cálculo legal” de esa totalidad de versos que configuran, a su vez, la totalidad de las acciones dramáticas que narra la tragedia” [*Hölderlin y los griegos*: 29].

¹⁵ Para Bertaux “de las tres grandes vivencias de Hölderlin, el modo de ser de los griegos, el amor de Diótima y la Revolución, es la última la más decisiva” [*Hölderlin y la Revolución Francesa*: 33].

soñados en el gran escenario del teatro del mundo que, haciéndose humanos gracias a la poesía dramática, expresan algún ángulo de la realidad histórica en la cual el artista se encuentra circunscrito, a través de una ficción en sí misma congruente en la que la acción o los personajes y sus circunstancias así lo delatan, constituyendo una postura que precise un fundamento dramático basado en lo histórico, político, social, filosófico, ético y/o estético, que llegue a tener de trascendental la sumersión en la comprensión general, particular y sobre todo personal de la realidad y de la creación artística.

Es en este sentido que creemos que esa inquietud sin límite por la tragedia no representaba la inmersión a un género elegido para el *Empédocles* de manera totalmente despreocupada, sino que precisamente le sugería la posibilidad de componer un alentador universo dramático y poético que tradujera su propia realidad, conciliando así el eterno conflicto del ζῶον πολιτικόν con el impasible mundo a su alrededor.

Las cuestiones y tendencias desplegadas del proceso revolucionario francés, vividas ávidamente por artistas y pensadores en la última década del siglo XVIII, daban lugar a una efervescencia ideológica¹⁶ que iba constituyendo ciertos rasgos de un carácter epocal¹⁷, el cual a su vez influía en la actitud de la composición del *Hyperion* y del *Empédocles*.

¹⁶ “Desde que el sol está en el firmamento y los planetas giran en torno a él, no se había visto que el hombre se apoyase en su cabeza, esto es, sobre el pensamiento, y edificase la realidad conforme al pensamiento”, así expresaba Hegel en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* el entusiasmo de sus contemporáneos por aquél gran avance histórico de la humanidad que procuró la Revolución Francesa, ya que promovía una idea renovadora del hombre, de la sociedad y del Estado, lo cual ofrecía un profundo replanteamiento en las anteriores concepciones inoperantes de Europa [33].

¹⁷ “Una emoción sublime reinaba en aquel tiempo; el entusiasmo estremeció al mundo, como si sólo entonces se hubiese llegado a la efectiva reconciliación de lo divino con el mundo”, con este aleccionamiento Hegel [*Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*: 33] desvelaba la posibilidad de un nuevo modo de ser de la naturaleza humana ante su propio proceso histórico y la relación con éste.

Desde 1794, año en el que aparece por vez primera en una carta a Neuffer la tentativa de escribir una tragedia, pasando por la Primera versión, el *Plan de Frankfurt* y el *Fundamento para el Empédocles* en 1797, hasta llegar a 1799 con la Segunda y Tercera Versión y la “La oda trágica...” —periodo que conforma el proyecto del *Empédocles*, al que paralelamente se observa un fecundo proceso de reflexión a pesar del inacabado propósito dramático—, existe una fuerte preocupación por fertilizar cuestiones de filosofía de la historia y presentar un tratamiento al contexto socio-político. Por ello, el imperio en tanto autoridad y trascendencia “de la palabra poética como mediación entre lo sagrado y lo mundano, como punto de intersección entre el poder de los dioses y la libertad de los hombres; del destino del poeta en un tiempo menesteroso” valdrá como el eslabón empleado para descifrar y denunciar “el momento en que una sociedad y una cultura anquilosadas se quiebran para que de sus ruinas emerja un orden nuevo.”¹⁸

Éste es el fondo del *Empédocles*; es su intento, su decisión, la ironía y la utopía de la salvación, la desmesura de la vida y de la muerte, la purificación: es su dolor. La muerte de Empédocles será justificada precisamente por ese desorden cósmico en el que el íntegro filósofo es atrapado por un conflicto trágico de lucha contra el mundo y contra sí mismo en fe de sus propios ideales. Esto es, el alcanzar el estado más legítimo, el ideal, el más simple y natural de la condición humana consistirá entonces en reforzar un proceso inaplazable que, no únicamente nos conduzca a implementar una sociedad de más *égalité de droits* a través de una política cada vez más justa, sino que también nos *purifique espiritualmente* por el amor¹⁹ y la fraternidad de vivir en una comunidad

¹⁸ Ferrer, *Hölderlin*: 108.

¹⁹ “Frente a la capacidad disgregadora del mundo burgués, el amor —principio de la filosofía de la unificación— significa el reconocimiento de una potencia unificadora de la vida humana. Empédocles fue el primer filósofo que utilizó la idea del amor en sentido cósmico-metafísico, al considerar el amor y el conflicto como principios de unión y separación respectivamente de los elementos que constituyen el universo” [Ferrer, *Hölderlin*: 233].

de hombres siempre unidos, ilustrados por la libertad. La concepción de este proceso de renovación, es importante enfatizar, no corresponde —por más identificable y decisivo que este sea— a un periodo fijo del acontecer histórico dentro de una fase política determinada, sino debiera concebírsela como una sucesión, una secuencia, como parte de un incesante proceso, en el cual, y esto es aún más importante, impera un equilibrio divino-natural que armoniza las oposiciones del acaecer concreto y particular; nada más que este régimen cósmico será lo que otorgue sentido a cada momento de dicho desenvolvimiento histórico. Así, el dolor de la humanidad —alegoría del dolor en Empédocles—, sus guerras y revoluciones, irracionalidad y contradicciones, preceden y anuncian tiempos de lucidez, de paz, respeto y pensamiento, tiempos en los que la renovación cuestiona y transforma, hace temblar la vaciedad en las entrañas del ser con sus más genuinas contrapartes: lo grandioso, lo miserable, ...el dolor...

Lo que vive es indestructible, permanece libre en medio de su más honda esclavitud, sigue siendo uno, y aunque lo desgarras hasta lo más profundo y lo despedaces hasta la médula, sin embargo sigue indemne y su ser se escapa volando vencedor de entre tus manos. [...] Siempre nos queda al menos una alegría. El verdadero dolor provoca entusiasmo. El que pisa su miseria se coloca más alto. Y es maravilloso que no podamos sentir verdaderamente la libertad del alma más que en el sufrimiento.²⁰

La condición esencial del suceso de la Tragedia es un elemento objetivo que sea a la vez extraño, desconocido y análogo. Lo que quiere decir que el poeta debe permanecer cerca del

²⁰ Hölderlin, *Correspondencia completa*, Carta al hermano: 375.

sujeto, lo cual constituye el elemento moderno de la tragedia. Una tragedia implica entonces una relación recíproca entre su compositor y el tiempo histórico en el que éste se encuentra circunscrito. El autor dramático debe intentar reconciliar las contradicciones y desavenencias de su época utilizando la mediación de una fábula, de una historia que parezca extraña. Así pues la elección del legendario filósofo Empédocles como personaje protagónico de la historia, que a pesar del hecho que es una figura muy lejana a su tiempo, vive en todo caso momentos caracterizados por la oposición externa de la naturaleza y de la cultura tal como es un rasgo inconfundible de la modernidad. Como se expone en el propio *Fundamento para el Empédocles*, el alma hölderliniana es dramatizada a través de la figura de Empédocles. Por lo tanto, la verdad de lo que es representado en el drama proviene de la autenticidad, de la pureza de la propia experiencia del poeta. Sin embargo, es indispensable, a la vez, que la materia sea lo más extraña posible a fin de que la Tragedia adquiriera la más objetiva y fidedigna significación y ésta se convierta en lo más universal posible. El poeta al cumplir la transposición, de lo cual se profundizará más adelante, con un material extraño, le permitirá entonces de este modo expresar su sentimiento total.

La totalidad es siempre totalidad en el devenir y no una totalidad ya consumada. Es la totalidad del tiempo mismo. Todo objeto particular y finito es estrictamente temporal, así que para el héroe trágico esto significa que su sacrificio trágico, en tanto *tragische Vereinigung*, representa solamente una solución temporal de su destino que aporta a las desavenencias de su época. Como ya se ha visto desde un inicio, la fundamentación trágica del *Empédocles* es desarrollada a partir de la idea de la oposición o separación y de la reconciliación o reunificación de lo aórgico y de lo orgánico, es decir, de lo informe y de lo ilimitado en contraposición con aquello que posee forma y limitación, idea recurrente que retoma de Schelling, Schlegel y Goethe. El principio de

intercambio o correspondencia entre la Naturaleza y el Arte es contundentemente abordado ya desde el *Hyperion*. Así, encontramos que “EN ESTE NACIMIENTO DE LA MÁS ALTA HOSTILIDAD, PARECE SER EFECTIVAMENTE REAL LA MÁS ALTA RECONCILIACIÓN”.²¹

Sin embargo, esta reconciliación parece ser una utopía, un espejismo, una ilusión, una fusión que nunca se cumple de una vez por todas, oscila, va y viene en la apariencia y en la temporalidad, en aquel instante en el que la conciencia presente debiera enlazarse con el pasado y el futuro, pero mejor aún en la temporalidad en la cual la “tragedia de la apariencia” no es sino la tragedia del tiempo mismo que no consigue jamás un reposo final, sino que continúa infatigablemente su infinito proceso en el devenir de toda nueva disolución y estructuración. Es la Naturaleza que bebe de cada flor la eterna vigilia del tiempo. Sonámbula se traslada por el tiempo intentando hacerse efímeramente presente ante el hombre.

Así, Empédocles es un hijo de su cielo y de su tiempo, de su patria,
un hijo de la violenta controversia entre naturaleza y arte,
a partir de la cual se mostraba el mundo ante sus ojos.
Un hombre en el que aquellos contrastes se unifican
tan íntimamente que en él se hacen Uno.²²

Empédocles es símbolo de su época y encarnación de ese destino. Su espíritu es síntesis fugaz destinada a la aniquilación, a pesar de que se creía que había nacido para la poesía. Agrigento

²¹ Hölderlin, *Fundamento para el Empédocles*, en *Ensayos*: 117.

²² Hölderlin, *Fundamento para el Empédocles*, en *Ensayos*: 118.

es analogía de la Europa que transitaba del siglo XVIII al XIX. Quizá en otros tiempos Empédocles habría podido ser poeta, pero su época exigía un sacrificio, la cual era individualizada en él, así que estaba destinado a devenir víctima del “Espíritu del siglo” o *Zeitgeist*. Entonces, el desarrollo de la conformación de la teoría trágica considera en efecto que si una determinada época requiere de un poeta y permite la tendencia formativa de trabajar en una esfera particular, la época de empédocles que concebía de un extremo de la oposición al arte o cultura y en otro a la naturaleza o divinidad no se puede permitir que un sacrificio, no como un acto que podía aportar una ayuda y ser eficaz, sino solamente el acto ideal del sacrificio en el cual el sujeto perezca, se extinga. Así la necesidad de la época se cifraba bajo la idea del sacrificio del individuo, ya que el peligro de ese tiempo era la positividad, la cristalización, la petrificación de la vida en las estructuras caducas y decadentes. Empédocles creía sobre todo en la positividad y, gracias a su deseo de vivir, él muere. Y en su impaciencia está representada la idea de “unión prematura”, la cual no es más que una solución efímera y aparente a su destino, ya que no percibe el hecho de que, si bien el desea ser como un dios, la divinidad no es otra cosa sino el tiempo mismo. En este sentido, la construcción del personaje de Empédocles está basada en una arquetipia reminiscente al universo griego, lo cual, en efecto, lo hace dramáticamente reaccionar como un griego, salvo que el contexto de la acción se desenvuelve en una época en la que la oposición es imperante, rasgo característico del antagonismo entre Naturaleza y Arte a partir de la modernidad. Si se concibiera el sacrificio como un medio resolutivo, entonces debiera de contemplarse que sería posible sólo en la medida en la que la tan anhelada reconciliación entre la Naturaleza y la humanidad exigiera la muerte de un mediador o conciliador. Por consiguiente, si el intermediario no muere, entonces la propia dimensión divina estaría perdida; y, la totalidad devendría simple particularidad y la intensidad máxima se cristalizaría definitivamente en un ser singular que entonces no sería posible ni el

mundo ni ninguna esfera en la que haya unión de lo divino y de lo humano, sino la absoluta vulgaridad de una vida exclusivamente humana, “demasiada humana”. Lo que constituye un verdadero peligro en este caso no es propiamente la muerte del sujeto mediador, sino la muerte del fuego mismo, de la existencia tanto del horizonte divino como del humano.²³

Ahora bien, el triunfo y la originalidad de la conformación hölderliniana de la teoría trágica provienen de su perfecta fusión de lo griego con lo hespérico, cuyo diálogo entre Antigüedad y Modernidad permite concebir la Naturaleza (la infancia) al lado de la Cultura (la madurez).²⁴ Dado que lo estático y conservador de lo griego no repercute en ninguna diferenciación de lo dinámico y progresista de lo moderno, en dicha conformación confluyen armónicamente el pasado y el porvenir. El espíritu de la época helénica no constituye estrictamente, para la obra

²³ A diferencia de *El espíritu del cristianismo y su destino* de Hegel, en quien no es estrictamente necesaria la muerte del conciliador para que exista la realización de su mensaje, pues no pone el acento sobre la idea de lo irrevocable de la disolución para la vida y el devenir como está definitivamente expuesta en *El devenir en el perecer* ensayo justamente posterior al *Fundamento para el Empédocles*. En la misma línea, Nietzsche describió en *Así habló Zaratustra* con firmeza la terrible posibilidad del “último hombre” que vive en tiempos en los que el hombre no ascenderá jamás a lo divino en este mundo.

²⁴ Según Dilthey, “Hölderlin desplaza al *Empédocles* la interpretación de la religiosidad griega, tal como surge de su concepción poética de la naturaleza y se nutre de su comercio con los dioses y los mitos griegos. Aquel yo absoluto, que para Schelling había empezado siendo un concepto abstracto, habíase convertido para Hölderlin en una gran vivencia consoladora. Con esta complexión de ánimo, la mitología griega cobraba una vida nueva, como nunca había llegado a tenerla para Schiller o para Goethe. No se trata ya de personas trabadas entre sí por relaciones personales, separadas de la naturaleza y de la vida humana, no se trata de un mundo trascendente: el tejer y transformarse, el ascenso y el descenso, el fecundar y destruir entre el luminoso éter y el sol que se derrama sobre él, entre la madre tierra, el océano y los ríos que en él se vierten: es el juego de las mismas fuerzas divinas, de las fuerzas sombrías que reinan en los abismos de la tierra, del serio y grave dios del mar y del luminoso dios del sol, Apolo. El mito vuelve a ser aquí, por vez primera, realidad, realidad vivida. Y a través de todo este sentimiento vivo del tejer de la naturaleza, “del cambio y la acción de sus fuerzas geniales” discurre la relación de afinidad con ella. Cuando los dioses han abandonado a Empédocles, éste vuelve la vista a los días de juventud en los que, por vez primera, apareció ante él este mundo divino” [*Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 388-389].

hölderliniana, el momento estético de la historia occidental, como en Hegel, sino más bien un proceso histórico dinámico que si bien ha desaparecido, en esa misma desaparición es que se nos revela en su verdad. Lo griego se constituye como símbolo de lo ilimitado y de la armonía entre φύσις y τέχνη. La tensión entre la naturaleza y la cultura es lo que en efecto constituye el real proceso histórico, ya que la τέχνη no es lo contrario de la φύσις, sino son elementos en correspondencia. Por lo tanto, si “Naturaleza y arte, en la vida pura, sólo están armónicamente contrapuestos entre sí. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, la naturaleza se hace divina sólo mediante la ligazón con el arte —armónico, aunque de diversa índole— [...]”;²⁵ entonces,

el acontecer divino es para Hölderlin acontecer del curso de la naturaleza, cuya esencia es pensada, con Heráclito, [...] que en tanto que acontecer tiene una dimensión quiliástico-temporal: origen y estado originario de una humanidad con la naturaleza y no consciente de esta profundidad; unidad ahora perdida, pero que actúa a la vez como una especie de fin de la historia. Este acontecer de la naturaleza y ese acontecer de la divinidad se consuma en un proceso dialéctico como un escindirse y separarse de extremos. [...] Pues bien, para Hölderlin la tragedia es este proceso: [...] es dialéctica entre los extremos de lo orgánico y lo aórgico.²⁶

De este modo, la idea de oposición armónica se constituye como la clave, la esencia o el núcleo de una gran parte fundacional de la obra hölderliniana. Para él, como para los griegos, el

²⁵ Hölderlin, *Fundamento para el Empédocles*, en *Ensayos*: 115.

²⁶ Mas, *Hölderlin y los griegos*: 33.

arte-la cultura se constituye a partir de un proceso dialéctico que se despliega, ciertamente, en contraposición a la naturaleza, pero, a fin de hacerla surgir mas no de hacerla perecer. En este sentido, la forma de arte más alta y sublime que puede llegar a portar la naturaleza, por lo visto hasta este momento, es la Tragedia, ya que representa un suceso en escena, en tanto δράμα en tanto ποίησις, presentando su respectivo conflicto dinámico y dialéctico entre la divinidad y la cultura.²⁷ Así, en el suceso trágico el poeta, el artista, otorga con belleza nombre a la naturaleza de todo lo divino (lo aórgico). El arte (lo orgánico) se constituye como aquella conciencia, como aquel órgano, en cuyo universo confluye la integración de todas las ideas que dan explicación sobre el mundo. De tal suerte se reafirma el principio en el cual no solamente existe cierta dependencia de parte del hombre por crear una correspondencia con la totalidad, sino también la dependencia de la totalidad por conectarse con la humanidad. En este sentido, todo aquello que existe es el resultado de la relación que guardan los elementos subjetivos y los elementos objetivos, puesto que no sería posible diferenciar la parte de lo particular de la parte que de lo particular tenga el todo. Por consiguiente,

la alternativa que a estas dos posiciones sugiere Hölderlin es la de una identidad en el sentido fuerte, una identidad no reflexiva, una identidad de un “ser en lo absoluto”, que se constituya en vínculo indisoluble de sujeto y objeto, el

²⁷ A reserva de que este tema se tocará con una mayor profundidad, el poema trágico es “la metáfora de Una intuición intelectual”, mientras que el poema lírico no es sino la metáfora continua de un sentimiento, y, la poesía épica es la metáfora de grandes aspiraciones. El poema lírico, por ejemplo, representa la transposición del sentimiento del poeta, sin embargo, el poema trágico, o bien, la tragedia representa la transposición de una intuición o visión intelectual de la cual el poeta, en tanto sujeto, no podría ser el autor. Cf. Hölderlin, *Sobre la distinción de los géneros poéticos*, en *Ensayos*.

ἐν καὶ πᾶν de la tradición griega [...]: “Hemos perdido la unidad dichosa, el ser, en el único sentido de la palabra. Y había que perderlo para poder anhelar después el recuperarlo. Hemos sido desgarrados del sosegado ἐν καὶ πᾶν para reconstruirlo en nosotros mismos. Hemos roto las hostilidades con la naturaleza y lo que en un tiempo —como cabe pensar— era uno ahora es contraste y alternancia de dominio y servidumbre de las dos partes. A menudo nos parece que el mundo fuera todo y nosotros nada y a menudo nos parece, así mismo, que nosotros fuéramos todo y el mundo nada [...]. Poner fin a este contraste máximo entre nuestros “Nos” y el mundo, reconquistar la paz de todas las paces —que es más sublime que cualquier razón—, unirnos con la naturaleza en un todo infinito, tal es el objetivo de todos nuestros esfuerzos, tanto si puede alcanzarse como si no”.²⁸ No dominio del sujeto sobre el mundo (idealismo), ni dominio del mundo sobre el sujeto (realismo) [...]. Ni titanismo, violencia, por tanto, del hombre sobre la naturaleza, ni sumisión del hombre a las incontrolables fuerzas de la naturaleza, o sea, caducidad por obra de la “destrucción completa” a que nos somete esa naturaleza, sino ἐν καὶ πᾶν.²⁹

La primera producción poética hölderliniana, anterior a toda reflexión filosófica, retoma, ciertamente, los temas de la *Gedankenlyrik* de Schiller, cuyo genio representa en el joven poeta una devota admiración por el dramaturgo. La idea de la Belleza, como representación de la unidad, es decir, del ἐν καὶ πᾶν en el que todas las contradicciones se ven reconciliadas, aparece bajo múltiples nombres invocada una y otra vez en los conocidos “Himnos de Tübingen”. En

²⁸ Bodei está citando a Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*.

²⁹ Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 23-25.

efecto, el pasado griego se manifiesta como la encarnación de esta unidad perdida en la historia, ya que Grecia se presenta como la fuente de inspiración verdadera, como el pasado anhelado del porvenir, o bien, como el motivo único de la nostalgia. Su temprana poesía se mueve entre la nostalgia por lo griego, acompañada por un doloroso reconocimiento de un mundo perdido para siempre, y el entusiasmo por el regreso a la unidad conseguida alguna vez por los griegos. Esto último se explica por el hecho de que el joven poeta aún es un fervoroso entusiasta de la Revolución Francesa y del proyecto político que la acompaña. Invocar a Grecia pues, es aún invocar a la Revolución y a las esperanzas que éste tiene puestas en un cambio radical político en su natal Alemania.³⁰

Ya en *La significación de las tragedias* puede apreciarse con total claridad que todo elemento originario no aparece a partir de su fuerza original, sino a partir de su debilidad. Si la totalidad apareciera como lo viviente, entonces todo lo que existe puede llegar a ser igualmente dividido. La naturaleza se encuentra restringida a aparecer mediante su fuerza original, así que tiene la imperiosa necesidad de emplear la debilidad del arte a fin de poder propiamente manifestarse. Además, en el arte la naturaleza no aparece en su forma original sino a través de la mediación del signo, a saber, del héroe trágico. Por esta razón, la naturaleza misma del héroe

³⁰ No obstante, el término *ἐν καὶ πᾶν* “es el lema destacado bajo el que se puede agrupar a la fecunda corriente panteísta-naturalista de esta época de la historia alemana. A pesar de que la fórmula está en lengua griega y no cabe duda de que se inspira directamente en la filosofía natural presocrática, sin embargo no es original de los tiempos griegos, aunque muchos contemporáneos de Hölderlin así lo creyeran; se desconoce cuál fue el autor concreto de este lema, pero se sospecha con mucho fundamento que, en realidad, fue inventado por algún intelectual alemán (tal vez Lessing o Jacobi) en las fechas que estamos estudiando; lo que pretendía el desconocido autor era sintetizar el pensamiento panteísta antiguo usando tres palabras griegas que, si bien nunca estuvieron en boca de los presocráticos bajo esta formulación concreta, resultaban muy próximas a otras que sí estuvieron y expresaban lo mismo” [Cortés Gabaudan, *Claves para una lectura de Hiperión: Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*: 40].

trágico se cifra en el universo infinito de lo insignificante y de lo estéril, cuyo conflicto radica en que no puede hacer nada contra la naturaleza o contra el destino, y, porque de una u otra forma se percibe amenazado por éstos, lo cual origina su presentimiento trágico de ser finalmente destruido, aniquilado y muerto en su propia caída (*casus*, acción de caer). Así, en el instante en el que el héroe declina, en el instante en el que el signo es = 0, la naturaleza, entonces, se erige victoriosa, se presenta como el fuego supremo de la infinitud, con la omnipotencialidad del ser. Pareciera que la naturaleza gustase de la aniquilación, de la extinción o de la escisión para manifestarse. De tal suerte, se van desvelando las razones o causas por las cuales el desenvolvimiento del suceso trágico tiene como elemento esencial, entre otros que ya hemos señalado, el sacrificio del héroe. Así la Tragedia concebida como sacrificio mediante el cual lo humano tiende la mano fugazmente para cobijar a la potente naturaleza, hace constar que la naturaleza necesita experimentar una tensión entre opuestos para poder apreciársela en su verdad, para que salga de su disimulación original. Sin más, lo trágico consiste en el despliegue de lo que el destino ha impuesto con contundente fatalidad a su héroe, quien debe morir a fin de rendir un sagrado servicio a la naturaleza. El conflicto entre Naturaleza y Humanidad se encuentra eternamente presente en toda tragedia, y cuya *tragische Vereinigung*, conciliación o unificación trágica, entre la Divinidad y la Cultura exigirá, en efecto, la contienda mortal entre el héroe y su destino; lo cual constituirá el tema explícito, en materia dramática, de *La muerte de Empédocles*.

Empédocles deviene héroe trágico por su “tendencia inhabitual a la finitud”, tendencia que se deriva a partir de la ambición o aspiración vital y vocacional del poeta por *decir* el todo, y es esta misma ambición extática la que conduce a Empédocles a su propio exterminio, a su suicidio, para poder consumir así, mediante un acto ideal, el íntegro cumplimiento que persigue toda vida humana, a saber, la reunificación o reconciliación con la naturaleza; idea recurrente, por cierto,

tanto en el *Hyperion* como en el *Plan de Frankfurt* para el *Empédocles*. Así, al sufrir porque no puede ser un dios, su dolor proviene, por consiguiente, de su irresoluble ancla al universo de lo finito, de lo mortal, a la ley de la sucesión, al tiempo; ya que lo que desvela a Empédocles como héroe trágico es la participación protagónica, dentro del juego trágico, del tiempo. A lo largo de la concienzuda búsqueda por lograr una fundamentación de lo trágico lo más precisa posible, desvela, entonces, que lo que condiciona a la *tragische Vereinigung* para cumplirse, deviene del interior del máximo sufrimiento, del dolor más agudo, del luto más inenarrable que experimenta el sujeto al ser escindido cuando intenta rasgar el velo de la realidad. De tal modo que

la totalidad resplandece, así, exclusivamente en las escisiones. De suerte que — como veremos en el caso de la tragedia— *cuanto más radicales, dolorosas e inconcebibles sean las escisiones, tanto más intensamente se manifiesta en ellas “la unificación con todo cuanto vive”*. Lo trágico es el órgano supremo de la intuición intelectual y en lo *nefas* de la tragedia, en el alejamiento máximo entre el dios y el hombre, se revela casi *per absentiam* la unidad del ser y la presencia de lo divino y de la plenitud de la vida del hombre. [Uno de los puntos cruciales de la conformación trágica consiste en que ...] la plenitud sólo puede sentirse en el dolor y en el aislamiento más absolutos, y el dístico *Sophokles*, [... hacía ver que]: “En vano trataron muchos de decir dichosamente lo absolutamente dichoso, / Aquí se me muestra finalmente, aquí en el duelo”, donde el término “duelo” (*Trauer*) remite a la tragedia (*Trauerspiel*, juego luctuoso o doloroso) y significa, por tanto, “trágico”.³¹

³¹ Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 27. Sobre la diferenciación entre *Trauerspiel* y *Tragödie*, puede decirse que el término “Trauerspiel” fue introducido al alemán por Philipp von Zesen (S. XVI), a quién se considera como su

El dolor trágico

Nunca había experimentado, tan como una verdad, esa palabra antigua e infalible del Destino que nos dice que una nueva felicidad se abre en nuestro corazón, soportando la negrura del dolor; esa palabra que nos dice que es solamente en la profundidad del dolor donde surge y resuena divinamente el canto vital del mundo, del mismo modo que se oye en las tinieblas el canto del ruiseñor.
Hölderlin.

Tragedia ante su vida, tragedia entre su poesía, tragedia sobre su tragedia. Desaparecer por un instante de la arrebatadora ὕβρις que ciega al héroe y elevarse hacia el fecundo espíritu del canto de la Naturaleza. Destruyendo todo aquello que tocaba el dolor ha unido al poeta con su ser, ha

primer escritor oficial. Von Zesen trató de germanizar muchos términos extranjeros con neologismos, incluso, entre ellos también tradujo “Tragödie” como “Trauerspiel”. Lo que se distingue de la tragedia misma es el “Bürgerliches Trauerspiel”, es decir la “tragedia burguesa”, en la cual los protagonistas ya no suelen provenir del ámbito aristocrático, sino de la burguesía (Lessing). Los temas del la “tragedia burguesa” versan sobre conflictos familiares no políticos, que, al ser posible no tocan las diferencias sociales, sino más bien hablan de una humanidad unificadora. Por el otro lado hay “tragedias burguesas” que tematizan la lucha contra la represión de la clase burguesa por parte de la aristocracia, y más adelante, la crítica de la moral burguesa por la nueva clase obrera. Los personajes míticos o aristocráticos de la tragedia clásica se convierten en hombres “comunes”, la pertenencia a una cierta clase social es secundaria. El verso se convierte en la mayoría de los casos en verso libre. W. Benjamin en *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* trabaja justamente la diferencia entre “Tragödie” y “Trauerspiel”, sólo que él analiza los autores barrocos. En el barroco, “Trauerspiel” tiene un contenido histórico, se convierte en una representación alegórica del *sufrimiento del mundo*, de la decadencia permanente (*Vanitas mundi*) mayormente situada en la corte de algún príncipe. Según Benjamin, el *Trauerspiel* barroco se despiden de una escatología cristiana (esperanza judío-cristiana de una salvación del mundo al fin de los tiempos), alcanzando así una verdadera tragedia. Una supuesta fuga a la naturaleza, según Benjamin, se juntaba con el término del honor.

vencido la profunda melancolía de su niñez, y ha podido entonces vivir con entera libertad para Empédocles e Hyperion, por ellos, sobre sí mismo. La nostalgia, el anhelo de retornar sano y salvo a la patria, alcanza la fuerza y la belleza del dolor trágico y compone la oda del destino. La creación poética ya se ha ennoblecido tanto que se encuentra incluso por encima de la desdicha y la adversidad del mismo poeta.³²

Empédocles está dramáticamente zurcido de ese legado elegíaco que, a partir de la figura lírica de Hyperion, se consolida como el héroe trágico de su destino. Ya no encontramos más un canto a la ensoñación ni una invencible búsqueda del *éther*; ahora se erige la rapsodia del héroe que no teme ni se fragmenta por *la* conciencia. Se nos revela el dolor trágico que fluye alrededor del hombre que reflexiona sobre el ser en el instante en el que un abismo se abre en la tierra.³³ Presenciamos la dialéctica de la existencia condicionada, de las necesidades metafísicas de la vida y de la resolución de éstas ante las fuerzas del cosmos.³⁴

³² “Entonces nace ese magnífico triple acorde de su vida: la poesía de Hölderlin, la novela de Hyperion y la tragedia de Empédocles, esas tres variantes de su apogeo y de su caída. Al hundirse su vida terrenal, encuentra Hölderlin la más alta armonía del espíritu. Quien marcha sobre su dolor, dice Hyperion, marcha hacia las alturas. Hölderlin ha dado ya su paso decisivo; está por encima de su desgracia, por encima de su propia vida. Ya no busca la sensibilidad de su vida, sino que vive consciente de su destino trágico. Como Empédocles en el Etna [...]” [Zweig, *La lucha contra el demonio*: 155-156].

³³ “Por eso ese oculto duelo que flota en ambas obras es tan diferente en cada una de ellas; en *Hyperion* tiene toda la media luz del crepúsculo matutino; en *Empédocles* es ya una siniestra y oscura nube de tempestad, vibrando a los relámpagos de la desesperación y adelantando el brazo amenazante de la destrucción. El sentimiento de fatalidad se ha convertido ahora en un heroico sentimiento de caída” [Zweig, *La lucha contra el demonio*: 164].

³⁴ “Este debate es el mismo en cada uno de nosotros: sus premisas residen en lo que hay de idéntico dentro de nosotros mismos y en lo que fuera de nosotros nos determina como la relación más general de la existencia con el mundo. [...] Y este debate no se desarrolla en un período circunscrito de la vida, sino que es constantemente provocado por nuestros goces, nuestros sufrimientos, nuestra experiencia y nos arrastra constantemente a nuevas y nuevas simas de la vida” [Dilthey, *Hölderlin, en Vida y poesía*: 383].

Soledad, aislamiento y angustia, soberbia, odio y amor, pero sobre todo trágico dolor e íntegra voluntad conducen la pasión (*Leidenschaft*) de Empédocles hacia el Etna. Al igual que Hyperion, el trágico filósofo es desterrado del mundo de lo profano y convertido en su propia víctima por un ardid elegíaco, a cuyo dolor contenido, desolada tristeza y angustiosa melancolía habrá de contraponerse irremediablemente. Una vez que se posea la integridad de nuestro ser, a partir de la incesante separación y unión del *yo* con el mundo a través de una elevada conciencia, se confronta entonces ante nosotros la sentencia de que la plenitud de la existencia se encuentra relacionada a la fuerza del dolor. En este sentido, el principio de individuación, en cuanto proceso de conformación de los elementos más esenciales e incorruptibles del *yo* ante el mundo, suscita el conflicto entre la pretensión a la infinitud y el anhelo a la finitud. Dramáticamente, así es diseñada la heroicidad trágica de Empédocles al autoconstituirse como el sujeto de la insondable contradicción entre limitación e ilimitación.

3.1

ἐν διαφέρον ἑαυτῶ:

Dialéctica de la unificación, desunificación y reunificación del *yo* y el mundo:

sujeto-objeto y conciencia:

el movimiento y el conflicto trágico de la caída, la desmesura y la muerte

Si resultara pertinente señalar e introducir —a partir de cierta influencia metafísica (que sea *decantable* para poetizar) desde Heráclito y Platón, hasta Kant y Fichte, Schelling y Hegel— un

matiz diferencial entre el trasfondo del problema fenomenológico de Hyperion y el de Empédocles —en tanto sujetos y conciencia—, consistiría entonces en plantear si existe una gradual transferencia dialéctica de la doctrina del ἕν καὶ πᾶν (Uno y Todo), en el primero, hacia la del ἕν διαφέρον ἐαυτῷ (Uno en sí mismo diferente), en el segundo. Es decir, mientras que, por un lado, se observa que el protagónico lineamiento panteísta en “cada fase de su novela revela la persistencia de la doctrina de Todo-Uno en el espíritu de su autor [... y] vemos cómo de los destinos del ánimo brota la gran vivencia de la liberación del alma por su entrega al todo”;³⁵ por el otro, “introduce en el *Fundamento* una filosofía de lo trágico, a partir de la relación dialéctica del ser uno y del ser separado de dios y hombre que funda en la sentencia heraclíteica de lo “uno en sí mismo diferente” (ἕν διαφέρον ἐαυτῷ)”.³⁶

La reconstrucción y el replanteamiento del influyente principio fichteano sobre la subjetividad son teóricamente abordados en las versiones del *Hyperion* comprendidas entre 1794 y 1795 en Jena y Weimar. En ellas somete a crítica no un procedimiento filosófico distinto del de la reflexión, sino que examina el principio mismo de la dominación. Identifica al sujeto con el *yo* y al objeto con el *no-yo*, estas nociones, sujeto y objeto, deben convenientemente corresponderse como Unidad en el Ser sin que uno domine sobre el otro. En esta reinterpretación se traduce enfáticamente el anhelo de crear una nueva sociedad fundada en el amor y la igualdad, preceptos reproducidos tanto en el *Hyperion* como en el *Empédocles*. Aunque comparte la postura reflexiva del principio de lucha de Fichte, en tanto que lo que se da al *yo* es su fenómeno, se distancia de él gracias a la reivindicación que formula sobre las fuerzas reconciliadoras del amor, basada en el entusiasmo generado por la teoría platónica de que el Hijo de Poros y de Penía, el Amor, unifique

³⁵ Diltthey, *Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 379.

³⁶ Másmela, *Hölderlin. La tragedia*: 11.

los opuestos sin contar con que ni la *Abundancia* ni la *Pobreza* ejerzan mayor pretensión de poder una sobre la otra. Puesto que el amor posee esta condición mediadora no accede a alcanzar la posición suprema de conciliación, debido a que ésta existe independientemente de cualquier desacuerdo, por ello, el amor puede llegar a sustituir efímeramente al Ser en la finitud del sujeto. De este modo defiende el nuevo sentido que ha otorgado al objeto, ya que re-habilita el significado de la naturaleza al reclamar la limitación de la conciencia, situándose en contra de todos aquellos que pretendan dar a la naturaleza el valor de un calculado procedimiento en el que el *yo* se va desplegando.³⁷ El mundo inteligible se encuentra encubierto por el *yo* finito. El *yo* finito es la primera instancia donde se manifiesta la conciencia. A causa de su propia limitación, este *yo* finito sufriría y se destruiría si no apareciera ante él la Belleza del mundo creada a partir de la penuria y abundancia del amor.

A la par de la afianzada postura sobre el ἔν καὶ πᾶν en el *Hyperion*, durante esa misma época, Schelling también vigilaba el proyecto de encaminar a la filosofía por un sendero que la llevase a dirigir el *yo* hacia el Todo-Uno. Sin embargo, más sorprendente es la afinidad intrínseca que guarda con ciertas ideas y procedimientos hegelianos.

Hegel consideraba también la oposición y la contraposición con respecto a la finitud. A medida que va transcurriendo la vida, el dolor se dispone a escoltarnos como un protagónico transeúnte. Para el sujeto el dolor, en cierto sentido, establece una separación, un aislamiento del mundo. Según Hegel, es necesario superar mediante una lúcida y religada estrategia los extremos de estas divisiones con el fin de alcanzar un mayor progreso humanizador. ¿Por qué? La condición

³⁷ Desde esta postura el poeta “intenta combatir no sólo a Kant y a Fichte, sino a todos los filósofos ilustrados que veían hombre y naturaleza como dos realidades esencialmente antagónicas y no como los extremos de una dualidad susceptible de reconciliación” [Ferrer, *Hölderlin*: 75].

del sentir puede llegar a ser eminentemente restringente ya que, por un lado, es padecido a través de acciones particulares sobre el objeto y, por el otro, se encuentra necesariamente sujeto al hecho de conciliar dicha separación, esto reclama en tal caso la pensabilidad del conflicto mediante el proceso justo en el que los extremos son traspasados.

El extraordinario escenario, propuesto por Hegel y coincidente con el *Hyperion*, donde se “supera[n] todas las separaciones es la conciencia religiosa de la conexión de toda la vida dentro del amor”.³⁸ La trascendencia y el alcance de la filosofía —en triádica comunidad con el arte y la poesía, además de la religión— residen en su misión por encomendarse de toda “la seriedad, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo”.³⁹ Por consiguiente, la heroicidad y el valor, la osadía y la decisión de enfrentarse a la casi invencible separación entre el sujeto y el mundo provienen de la *conciencia* que religa espiritual más que institucionalmente en tríada amor, belleza y vida. El saber cómo eclipsar el sufrimiento reside en el acto de contraponer al pensamiento consigo mismo, donde el sujeto vive a partir de su conciencia fuera de peligro.⁴⁰ La conciencia debe obligarse a reconocer y dar sentido al dolor, de otro modo, si únicamente tolerase la separación, ruptura o desacuerdo, se debilitaría a la hora de configurar su carácter. Este procedimiento hegeliano parte de una habituación y re-habilitación progresivas del sufrimiento, a base de la contraposición y disensión de todo lo finito contra la conciencia del sujeto ante el mundo y ante sí mismo.

³⁸ Dilthey, *Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 380.

³⁹ Hegel, *Fenomenología del Espíritu*: 333.

⁴⁰ “También Hegel partía por aquel entonces de la vida, determinando lo absoluto por medio de las categorías contenidas en ella. De este modo, compendia como otros tantos momentos de lo absoluto la unidad, la contraposición, la reflexión sobre sí mismo, el dolor de la contraposición y la exaltación de la conciencia en la síntesis” [Dilthey, *Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 380].

Esta inherente correspondencia entre los fundamentos de la doctrina del ἔν καὶ πᾶν, contenidos en el *Hyperion*, y, tanto de los lineamientos como de los métodos anteriormente expuestos, nos permite apreciar, desde este ángulo, que como Hegel⁴¹ “Hölderlin concibe la relación del entendimiento y la razón con la idea del Todo-Uno tal y como el poeta la ve en los momentos de entusiasmo por la belleza del mundo”, reafirmando, sin duda, que “el entendimiento no es sino ‘conocimiento de lo existente’, es decir, la reflexión sobre lo empíricamente dado”.⁴²

El modelo a seguir dentro de la metáfora de la *órbita excéntrica* —la cual encontramos expuesta en el prólogo a la penúltima versión del *Hyperion* (de 1795 cuando el autor estaba de regreso en su natal Wurtemberg), cuya composición revela un prolífico linaje literario y filosófico revestido de un penetrante y acertado carácter epistolar—, sostiene la intención de trazar conceptualmente los ejes esenciales de la novela a partir de las nociones de Ser y devenir.⁴³ La órbita excéntrica (*exzentrische Bahn*, remisión de Hiparco, Ptolomeo y Kepler) es aquella trayectoria que el sujeto concienciado ha de recorrer partiendo de uno de sus dos extremos o “estados ideales”, donde en un inicio se encuentra en un estado de equilibrio y armonía natural

⁴¹ Dilthey afirma que “la poesía de Hegel titulada *Eleusis* encerraba oscuras alusiones panteístas. ‘Me entrego a lo inmensurable. — Estoy en ello, soy Todo, soy solamente Ello. — Se extravía el pensamiento que vuelve, — tiembla ante lo infinito y, asombrado, — no abarca la profundidad de esta visión’” [*ibidem*].

⁴² Dilthey, *ibidem*.

⁴³ El carácter epistolar del *Hyperion* sostiene la intención de exhibir un *yo* que narra el pasado de su propia historia con el fin de conocerse a sí mismo mediante el *yo* que se reflexiona. Por lo tanto, “si la peculiaridad de la novela de Hölderlin reside, precisamente, en que el Yo que narra se constituye en reflexión del Yo que actúa”, entonces habría que fundamentarla a través de un modelo conceptual. La “órbita excéntrica”, de este modo, prescribiría “tanto la vida del hombre como la de la especie y, por consiguiente, tiene un alcance filosófico-histórico” [Ferrer, *Hölderlin*: 81]. Además resulta imponente la trascendencia que alcanza a desarrollar el poder terapéutico de la palabra, en tanto alivio del dolor del espíritu y de la conciencia. Ya que a partir de la reflexión sobre sí mismo va creando cierto vínculo, en este caso epistolar, con Belarmino, a la vez que por voluntad propia, *Hyperion* le va confesando fragilidades y culpas al tomar conciencia del sufrimiento.

con su entorno. Es decir, ha de partir del “Uno y Todo del mundo”, que representa el estado de concordia o autounidad que el hombre poseía durante la *infancia*, relámpago sin excentricidad.⁴⁴ En la medida que transita por esta línea orbital ha de desembarazarse de la dispuesta unidad prerreflexiva en el instante en el que se apodera de la conciencia de sí mismo por oposición al mundo, y por más que parezca una regresión hacia el centro, es más bien una progresión hacia la unión con lo infinito. Llegará luego una vez más al núcleo de donde provino con el fin de haber reconciliado el *yo* con el cosmos. Sin embargo, no será ni el saber ni el actuar del hombre lo que le garantice restaurar la unidad velada con la Totalidad. No existen teoría ni praxis capaces por sí mismas de reunificar el conflicto de la infinitud. No. Lo absoluto de la Unidad entre el sujeto y el mundo reside en el profano eslabón perdido de la finitud de lo humano. En lo que involuciona. En lo que trasciende, lo sobre-humano, hay esperanza:

También tú tuviste grandes sueños, pero el amor
nos somete a todos a su ley y ahora las penas nos doblegan.
Pero no en vano el arco de la vida retorna
a su punto de partida.
¡Poco importa si subimos o bajamos! En la sagrada noche,
donde la Naturaleza sueña mudamente en días venideros,
y hasta en el más tortuoso de los infiernos,
siempre hay una ley justa, una justicia para todo.

⁴⁴ La inconsciente gracia de la infancia “es totalmente lo que es, y por ello es tan hermoso. La coerción de la ley y del destino no le andan manoseando; en el niño sólo hay libertad. En él hay paz; aún no se ha destrozado consigo mismo. Hay en él riqueza; no conoce su corazón la mezquindad de la vida. Es inmortal, pues nada sabe de la muerte” [*Hyperion*: 27]. Aunque la juventud representa la época de la instrucción, también es poderosa.

Lo sé por experiencia. Pues nunca, dioses inmortales,
conservadores de la vida, nunca, que yo sepa,
me habéis guiado, como lo hacen los maestros mortales,
por fáciles senderos.

Que el hombre pruebe todo —dicen los Celestiales—
y que, nutrido por una rica savia,
aprenda a dar gracias por todo, y comprenda
que tiene la libertad de buscarse un destino.⁴⁵

La serena Belleza. Aspirar a una nueva era en la que la belleza sea el ideal, donde no exista dominante ni dominado. Una religión de la belleza, pues “allí donde el entusiasmo del artista vive la belleza, se le revela la esencia de lo divino. Pues lo Uno que se manifiesta como un todo a través de la variedad de sus diferencias es lo bello, y en este su contenido se revela a la par la esencia de lo divino”.⁴⁶ La confirmación de que la conciencia estética permitirá al hombre penetrar en su auténtica identidad, comprometiéndose con la potencia creadora y trascendente de la destrucción. Posteriormente, la filosofía será “posible luego de experimentar, de vivir lo bello en el arte; es ella la que disgrega y analiza lo contenido en esta vivencia, volviendo a articular mentalmente lo desdoblado; de este modo, va penetrando cognoscitivamente en las profundidades del Todo-Uno”.⁴⁷

⁴⁵ Hölderlin, *El arco de la vida* (segunda versión), en *Poesía completa*: 87.

⁴⁶ Dilthey, *ibidem*. La unidad entre belleza, libertad y verdad, expuesta ya desde los *Himnos* juveniles, conforma una influencia muy marcada de esa dimensión estética tanto de la filosofía crítica de Kant como de la síntesis que Schiller hace sobre la libertad como belleza, pero sobre todo, sobre la belleza como poder intermedio entre vitalidad y moralidad, sensibilidad y racionalidad o naturaleza y forma.

⁴⁷ Dilthey, *ibidem*.

El sujeto debe reconocer la autonomía *cósmica* del mundo. El *yo* concienciado debe recordar la armonía con la naturaleza. Alcanzar de nuevo el equilibrio, convenir una concordia consciente. No obstante el sujeto debe, también, liberarse de la física de la excentricidad. El *yo* concienciado debe, crucialmente, aniquilar “la peligrosa tendencia del hombre a codiciarlo todo y a dominarlo todo”. Rectificar y templar la ficticia mecánica de esa identidad centrífuga, asirse de la potencia centrípeta. Buscar el centro. Como Empédocles, buscar la vida, el “fuego divino”. Encontrar la unidad, “la hoguera del Etna”. La reminiscencia de la conciencia. Al final del proceso se estará invadido por la exacta medida con la Naturaleza. El héroe confabulado con el universo, una vez que ha recorrido la órbita y que ha purgado el dolor de la excentricidad, se dejará llevar entonces por la *serena* afluencia que:

Como hacia el vasto mar se deslizan los ríos
hacia ti se precipitan todos los tiempos
en el seno de vetustas eternidades,
en lo profundo del caos habitas tú.⁴⁸

Ésta es la salvación del dolor: el sentido que se le concede a la experiencia del sufrir a través del reconocimiento de asumirla y superarla en aras de un orden superior. Así fluye Empédocles. Así madura Hyperion. Sin demora sobreviene entonces el *deber* de “ser sacerdote de

⁴⁸ Hölderlin, *A la serenidad*. Benda Allemann estudia la simbología en las metafísicas metáforas de este verso, asentando que “el océano representa el caos primigenio del cual, como del Uno-Todo, proviene todo lo temporal y hacia el cual retorna. Pero el río es el exponente de esta nostalgia de la antigua unidad. De lo dividido, diferenciado y organizado de la vida humana, parte el impulso incontenible hacia lo Uno-Primordial de la gran naturaleza” [*Hölderlin y Heidegger*: 15].

la divina naturaleza” y educar al pueblo, poetizar. Ésta es la decantación metafísica que crea el poeta, de cuya incurable vocación “lírica se desprende tan sólo un único pensamiento, y ese pensamiento es, como siempre pasa en Hölderlin, el sentimiento de su vida: el dualismo desarmónico, el no poder conciliar el mundo externo, trivial e impuro, con el mundo interior. Reunir el interior y el exterior en una forma suprema de unidad y de pureza, crear sobre la tierra la ‘teocracia de la belleza’, la unidad del Todo”.⁴⁹ La melancólica lira del poeta canta sobre ritmos órficos de ensoñación a la belleza. Es Orfeo mismo quien contempla impassible la mirada primaveral y nocturna, imperfecta y otoñal del poeta. Se busca contra él. Se encuentra sin él. Se pierde con él. Se funden en fuego. Florecen en tierra. Se hunden en agua. Se contienen en aire. Se forjan y se aniquilan en amor. Hyperion danza la juvenil poesía. Empédocles la trágica música de la infragmentada fatalidad. Son la *viva conciencia* de la antítesis del Arte y de la Naturaleza.⁵⁰ En el pensamiento hölderliniano, el ἐν διαφέρον ἑαυτῶν heraclíteo deviene símbolo y matriz del “principio trágico-heroico de la vida”.

⁴⁹ Zweig, *La lucha contra el demonio*: 160.

⁵⁰ Sobre el *movimiento trágico*, y apoyando estas imágenes, Mas afirma que: “De acuerdo con Hölderlin, la tragedia (más exactamente, su movimiento) es una lucha constante entre elementos del mismo peso, pero de tal suerte que en un momento dado tiene que mostrarse en ese movimiento lo esencial y el sentido último de la acción dramática, según una lógica poética que determina la dinámica de ritmo y contrarritmo de las “diversas sucesiones” en las que se desarrollan “representación y sensación y razonamiento”. En la tragedia (en tanto que máxima forma de expresión poética) estas tres capacidades del alma humana deben expresar una unidad armónica de elementos opuestos en la que sale a la luz la belleza y, como dice Hölderlin, se hace palpable (fühlbar) el todo de cielo y tierra. Este momento se corresponde con el de la cesura, como punto de inflexión en la dinámica de “progreso” y “regreso” donde la tensión entre forma y contenido se supera en la presencia de una esfera más elevada y portadora de equilibrio. Por esto en la cesura se muestra lo esencial y el sentido último de la acción dramática que, insisto, no se pone de manifiesto en la sucesión de los acontecimientos, sino en su equilibrio” [*Hölderlin y los griegos*: 29-30].

3.2

Confrontación y unión del héroe trágico con el cosmos

El heroísmo de Hyperion deviene por la *nostalgia* de lo sagrado. Empédocles deviene héroe por la *pasión* de lo sagrado. Su heroísmo se fortalece en la devoción del poeta por su destino. Una misión que se convierte *de visu* en el eco más lejano de la palabra de su propia vocación. Vocación de poeta. *Su* modesta pasión por poetizar lo no poetizado. Elevar *su* voz de poeta sobre lo ya poetizado. Un honesto destino de poeta. Inquebrantable fe en el heroísmo del buen sufrir. Un sufrimiento decidido, pensado, dispuesto, no impuesto, hábil y preparado. Un sufrimiento que otorga honor y dignidad al heroísmo de la palabra y del pensamiento, sin sangre, sin guerra, sin sed de dominio. Es el ilimitado sufrimiento, ese infinito dolor por lo limitado y por lo finito. Mientras Hyperion —pregonando la máxima de que “A quien sufre con lo extremo, le conviene lo extremo”— sufre, así pues, en este sentido, el infragable mundo ideal y esperanzador de una Naturaleza unificadora, de una insondable amistad, un amor sagrado o de una plena libertad; Empédocles, como sucesor del eremita, supera la búsqueda del absoluto ἐν καὶ πᾶσι como mera unión con lo supremo, y se le aventaja al tratar de hacerse uno con el Infinito, disposición, sin embargo, que irremediamente lo sitúa frente a frente con la ilimitada escisión y el inextinguible desgarró.⁵¹ Aquí lo heroico. Aquí lo trágico. Aquí toma sentido, tanto en teoría como en acción, la

⁵¹ “Es el anhelo de ‘algo grande y verdadero’. Por eso, en el itinerario de Hölderlin, *Hyperion* es la desesperanza y el desencanto de este anhelo en cuanto a posibilidad histórica, y *Empédocles* es su trágica consecución cósmica. [...] Tempranamente están presentes pues, en la intención de Hölderlin, el fin y el instrumento de su aventura mítica: el

gradual transferencia dialéctica de la doctrina del ἓν καὶ πᾶν (*Uno y Todo*), en Hyperion, hacia la del ἓν διαφέρων ἑαυτῷ (*Uno en sí mismo diferente*), en Empédocles. Así, desde la antigua e infalible cima del Etna, Empédocles se consolida como el héroe trágico por excelencia de la modernidad. Lo heroico defiende a lo trágico y lo trágico fundamenta a lo heroico. Entonces, como consecuencia dialéctica, el dolor y el sufrimiento sobrevienen como paradoja de lo *sagrado* y como pieza inseparable de la individuación. El dolor constituye tan similar medida de lo trágico como de lo heroico. El destino, siendo aquella *palabra antigua e infalible* pero muda en Hyperion, en Empédocles le dictará irremediablemente mediante su *sacrificio* no darse por vencido en alcanzar lo divino de la totalidad, aunque se vea envuelto en el humano tormento por la condena de su ser, sin serenidad y sin sosiego.

La doctrina heraclitiana del ἓν διαφέρων ἑαυτῷ sustenta el principio trágico-heroico en el *Empédocles*, cuyo fundamento “reposa, principalmente, en que lo insostenible, como el-dios-y-el-hombre se aparea y como, sin límite, el terrible poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en el furor, se concibe porque el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante la ilimitada escisión”.⁵² Empédocles se constituye como héroe trágico gracias al heroísmo de su propia conciencia al penar y al pensar y al padecer su propia tragedia. Sí, es verdad que entra en conflicto con el mundo que lo ve nacer, pero es más verdad aún, que entra en conflicto consigo mismo. Mientras uno es contenido, el otro es desatado. De este modo se originan los conflictos. El mundo contiene lo trágico, pero lo heroico está desatado por la conciencia.

ansia de unión con el Infinito (o el *Único*) por medio de una radicalidad vital que, tanto en su obra, y en especial en *Empédocles*, como en su vida, se convertirá en irrenunciable principio” [Argullol, *El Héroe y el Único*: 52-53].

⁵² Ésta es una cita hölderliniana en Argullol, *El Héroe y el Único*: 91.

La temática de la tragedia se descifra en la relación entre el hombre y la divinidad (fuerza cósmica, cosmos, destino), y la de la heroicidad se desentraña en aquel sujeto que la asume y la acepta. Entonces sobreviene el conflicto trágico, ya que ¿es realmente factible que el hombre conozca el sentido de su existencia? ¿Puede el hombre comprender su relación con la divinidad? Por ello Empédocles lucha a muerte con toda su posible autoaniquilación contra el *olvido*, para llegar a toda costa al *recuerdo* mediante la autoliberación. Tiene como destino la imposibilidad de comprender su propio destino. Es el-dios-y-el-hombre que aspira a ser el-hombre-y-el-dios. Pues,

Empédocles, inducido por su sensibilidad y su filosofía hace ya tiempo a odiar la cultura, a despreciar toda ocupación muy definida, todo interés dirigido a objetos diferenciados, enemigo mortal de toda existencia unilateral y, por tanto, insatisfecho, inestable, doliente, incluso en condiciones realmente bellas, simplemente porque son condiciones particulares y sólo le satisfacen plenamente sentidas en armonía con todo lo que vive, simplemente porque él no puede, con corazón omnipresente, amarlas y habitarlas, férvido como un dios, libre y extenso como un dios, simplemente porque, tan pronto como su corazón y su pensamiento abrazan lo existente, está ligado a la ley de la sucesión...⁵³

Este héroe sabrá, a diferencia de Hyperion, que la gran interrogante que plantea la vida misma, la muerte, será entonces la propia respuesta a ella.⁵⁴ En este punto es que podría engarzarse con cierta

⁵³ Hölderlin, *Empédocles*, Plan de Frankfurt: 25.

⁵⁴ Por ello, Zweig asegura que “Empédocles es el superlativo heroico del sentimiento de Hyperion”, es decir, “ya no es elegía del presentimiento, sino tragedia de la seguridad del destino; lo que en la primera obra es un canto lírico, dirigido al Destino, se eleva en *Empédocles* hasta ser una rapsodia dramática. El soñador, el buscador incansable, ha dejado paso libre al héroe consciente e impávido” [*La lucha contra el demonio*: 163-164].

facilidad la idea sobre cómo en torno a los elementos trágico-heroicos más genuinos de la Razón romántica se construye una legítima concepción del mundo, cuya profunda comprensión debiera reivindicarla, abriendo luces al entendimiento del espíritu contemporáneo. Pues ya es tiempo de considerar

que la reflexión romántica es, por encima de todo, una *concepción trágica* del hombre y del mundo modernos. [...] Todo arte verdaderamente trágico implica una consideración heroica del hombre. La comprensión de lo limitado de la condición humana deviene resignación o nihilismo si no está acompañada por la voluntad heroica de lo ilimitado. El Yo romántico posee hasta la saciedad esta voluntad y aquella comprensión: su arte, su poesía, se nutre de la contradicción entre una y otra.⁵⁵

El *Empedokles-Projekt* bien denota un profundo entusiasmo por dilucidar la cuestión sobre la justa comprensión de la realidad trágica del sujeto. Para ello basa su sistematización en la creación poética que fundamenta el *yo* trágico-heroico del símbolo “Empédocles”. Éste, una vez que ha alcanzado cierto nivel dialéctico, desgarrará el *yo* absoluto en el *yo* trágico.⁵⁶ Es decir, el dolor y el sufrimiento, esa pena, ese tormento que Empédocles —en tanto sujeto y conciencia— padece a partir de su realidad trágica, desgarrará entonces, los romperá, encausará su desconsuelo

⁵⁵ Argullol, *El Héroe y el Único*: 12-13.

⁵⁶ En este procedimiento encontramos una potente influencia tanto de Fichte como de Schelling al oponer el *yo* absoluto contra la limitación kantiana del conocimiento, en primera instancia, en el desenlace del *Hyperion*; y, posteriormente, en el del *Empédocles* se observará el desgarro del *yo* absoluto en el *yo* trágico, basándose en el pensamiento trágico y mítico que reconstruye y del cual se apodera a partir del pensamiento, en este mismo sentido, de la fundamentación helénica. Véase para mayor aclaración sobre el *yo* absoluto Argullol, *El Héroe y el Único*: 39-47.

y separará heroicamente su angustia de vivir de su tristeza por la finitud mediante la muerte. Ésta es propiamente la desunificación que luego dialécticamente reunificará el divino Uno y Todo en sagrada Unificación. Por lo tanto, el dolor a través de la muerte la constituirá como un momento estrictamente necesario del despliegue dialéctico del divino Uno-Todo-Absoluto para su propia conciliación con la infinita Naturaleza. Así, la trayectoria del movimiento dialéctico parte de un doble movimiento, desde la realidad trágica del sujeto componiendo una oda del destino, hacia la desmesura o pérdida de la unidad, para llegar gradualmente a la caída o separación recuperando aórgicamente la reconciliación con la Naturaleza mediante el último movimiento que es la muerte. El *Empedokles-Projekt* —a diferencia del sistema de Hegel y de Schelling— se mantiene íntegramente fiel a los lineamientos exhortados en *Die älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, que, a pesar de un inminente riesgo, lucha vitalmente en contra de la “angustia de la Razón”, proponiendo desde la trinchera, entre otras ideas revolucionarias, la de la “Mitología de la Razón”.⁵⁷ Esto constituye una propuesta recurrente en el *Hyperion*, en el *Empédocles* y en la poesía; ya que en muchas ocasiones se apela a que la razón debiera despertar el entusiasmo de las masas, convirtiéndolas en el anhelado pueblo educado. El ‘monoteísmo de la razón’ debe verse completado y perfeccionado por un ‘politeísmo de la fuerza de la imaginación’, es decir, por los mitos de la religión imaginaria griega. Las ‘ideas’ deben hacerse estéticas, o sea, ‘mitológicas’. Así el núcleo de la “nueva mitología”, de la “Mitología de la Razón” propuesta en el *Programa* consiste en la estetización de ideas reguladoras.⁵⁸

⁵⁷ Sobre esta cuestión véase Argullol, *El Héroe y el Único*: 44-45.

⁵⁸ Friedrich von Schlegel retoma el espíritu del *Programa* de los tres legendarios amigos de Tübingen en su *Discurso sobre la mitología*, cuya última exhortación exponemos a continuación con el fin de esclarecer más sobre esta cuestión: “Y así pues, ¡por la luz y la vida! No dudemos más, por el contrario, precipitemos, cada uno según su sentido, el gran desarrollo al cual estamos llamados. Sean dignos de la grandeza de la época y la niebla se disipará ante sus ojos;

El símbolo “Empédocles” está compuesto, entre otras, de una inseparable pieza, cuya naturaleza dota de los más genuinos elementos constitutivos que arman el engranaje fundacional de la teoría trágica contenida en él: *la conciencia del dolor*, que a su vez, es una conciencia dolorosa. El héroe trágico se confronta consigo mismo, con su destino y con el cosmos. Su conciencia del dolor despliega el orden y el desorden de lo trágico a partir de la contradicción entre el *yo* y el Infinito; lo cual demanda la imperiosa necesidad de una reconciliación mítica, es decir, alcanzar un nivel tal de conciencia donde la necesidad de reconciliación permita que el *yo* trágico supere al *yo* absoluto. La conciencia del *yo* posee un carácter tanto trágico como dialéctico. Asumir e integrar una “Mitología de la Razón” a un determinado proyecto estructuralmente fundacional conllevaría a aceptar e incorporar ciertas consecuencias vitales y sistémicas, ya que si la vida como tal se encuentra dispuesta al dolor, entonces cualquier progreso a esta condición debiera contraponérsela suprimiendo estas separaciones. La extensión del *yo* hacia el absoluto Uno-Todo contiene la inevitable escisión dolorosa, la cual a su vez implica la voluntad de reconciliar cualquier escisión posterior.⁵⁹ Es una eterna búsqueda atormentada, es una condición. Es una eterna búsqueda por tratar de pacificar al hombre con la Naturaleza. Si la sagrada Naturaleza representa el punto más alto y genuino de la Mitología de la Razón, entonces, aun

aclarará ante ustedes. Todo pensamiento es un adivinar, pero el hombre recién está comenzando a ser conciente de su fuerza adivinatoria. ¡Qué ampliaciones inconmensurables experimentará aún! ¡Y precisamente ahora! Me parece que quien comprendiera la época, es decir, aquel gran proceso de rejuvenecimiento general, aquellos principios de la revolución eterna, debería poder comprender los polos de la humanidad y reconocer y saber el quehacer de los primeros hombres como el carácter de la edad de oro que aún vendrá. Entonces se terminaría la charlatanería y el hombre se daría cuenta de lo que es y comprendería la tierra y el sol. Esto es lo que entiendo yo por la nueva mitología” [233].

⁵⁹ Hyperion a Belarmino le hace constar que “el que ha sufrido las cosas peores, sabe también acomodarse a lo peor. Aun cuando tú te acomodes a ello [...] no es para eso para lo que has nacido” [Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, 1946: 147].

esclavos los hombres, errantes los héroes, díscolos los dioses, tan sólo esta naturaleza, cuya divinidad está por encima de todas las divinidades y cuya sagrada primigenia se remonta, misteriosamente, más allá de los tiempos, promueve una permanente inspiración sobre el espíritu poético de Hölderlin, [quien es el único que] alcanza a dar a la Naturaleza los atributos de lo sagrado y a crear, con ello, un dios. Pareciendo él, efectivamente, un poeta órfico que rinde culto a ese dios. La conclusión extrema de Hölderlin es consecuencia de su propio devenir poético, de su atormentada búsqueda de la infinitud.⁶⁰

Y, ¿cuál es ese “Espíritu de la Naturaleza”, esa esencia o alma, ese valor, fundamento o principio que la constituye sino la misma Belleza? Así es, como ya se ha visto, tratar de instaurar esta nueva religión, bajo ese ideal, una nueva realidad en la que el espíritu de los tiempos, como en la “Edad de Oro”, no sea otro sino la Belleza, primigenia, sagrada, serena. El fundamento idóneo para combatir al caos, al destino, al dolor, a la fatalidad. La única arma esperanzadora de la humanidad. Reapelar a una desafiante conciencia mítica y estética. Ésta es la función que Empédocles lleva como símbolo, como ejemplo. Él debe, como sujeto trágico-heroico, al igual que Edipo o Hamlet, servir míticamente como emblema o representación de aquella *integridad* que se fragmenta por un instante para volver de nuevo a ser *integridad*. Empédocles asume trágicamente el dolor como parte del destino que debe cumplir. Un dolor conciente que puede llegar a ser mitigado por la serena Belleza; “pues el “ser Uno con Todo”, el volver el Yo a los brazos del Infinito, está permitido a quien profesa una condición estética, a quien se hunde en la plenitud de la Belleza”.⁶¹

Aunque haya momentos en los que el razonamiento desempeña roles protagónicos en

⁶⁰ Argullol, *El Héroe y el Único*: 48.

⁶¹ Argullol, *El Héroe y el Único*: 64.

Empédocles, también hay momentos netamente emotivos que corresponden a un orden prioritario al mismo nivel de importancia que los otros; por ello es menester reconciliarlos en un instante en el que no haya dominante ni dominado, vencedor ni vencido. Declinándose hacia el fuego del Etna, ese instante mítico y estético no es otro sino la revelación de la Belleza misma, en la que es posible *in factum*, la resolución trágico-heroica de Empédocles. Es decir, ser uno, estando en unidad, con el Uno y el Todo.

3.3

El dolor como substancia trágica: la Tragedia como representación del sufrimiento

Sin embargo, en tanto condición, el dolor y la escisión formarán parte indisoluble durante la sucesión de dicha resolución. Más aún, son ellos mismos causa, medio y fin tanto de la naturaleza de la vida como de la propia resolución trágico-heroica del sujeto. Mientras que la desavenencia y la discordia del individuo que el poderoso ἔν καὶ πᾶν no logró mitigar ni superar, el ἔν διαφέρον ἑαυτῶ, a través del dolor como destino trágico de Empédocles, propondrá un sólido e impetuoso replanteamiento a la novedosa interpretación de la realidad trágica del sujeto moderno, a fin de que se procure un destino más alentador. Las consecuencias dialécticas que se derivan a partir de una concepción ortodoxa del panteísmo más optimista del ἔν καὶ πᾶν forjada en el *Hyperion*, desatan un frustrado desenlace para los propósitos más genuinos de la aventura

helénica, porque los preceptos vitales y míticos, ideales y estéticos que armonizan y se complementan triádicamente con la esencia de la Belleza, a saber, la Verdad y el Bien, son aislados, apartados, exiliados de la condición más propia y natural de la vida: el dolor, el sufrimiento y el destino o desenlace que tiene toda existencia viva: la muerte. El dolor y la muerte son momentos estrictamente necesarios del despliegue dialéctico del divino Uno y Todo de la Naturaleza. Hyperion concibe todo cumplimiento de los paraísos prometidos y toda fuerza prometeica para alcanzarlos como fines u objetivos y como síntesis superadoras de toda discordancia. Empédocles no. Él reconoce, integra y asume que “el asalto al cielo, el advenimiento del hombre divino no se halla más allá del dolor, más allá de toda escisión de la conciencia, pues son, precisamente, estos dolor y escisión, con su ilimitada presencia, los que garantizan el ilimitado deseo del hombre de sumirse en la divinidad del Infinito”.⁶²

Ciertamente, Hyperion se rehúsa al camino del dolor y de la escisión que la muerte implica al no reconocerla ni como el medio para alcanzar la infinitud ni como el fin de la unión con la Naturaleza. A causa de su autodesvalorización o de cierto menosprecio con respecto a su propia subjetividad, el eremita no incorpora la concepción de muerte ni de dolor en el mecanismo de su respectiva cosmovisión, ya que se encuentra fuera de todo sistema comprometido con un destino trágico al no considerarse digno de él. El sabio Empédocles profesa lo contrario. Su muerte se cifra tanto en el gran deseo y respeto que le provoca la vida misma, así como en cierta confianza que le infunde el alma del mundo. Hyperion elude, huye, evade. El sabio Empédocles profesa lo contrario, afronta, permanece, desafía. Ya con la paciencia cansada, él mismo decide liberarse, a través de su propia muerte, de la dolorosa sucesión del fragmentado tiempo propio de esta existencia, atesorando la certeza de una fuerza vital más sublime y pura. Éste procura liberarse de

⁶² Argullol, *El Héroe y el Único*: 64.

la limitación de su propia subjetividad individual a través de un acto libre.⁶³ Hyperion se considera él mismo como alguien indigno para una muerte tan sublime; esta comparación marca tanto su desesperación como su autodesprecio; el Hyperion que escribe las cartas va a contradecir y a desmentir al íntegro filósofo utilizando la *antropodicea* del sufrimiento o del dolor. El sentido de la existencia debiera cifrarse en la tolerancia y en el hecho de asumir dicha paradoja. Tanto la Naturaleza como el dolor mismo, la sucesión del tiempo como representación del cambio en el devenir y la individuación como expresión del doloroso autodistanciamiento de la unión con todo lo viviente, son condiciones que justifican y acreditan lo humano del hombre y a la vez le confieren un sentido a su existencia.

Es el sentido triádico Belleza-Verdad-Bien —ya no concebido como síntesis absoluta que corona al ἔν καὶ πᾶν sino más bien al ἔν διαφέρον ἑαυτῶ— el que encauza al héroe moderno a lo largo de su camino trágico. El “Uno y Todo” abre paso al “Uno diferenciado en sí mismo”. De tal modo que el *Empédocles* propondrá entonces aquella unidad que ciertamente no se encuentra más allá de las diferencias ni de las desavenencias, sino que es esta unidad la que se distingue y sobresale por sí misma a partir de ellas. El filósofo ha superado al eremita. El filósofo ha superado el optimismo panteísta. Ha destruido la omnipotencia del yo, y ha confirmado que la divinización del hombre jamás erradicará el dolor, ya que “cuanto más cerca se hallan los hombres de los dioses, tanto más poder tienen éstos para alejarse; cuanto más corrido parece el velo de Isis, tanto

⁶³ De este modo podría plantearse en cierto sentido la paradoja fundacional sobre la individualidad y la totalidad del yo moderno propuesta por Böschenstein. Para una mayor aclaración sobre esta cuestión, acudir a Gaier, *Hölderlin*: 289-290.

más vedado parece a sus ultrajadores [...] La audacia de quien marcha hacia la divinidad no queda nunca al margen del dolor que es su sello y su impulso”.⁶⁴

Si los dioses son quienes poseen soberanía, los hombres dolor o sufrimiento. El dolor forma parte de la *condición humana* a partir de que se tiene conciencia de éste en uno mismo y en el otro. Si Hyperion busca lo extraordinario o particular de la unión de Uno y Todo, Empédocles encuentra una conjunción ilimitada condicionada *per se* al padecimiento doloroso de una ilimitada escisión. Éste pone en marcha su conciencia hacia el fuego infinito de la Naturaleza, sin indisponerse ni por la inevitabilidad de la escisión o desgarro ni por la del sufrimiento. Sin careta enfrenta, afronta el poder absoluto y soberano de la infranqueable divinidad. Si el dolor pertenece a la condición humana, entonces será la soberbia de un héroe quien lo amplifique, lo sublime y lo divinice. Empédocles es el héroe que se separa y se une con la conciencia del mundo. Empédocles es el héroe que se confronta con su propia tragedia y con la tragedia del cosmos. Empédocles es el héroe que sufre el dolor como su destino trágico. Es quien desafía las leyes de la subjetividad para maldecirlas como escoria de la humanidad y convertirse en dios. Hace de su heroísmo una tragedia, y, a la vez, la tragedia lo erige héroe. La tragedia representa todo el sufrimiento que le provoca la época y la limitación humanas, ya que no puede “vivir y amar como un dios”. Entonces, elevándose sobre su propia limitación, la pisa y se impulsa hacia el Celestial. El “ser terrible que habita en él”, titánico, desmesurado, lo declara héroe moderno por excelencia. El héroe que concientiza lo insoportable de la condición humana. El héroe que anhela el casi insostenible apareamiento del insensato dios-y-hombre. El héroe que decide lo insólito del insuperable hacerse Uno mediante la purificación de la insustituible escisión. El héroe que ya no cree que el amor sostenga al mundo, aunque así, luche contra éste, pero mejor aún, luche consigo mismo.

⁶⁴ Argullol, *El Héroe y el Único*: 65.

Si el eterno y violento enfrentamiento entre ser y no ser lograra apaciguarse un instante, la *pasión* —Amor-Belleza-Dolor— sería ese momento de cristalización, cuya penetración en la esencia del Único crearía una conciliación dulce y fugaz. En esta idea descansa el principio tanto trágico como heroico de la vida. La tragicidad universal es el elemento cósmico que origina en la condición humana la insaciabilidad, la amenaza, el tormento y la angustia a pesar de poder encontrarse cobijado bajo la protección de la Belleza. Lo trágico sobreviene al querer romper límites puesto que esto ya es una limitación. La pasión, *die Leidenschaft*, se contrapone al dolor, a la escisión, a la desolación y da equilibrio momentáneo a la disgregación del ser en el no ser.

El símbolo Empédocles representa, como hombre y como héroe, la *voluntad* — íntegramente constituida a base de poder conciente— de liberarse de la realidad. La substancia trágica de la realidad es resuelta mediante la disolución de la propia realidad. La imposibilidad de resolver el sometimiento de los principios opuestos y contradictorios en eterna lucha característicos de esta realidad, orilla a suprimirlos únicamente a partir de una desposesión trágica de ésta. Así, la tragicidad del sujeto lo obliga a ser abstraído de la realidad, gracias a su inagotable insatisfacción de la eterna lucha de los elementos en contradicción. Ciertamente, por un lado,

Empédocles concibe el proceso universal como una continua e incesante alternancia de periodos en los que una u otra de las dos fuerzas fundamentales toma el mando, de tal suerte que el amor y la discordia se turnan en alcanzar plenamente su objetivo de dominio del mundo; uno sucede al otro, el que había estado dominado aniquila, ahora, el otro. Los dos principios fundamentales de Empédocles —φιλία [amistad, afecto, amor, deseo, ansia] y νεῖκος [lucha, combate, culpa, responsabilidad]—, tanto por el hombre como por la función que

desempeñan, son lo mismo que nuestras pulsiones originarias *Eros* y *Destrucción*;⁶⁵

y por el otro,

Hölderlin piensa que su época es un tiempo dominado por el *νεῖκος*, por el caos regenerador y por el espíritu de escisión, en el que toda armonía es prematura; un tiempo dominado por lo trágico, aunque augure un rejuvenecimiento del mundo. [...] Cuando el dolor de la escisión, la contradicción de lo trágico y el recíproco alejamiento entre consciencia y naturaleza, entre hombre y dios, se hagan intolerables, entonces —y sólo entonces— se trastocará la situación, porque “... donde está el peligro, crece / también aquello que te salva”. [...] Las *Dissonanzen* de lo real no se pueden transformar por decreto en armónicos acordes. Un “destino” poderoso lo impide.⁶⁶

Si el héroe en Empédocles es quien desafía al destino buscando construir uno distinto al asignado por las fuerzas cósmicas y por lo divino, y, se revela de igual modo a los absurdos límites de su entorno, razón por la cual se ve obligado a superar sus consecuentes desavenencias al incurrir

⁶⁵ Esta cita es una caracterización que realiza S. Freud sobre el Empédocles histórico, la cual retomo de Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 43-44. Dilthey, por su lado, afirma que “Hölderlin condensa en [su] Empédocles todos los sufrimientos del genio, empleando un lenguaje que llega al corazón más profundamente que el de *Hyperion*, encontrando acentos que hasta entonces sólo Goethe había encontrado para expresar tales dolores” [*Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 387]. Más sobre *φιλία* y *νεῖκος* como fuerzas o principios fundamentales los trataremos más adelante.

⁶⁶ Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 46-47. A la luz del ensayo *El devenir en el perecer*, cuya revelación trataremos con mayor detenimiento posteriormente, es que se podrá comprender mejor esta cuestión.

en su error trágico, entonces esta irreverente ὕβρις es estrictamente congruente con la profunda dimensión trágica del dolor y del sufrimiento. Así, tenemos que

el destino de su tiempo, los violentos extremos, en los que creció, no exigieron canto, en el que lo puro es aún fácilmente captado de nuevo en una presentación ideal que yace entre la figura del destino y la de lo originario, [...sino que su porvenir] exigía un *holocausto*, en que el hombre todo se hace efectivamente y sensiblemente aquello en lo que el destino de su tiempo parece resolverse, en que los extremos parecen reunirse efectivamente y visiblemente en Uno, pero, precisamente por eso, están demasiado íntimamente unificados, y el individuo se pierde y tiene que perderse en un acto ideal [...].⁶⁷

Empédocles acepta su destino y su compromiso trágico, σπουδή (dignidad, pretensión), aunque este devenga autoaniquilación, pero, para que posteriormente pudiera llegar a ser posible la autoliberación. Aquel poeta que pretendiese representar con fidelidad y pureza cualquier dimensión de la intimidad que registra en todas sus vertientes el πάθος del dolor y del sufrimiento con el universo, debiera entonces adoptar para una mayor precisión la τραγικὴν ποιήσεα δράματος, porque “en el poema trágicamente dramático se expresa, pues, lo divino que el poeta siente y experimenta en su mundo, también el poema trágicamente dramático es para el poeta una imagen de lo viviente que, para él, es y era presente en su vida”.⁶⁸ Al parecer en la naturaleza de la acción dramática y no de otra manifestación literaria es que puede

⁶⁷ Hölderlin, *Fundamento para el Empédocles*, en *Ensayos*: 120.

⁶⁸ Hölderlin, *Fundamento para el Empédocles*, en *Ensayos*: 113.

originarse y captarse todo el universo de la Tragedia, con lo cual es posible profundizar en los espacios más que recónditos e inherentes del hombre. Sin embargo, la teoría trágica subyacente de hecho resultó

difícil de concebir puesto que en la modernidad, a consecuencia del imperio del principio de razón que encierra a la subjetividad en sí misma, se carece de la condición consubstancial a la tragedia: la apelación abierta y nunca resuelta al ser, al destino, a lo sagrado, a la alteridad, a la *physis*, o sea, a lo sobrehumano. Empédocles fue víctima de ello; recordemos que en un momento de su vida nuestro héroe se encerró en sí mismo rompiendo, en consecuencia, con el estado de excentricidad con la consiguiente pérdida de la dimensión trágica de la existencia al quedar todo dirimido en la subjetividad autosuficiente. [...] Sus últimos pasos sobre el mundo expresan la decisión de cargar sobre sí la ausencia o incomparecencia de los dioses. Empédocles vive, pues, en estado de duelo.⁶⁹

Por lo tanto, en este sentido, si el *Hyperion*

es un canto lírico, dirigido al Destino, se eleva en *Empédocles* hasta ser una rapsodia dramática. [...] *Hyperion* es una elegía del comienzo; *Empédocles*, una magnífica apoteosis del fin, de la caída heroica. Por eso la figura de Empédocles se alza de manera tan visible por encima de *Hyperion*; la poesía tiene aquí un ritmo más elevado, pues no se encuentra un casual sufrimiento del hombre, sino la sagrada miseria del genio. El sufrimiento del muchacho es sufrimiento de él

⁶⁹ Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*: 195.

mismo y de la tierra, es la suerte inherente a todo ser humano; pero el dolor del genio es un dolor más alto que ya no pertenece a los dioses.⁷⁰

Antes bien, ciertos preceptos contenidos en el *Plan de Frankfurt* revelan una fundamentación demasiado formal y abstracta sobre la teoría trágica. Una disposición prácticamente desprovista de fuerza dramática real, incluso a pesar del hecho de que haya sido contemplado desde un inicio escribir cabalmente una tragedia de forma clásica latina en cinco actos. Mas, ¿por qué la idea sobre el deseo de un héroe por unirse mediante la muerte voluntaria a la naturaleza infinita debiera tomar más tiempo para verse fundamentada? Para que exista plenamente el δράμα, por lo menos a la manera de los clásicos, es necesario que exista entonces una presentación progresiva de contradicciones y de conflictos visiblemente irresoluble. Por esta razón, la base dramática del *Empédocles* es reformulada desde sus principios trágicos a fin de componer integralmente una motivación lo suficientemente contundente como para que el héroe sienta hacia la muerte algo más que el natural cumplimiento de su ser; puesto que

nuestro héroe no sabrá nunca, ningún mortal podrá saberlo, si la reconciliación a través del sacrificio mortal es posible. Pero cuando alguien se forja un destino, cree en un destino, no puede dar marcha atrás. Quizá para los demás eso no tenga importancia, parezca incluso ingenuo, inútil e incomprensible, pero el secreto de una vida trágica no consiste simplemente en morir, sino en morir por algo. Empédocles murió por la reconciliación.⁷¹

⁷⁰ Zweig, *La lucha contra el demonio*: 163-164.

⁷¹ Juanes, *Hölderlin y la sabiduría poética*: 195-196.

De tal suerte, ya al inicio del segundo acto de la *Primera versión*, se apostilla la decisión de Empédocles por unirse con la divinidad, es decir, por morir; acción que debiera parecer “más forzada que voluntaria”.⁷² En este sentido, el problema dramático debiera centrarse entonces en plantear un motivo por el cual la muerte del siciliano pudiera surgir como un factor externo que pueda en consecuencia permitir la representación de una acción dramática más elaborada. La resolución de esta cuestión que pareciera poder pertenecer a un ámbito puramente poetológico, no obstante, confluye en ella otro, cuya fundamentación es de índole filosófica. Pues, ¿cómo sería posible desencadenar una acción dramática tal que consecuentemente construya una tragedia y que soporte la idea filosófica sobre la aspiración del sujeto a la totalidad?⁷³ Sin embargo, esta pregunta filosófica es para la fundamentación hölderliniana, al mismo tiempo, una pregunta poetológica. Tal vez se trate del hecho de profundizar en la esencia del problema mito-trágico que una o separe las fronteras entre el poeta y el filósofo y su vínculo y comunicación con lo social.

En *Die älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* se propaga el ferviente proyecto respecto a que la poesía misma debiera ser la gran παιδεία de la humanidad, de suerte que la función del pensador consistiera en crear ideas estéticas, es decir, como ya se ha tocado anteriormente, mitológicas, a fin de que éstas puedan ser comprendidas por el pueblo. Por consecuencia, este plan requeriría instaurar e incorporar una nueva “Mitología de la Razón”, motivo por el cual el pensamiento hölderliniano padecerá entonces la imperante necesidad de

⁷² “Aquí, los males y afrentas [*Leiden*] sufridos han de ser representados de tal manera que le resulte imposible volverse atrás, y que su decisión de ir a los dioses parezca más forzada que voluntaria. Que su reconciliación con los agrigentinos se represente también como magnanimidad suprema” [Hölderlin, *Empédocles*, Primera versión: 133].

⁷³ Durante el Romanticismo, este interés filosófico en torno a la concepción de la totalidad no fue de hecho un problema puramente hölderliniano. Novalis, filósofo-poeta, expone, por ejemplo, el suicidio como un acto ideal. Incluso en Schlegel, Schelling y Hegel dicha cuestión es igualmente preponderante, pues cómo es posible acercarse y concebir la totalidad de manera que pueda aparecer como totalidad.

retornar a la realidad efectuando un giro y así cumplir cabalmente el movimiento de la reflexión absoluta. Este replanteamiento constituiría la posible solución del idealismo alemán en cuanto al problema de la *transposición* de la luz filosófica en la problemática trágica del sujeto en torno a la soledad, la oscuridad, la melancolía y la tristeza del pensamiento y de su cotidianidad. El núcleo teórico que habilitaría la acción de una amplia gama de oposiciones en juego con la presentación de sus respectivos conflictos nace a partir de una “reflexión absoluta”, es decir, una consideración integral que pretenda incluir la totalidad del mundo, no únicamente el mundo espiritual, sino también el mundo material, en la cohesiva naturaleza. Cabe mencionar que dicha reflexión no se constituiría como un acto narcisista, como una auto-reflexión, ya que no se pretende separar lo que une al poeta o al filósofo con la realidad, aunque esto signifique que el poeta corra el riesgo de ser herido y arrebatado por Apóllon. Esta re-flexión debiera ser en efecto una flexión, no únicamente en sentido óptico sino también en sentido retroactivo, que retorne sobre sí, sobre el pensamiento mismo y otorgue la posibilidad de decir y de poetizar (μῦθος—πάθος—λόγος). Por consiguiente, existiría progresivamente una alternancia tonal y una rítmica dramática que permita a Empédocles ir exponiendo la idea de totalidad en toda su diversidad; aunque este intento poetológico se podrá observar con un mayor logro hasta las *Anotaciones sobre Edipo y Antígona*.⁷⁴ Con esta tentativa se reitera con claridad la ineludible necesidad de asirse a una fundamentación cuya regla de oposición

⁷⁴ En este sentido, “Edipo y Antígona son, como Empédocles, figuras trágicas por medio de las cuales Hölderlin busca su propia interpretación de la tragedia. [...] En las *Anotaciones* aparecen ideas desarrolladas anteriormente en el *Fundamento* y que hacen parte de la esencia de lo trágico, como la dialéctica de lo orgánico y lo aórgico, los conceptos de relación trágica y de individualidad. No obstante, el modo de exposición del doble movimiento dialéctico de lo trágico, así como sus alcances, son diferentes en ambos casos. Así mismo, el énfasis hecho en cada uno de ellos es distinto, pues mientras en el *Fundamento* Hölderlin destaca el momento de la desmesura, la intimidad y el fuego celeste, en las *Anotaciones* pone de relieve la “presentación trágica” (*tragische Darstellung*) y su consumación en el “giro patrio” (*vaterländische Umkehr*)” [Másmela, *Hölderlin. La tragedia*: 125-126].

armónica permita hermanar la oscuridad y la luz, así como lo diferenciado y lo ideal. Es decir, el integrar una sólida dialéctica capaz de resolver la oposición trágica y que —apoyándose de una asumida y floreciente coalición con el ἐν καὶ πᾶν y con el ἐν διαφέρον ἑαυτῶ— logre dar cabida también a las consecuencias tanto personales y vitales como poetológicas mediante este despliegue.

El “principio de oposición armónica” —idea recurrida mediante una crítica hölderliniana al imperativo categórico kantiano— se fundamenta con cierta validez tanto en el ámbito de la vida misma como en el de la poesía. Se trata, como es de esperarse, de un principio de conciliación y de re-conciliación en el que la individualidad puede expresarse y conocerse a sí misma oponiéndose a la realidad. Esta oposición debiera ser concebida a través de una voluntad armónica y libre, puesto que los elementos que intervienen en la tensión del juego entre contradicciones no son eventualmente separadas sino más bien articuladas. Ciertamente, para la teoría trágica, lo que constituye una regla de vida constituye también una regla de arte, de tal modo que, en este sentido y hasta este momento, la Tragedia representa la metáfora de una “intuición intelectual”. Es decir, dado que efectivamente existe la imposibilidad de gestarse *per se* una separación e individuación absolutas, ya que la totalidad no puede llegar a ser *viviente* sin la dialéctica de la separación ni de la oposición, entonces la totalidad reclama en ese caso la necesidad del arte y de la metáfora, pues su naturaleza exige la *transposición*.⁷⁵ La oposición como principio de la poesía lírica desemboca en el fundamento de la transposición. La poesía es metafórica porque pretende expresar la intensidad más profunda del todo. Por ello, la oposición en el poeta lo hace exponerse en el *nefas*, en su propia destrucción. Así pues, llegando a un punto crucial de la fundamentación trágica, la totalidad

⁷⁵ El trabajo de Beda Allemann respecto a esta problemática es asombrosa por su agudeza, si se desea una mayor contextualización revisar los capítulos “Fundamentación para el Empédocles” y “Empédocles sobre el Etna”, en *Hölderlin y Heidegger*: 24-33.

no puede llegar a *sentirse* más que en su propia división, esto es, mediante la escisión o fragmentación que por antonomasia el dolor y el sufrimiento a través de la íntegra voluntad y decisión de asumirlos crea, porque el dolor constituye indudablemente la singularidad más absoluta posible, singularidad que, propiamente al modo del ἔν διαφέρον ἑαυτῶ, si bien representa lo más extremo, lo más supremo y lo más violento, no puede por consiguiente perder completamente su vínculo con el todo.

Si bien en primera instancia se había considerado, por un lado, que la Tragedia representaba la metáfora de una intuición intelectual, cuya repercusión no es únicamente filosófica sino también práctico-vital y poetológica, en el sentido en el que lo trágico permite la realización efectiva de su objeto; ahora, por el otro, debiera advertirse que en el *Empédocles* se construye una transferencia resolutiva que proviene de la concepción sobre la intuición intelectual y desemboca en la concepción sobre la “sensación total” o el “sentimiento total”. Esta reformulación emula no sólo el aspecto puramente teórico de lo humano, sino también propone construcciones más líricas y más estéticas, o sea, registros o experiencias no exclusivas de la razón o del intelecto, sino de las mismas entrañas y del corazón. Por lo tanto, en el *Empédocles*, la Tragedia representa la metáfora de un sentimiento total, puesto que la más alta dicha o alegría, el más alto júbilo o entusiasmo, es decir, la sublime reconciliación de lo humano con lo divino, no puede ser expresada ni entretejida, metafóricamente, más que en el dolor, en el sufrimiento, en la tristeza, en el duelo y en el luto, o sea, sin la muerte. La dialéctica en la idea de *Leid*, el dolor y el sufrimiento mismos representan por antonomasia la substancia de la Tragedia.

Ahora bien, el poeta trágico debiera cumplir consecuentemente con su propio *sacrificio* con la misma integridad y pureza que lo cumple el héroe trágico. No obstante, la autonegación o la oposición de sí mismo constituye uno de los fundamentos generales de la Tragedia, en contraste

con la oda trágico-lírica. El suceso trágico se va conformando propiamente por el principio objetivo de la vida, aquella condición formal que permite la participación de contradicciones en tensión y da causa al devenir de todo lo viviente: la muerte del individuo. Por un lado, la muerte que constituye una extinción en el mundo, y por el otro, la muerte que constituye una “muerte viviente” que se resiste a la separación, a la escisión. A diferencia de la fundamentación hegeliana, por ejemplo, la hölderliniana no se dirige hacia un “pensar”, es decir, hacia un dominio del concepto o de la estructura dialéctica de la totalidad, sino lo contrario, la totalidad no puede llegar a ser saciada simplemente por el pensamiento, sino por el corazón, por el sentimiento total o por la sensación total. Él no es, en efecto, un filósofo, al menos en el sentido estrecho del término, o sea, un vigilante puramente teórico, sino un poeta cuya ποιησις consiste en integrar la estructura metafórica de la totalidad, componiendo o incorporando la transposición en una obra artística o estética. Como se apreciará mejor con los siguientes capítulos, el eterno e irrevocable compromiso del poeta, en la búsqueda de solucionar el problema del destino, se va vertiendo en lo propiamente poético de la existencia y no en construir un sistema puramente filosófico con la pretensión de rendir cuentas al problema de la totalidad. Así pues, “en la progresión de Hölderlin hacia una lógica de lo mítico, la consecución del *Único* mediante la propia aniquilación pone de manifiesto el decisivo tema romántico de la “muerte como vida”. [...] Regir el desgarramiento de conciencia a que está sometido el hombre moderno, huyendo del cruel pero provechoso juego de la contradicción entre el ser y el no-ser, es aceptar la cobardía de una “vida muerta”. Ahondar, por el contrario, en este desgarramiento, penetrando hasta el fondo de aquella contradicción, es crear la posibilidad de unidad, aunque provisional, entre el *hombre y su proyecto de Infinito*”.⁷⁶

⁷⁶ Argullol, *El Héroe y el Único*: 69.

**El encuentro de la Poesía, la Tragedia y la Filosofía:
confrontación de μῦθος, πάθος y λόγος: Apóllon y Diónysos:
el triunfo de lo mito-trágico y de la nueva Mitología de la Razón**

*¿Qué es esto que me encadena / a las divinas costas de la antigüedad / y me las hace amar /
más que a mi patria misma? / Pues me siento vendido / en un celeste tráfico de esclavos, /
allá donde Apolo pasaba / como un rey, y donde Zeus / condescendía con cándidos mancebos /
y por un santo misterio el Supremo / engendraba hijos e hijas, / mezclándose con los humanos. [...] ¡Maestro y Señor
mío! / ¡Oh, mi guía! / ¿Por qué permanecías / tan lejos de mí? / Y cuando preguntaba por ti /
a los antiguos, héroes o dioses, / ¿por qué me rehuías? / Y ahora mi alma / está llena de pena, /
porque sospecho, ¡oh inmortales!, / que os complacéis al ver / que cuando sirvo a uno, otro me falte. /
¡Reconozco que la falta es mía! / Porque te pertenezco / demasiado, ¡oh Cristo!, /
aunque seas hermano de Heracles; / y, me atrevo a declararlo, / también hermano de Dionisos, /
el que unció tigres a su carro, / y hasta en las costas del Indo / instituía un culto jubiloso: /
plantaba la vid / y domaba la ira de los pueblos [...].
Hölderlin, *El Único*.*

Ciertamente, la Filosofía y la Tragedia poseen universos discursivos fundacionales cuya genealogía y arquetipia se remonta a una misma época, en la que ambas logran alcanzar con sublime voz profundidad y prestigio. La rememorativa y emblemática “Edad de Oro” da a luz el origen del conflicto y de la armonización entre μῦθος y λόγος, gestándose a la vez en esas entrañas el desconcierto cósmico, el dolor y el sufrimiento del universo, el combate apoteósico del hombre y la divinidad, cuyo nombre los heroicos poetas lo llamaron Τραγωδία (canto o drama heroico).

Sin duda la τέχνη discursiva de la Filosofía y de la Tragedia nace del prestigioso ejercicio de la palabra, cuyo antecedente cobra sentido de la epopeya homérica. Así se constituyen como un *novum* significante y fundacional. Devienen diálogo y canto de la palabra que busca articular

afección y pensamiento entre el hombre, la naturaleza y la divinidad; “por eso la filosofía tenía que nacer, necesariamente, en Grecia. [... Ya que] hace que el espíritu retorne dentro de sí mismo demasiado pronto, “el espíritu se dispone a volver a sí mismo”: aquí gobierna la razón y, por tanto, la reflexión”.⁷⁷

La Filosofía y la Tragedia han establecido desde sus orígenes cierto diálogo que no es sino hasta la modernidad cuando ésta crea una apreciación intempestiva, sorpresiva y renovadora. La *ποίησις* tanto clásica como romántica profundizó en el genio y en la magia de lo trágico. Desveló y reveló en la Tragedia ática la arquetipia de un mensaje intemporal, cósmico, infinito. Apercibió un nuevo sentido de la dimensión trágica del sujeto moderno. La modernidad ha heredado ese alumbramiento venido del *μῦθος—πάθος—λόγος* ancestral, pretendiendo hacerlo presente, consciente, a pesar de que las condiciones de posibilidad se hubiesen transformado. Los griegos que rendían culto a la naturaleza al cobijo de sus dioses, “en tiempos en que solemnes himnos magnificaban / y torrentes de entusiasmos fluían [a la primavera / de lo alto de la montaña de Minerva, / en homenaje a la diosa protectora; / y cuando en la dulzura de innumerables horas / llenas de poesía, / la vejez fluía como un sueño divino, / entonces, amigo mío, hubiera querido conocerte / tal como mi corazón te halla, pero años atrás”. Entonces —“bajo la sombra de los plátanos, / donde Iliso corría entre las flores, / los jóvenes soñaban con la gloria; / donde Sócrates conquistaba los corazones / y Aspasia pasaba entre los mirtos, / mientras los clamores de un gozo fraterno / resonaba en el Agora ruidoso, / y mi Platón forjaba paraísos”— la *φύσις*, el modo natural del ser, no era concebida, pensada ni sentida como objeto, como aquello que se encuentra a

⁷⁷ Dilthey, *Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 381. Existen, evidentemente, diversas derivaciones del *λόγος* que han sido consecuentemente integradas, como la reflexión histórica sobre la recopilación y el recuento de los acontecimientos pasados; o la comedia que expresa la ironía, el énfasis de la debilidad y de los defectos humanos y de la vida cotidiana.

distancia discrepando del sujeto. La φύσις era esencia, crecimiento y surgimiento, condición natural, constitución, movimiento, figura, actitud y fuerza vital, naturaleza espiritual, carácter natural. La naturaleza se revelaba como una palabra débilmente conceptualizada, es decir, como una palabra cuyo significado eminente alcanzaba a la realidad toda en su devenir, en su surgir, permanecer y perecer. También los dioses se hallaban en la proximidad de lo humano: eran su excedente de sentido, de virtud y también de delito. La melancolía del alma romántica cantaba “¿De todo ese siglo de oro, por qué / el destino no te ha reservado una parte? [...] Mi deseo se vuela hacia aquel país mejor, / hacia Alceo y Anacreonte, / y yo, querría dormir en mi estrecha tumba, junto a los santos de Maratón”.⁷⁸ Lo sagrado para lo griego no corresponde, aparentemente, con lo sagrado de lo moderno.

La modernidad, el “Espíritu del Siglo” o *der Zeitgeist*, ha convenido en transmutar lo que antes, en la “Edad de Oro” solía ser lo divino y lo sagrado:

¡Dios de estos tiempos, bastante has reinado ya
sobre mi cabeza, en tu sombría nube!
Por donde mire, todo es violencia y angustia,
todo se tambalea y se desmorona.
Como un niño he bajado a menudo los ojos
buscando una cueva donde no me alcances.
¡Qué insensatez creer que hay algún sitio
que se te oculte, a ti, que lo trastornas todo.
¡Déjame, Padre, mirarte por fin de frente!

⁷⁸ De las tres últimas citas: Hölderlin, *Grecia*, en *Poesía completa*: 37-41.

¿No eres acaso aquel
cuyo rayo despertó a mi mente? ¿No ha sido
tu poder majestuoso el que me dio la vida?
Verdad es que el jugo de las frescas vides
nos llena de una fuerza sagrada.
Y cuando los mortales van silenciosos por el bosque,
en el aire suave encuentran un dios luminoso.
Pero tú despiertas aún más vivamente
el alma pura de los jóvenes; y a los viejos
les enseñas artes sutiles. Sólo el malvado
empeora y más pronto perece,
cuando tú, agitador del mundo, lo atrapas.⁷⁹

El *yo* moderno debiese concebir como objetos a la naturaleza y a lo sagrado, ya que ha establecido un pacto analítico, subjetificador y hasta tecnificador; es decir, una conexión que los mantiene en la permanente tesitura de ser racionalmente observados, violentamente manipulados, tecnológicamente dominados. La armonía *poiética* ha sucumbido. Los valores estéticos, éticos y políticos que, dialécticamente, en continuo devenir han de estar, ese extraño y ambicioso “Espíritu del Siglo” los ha blindado de acero y de papel, pero lo que de antaño el poder de la voz primigenia y juvenil del “Espíritu de Oro” en la Filosofía y la Belleza forjó, la contundente fuerza trágica del sujeto moderno a él lo hará de retornar. El Romanticismo es el llanto, el dolor, el sufrimiento que debe hacer *recordar* al hombre su infancia, su plenitud. Es el grito que desesperado sacude al hombre para concientizarlo que debe ser héroe de la Infinitud y no de la Finitud, de lo sagrado y

⁷⁹ Hölderlin, *El Espíritu del Siglo*, en *Poesía completa*: 119.

no de lo profano. En los tiempos memorables el hombre se encontraba unido al *cosmos* mediante el $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ — $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ — $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$, cuyo fluir le otorgaba un orden del que los dioses y la naturaleza también formaban parte. Sin embargo, simultáneamente se sabía *impertinente*; sabía que su pertenencia al orden natural estaba matizada por la razón y la palabra; sabía que su sociedad propia no era la sociedad divina. Por ello, la Tragedia deviene *memoria* que evoca una escisión sentida y reflexionada en la incipiente construcción del sujeto moderno, que en el “Espíritu del Siglo” trataba de reconocerse a partir de un nuevo orden que generaban sus más vejadas necesidades mediante la institución de una renovadora identidad ideológica y revolucionaria. Así, la expresión de su herida, de su angustia, de su más honda tristeza cobra sentido en la nostalgia y la melancolía de lo trágico. La memoria moderna necesitaba recordar que como ellos, los griegos también declaraban su condición de exilio del mundo de la divinidad y de la naturaleza y de su fatal conflicto con éstos. En la modernidad los dioses y la naturaleza ya no son más presencias reales, sino más bien objetos que se encuentran frente o contra del sujeto, son presencias que decididamente se van desvinculando. Para la modernidad la Tragedia es nostalgia, ya que no descubre el hiato o la herida entre dos presencias reales, sino que desvela el inminente dolor de su ausencia y su inevitable confrontación con ésta, amorfa, sin nombre, esa ausencia que se revela ocultándose y que constituye el límite de lo humano y se erige símbolo de la finitud.

La composición romántica entreteje con su dolor lo filosófico y lo poetológico, lo clásico y lo moderno. Reconcilia el $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ — $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ — $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ mediante lo trágico, pero, ¿triumfa lo trágico? El substrato trágico del *Empédocles* radica en la fundamentación sobre el origen del principio trágico como “tensión dialéctica entre fusión y escisión, entre identidad y contraposición, entre figura y oleaje informe de la vida (*peras-apeiron*), entre un ser finito y destinado a la aniquilación y un

fondo infinito (el “inagotable fondo dionisiaco del mundo”).⁸⁰ El símbolo Empédocles es constituido como la perfecta defensa a la filosofía que justifica la disgregación o confrontación de lo espiritual, lo cultural, lo vital, lo filosófico y lo lingüístico como idea fundamental de la disposición trágica del sujeto moderno en tanto ser unívoco y limitado, pero que decide revelarse contra esa realidad. Sin embargo, la naturaleza del procedimiento para alcanzar el Uno divino oscila en todo momento entre lo instantáneo, lo momentáneo, siempre se encuentra en función de una nueva disgregación. Es decir, por más que una lúcida y desafiante conciencia logre construir provisiones seguras, las oposiciones de un mundo dividido siempre las abatirán. Éste es el triunfo de lo trágico. Es la victoria de la tensión dialéctica que la eterna contraposición entre λόγος y πάθος rige sobre un mundo fragmentario. Siempre corre sangre trágica en las venas del mundo. Ya se han encomendado Apóllon y Diónysos de los contrastes terrenales. Mas sólo el genio de un héroe intentaría reconciliarlos. El *filósofo* Empédocles es quien honra más que el vasto conocimiento. Comienza por denunciar la indigna sumisión ante lo limitado, lo definido, lo efímero y perecedero del pueblo de Agrigento. Así, la ceguera de la ambición religiosa y política y el anquilosado respeto a la divinidad y la cultura se ponen en boca de un filósofo como injuria que lanza contra su patria y su época:

¡No os dejaré sin consejo, amados míos!
¡Pero no os espantéis de nada! Los hijos de la tierra
temen casi siempre lo nuevo y lo extraño;
reducidos a su propio dominio, sólo tratan
de subsistir, y no va más allá su sentido

⁸⁰ Argullol, *El Héroe y el Único*: 68.

en la vida. Mas al fin los temerosos
deben salir y cada cual muriendo
vuelve a su elemento, para recuperarse,
como en un baño, con destino a una nueva juventud.
[...] cuando la vida
del mundo, su espíritu de paz, os prenda
y, como una nana sagrada, os meza el alma,
entonces, desde la delicia de una bella aurora,
resplandecerá de nuevo para vosotros el verdor de la tierra;
[...] entonces tendeos
las manos de nuevo, daos la palabra y compartid
los bienes;
[...] que sea cada uno
igual a todos: que, como sobre pilares esbeltos,
descanse la nueva vida en normas justas
y que la luz sancione vuestra alianza.⁸¹

No obstante, la religión en Hermócrates y la política en Critias no repararon, no recapitaron, sino contraacusaron. Empédocles radicalizó con tal profundidad su conciencia que ésta lo condujo a incurrir en la *ἁμαρτία* (*hamartía*), en el error trágico. Desaprueba tanto el irreparable culto que el hombre profesa a la limitación, que él mismo sucumbe ante éste. A partir de este error decide íntegramente enmendar su desatino, abandonar su cultura y emprender la caída hacia su trágico destino. Así, la Filosofía se encuentra con lo trágico y deviene héroe.

⁸¹ Hölderlin, *Empédocles*, Primera versión: 169-173.

Empédocles asume entonces la inaplazable necesidad de reconciliarse con el Único, al aceptar la brutal autosatisfacción de su pueblo por la inconciencia y lo limitado. El sacrificio empedocliano se erige esperanza dionisiaca hacia el retorno al Uno y Todo en la época de mayor pobreza durante aquella noche en la que el mundo se privaba de lo divino. Por lo tanto, si “*el hombre moderno responde al vuelco categórico de los dioses con su vaterländische Umkehr, con la vuelta a la originaria sobriedad junónica, dando la espalda al mundo pánico de los dioses y de los muertos*”,⁸² entonces “el anhelo de la “Edad de Oro”, del supremo “Espíritu de la Naturaleza”, de la Belleza como principio en el que confluyen Verdad, Bien y Libertad, de la unidad de hombres y dioses, alejan a Empédocles de una vida-que-es-muerte y le acerca a una muerte-que-es-vida. Estándole vedado alcanzar el Único mediante una síntesis superior que esté por encima del juego doloroso de la contradicción, Empédocles decide alcanzar “la más alta reconciliación, provocándose la más severa hostilidad”: la autoaniquilación”.⁸³

Diónysos custodia la tragedia como representación del sufrimiento. Es el Único que ata la dicha con el dolor, cuidándose ya de que uno se origine del otro en la celebración ritual con el pan y el vino. Por un lado, los hombres y sus sociedades, por el otro, la sagrada Naturaleza, ambos son reconciliados míticamente por Diónysos en la “fiesta de paz”, quien proveyendo de una mano con el fuego del vino, la *Leidenschaft* –la pasión de la embriaguez– y lo *aórgico*, y de la otra con la “sobriedad junónica” del agua, lo *orgánico* y el pan, concilia lo profano con lo sagrado, el Arte con la Naturaleza. Muy probablemente, el encuentro de la Filosofía y la Tragedia esté determinado por la Poesía, por el poetizar, por lo poético mismo, la ποιήσις, por un lado; pero, por el otro,

⁸² Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 82.

⁸³ Argullol, *El Héroe y el Único*: 68-69.

también como elemento esencial el Amor, cuyo poder es unificador y re-unificador en estadio de separación.

4.1

Hölderlin-Hyperion-Empedokles del olvido (autoaniquilación) al recuerdo (autoliberación): autoconstitución del profano héroe de la moderna (in)finitud: locura, destino y muerte

Si la “muerte es mensajera de la vida”, entonces, ante tal premisa, la composición trágica del *Empédocles* estaría fundamentada sobre la libre voluntad de autoaniquilación y de autoliberación como el único camino posible de creación para el sujeto heroico. La vida se constituye como un itinerario órfico en busca de la plenitud, esto es, del anhelo por fundirse con el fuego sagrado. Lo terrenal y lo celestial, la muerte y la belleza, la creación y la destrucción, el dolor y el placer, son concebidas en todo momento como imágenes simbólicas que se complementan una a la otra. Al invocar muerte se invoca también vida. El orfismo romántico se encuentra en la aventura misma de la vida, la cual es dirigida por cierta atracción hacia el abismo. Por lo tanto, como se abordará con mayor detenimiento en los capítulos posteriores, la composición trágico-poética del *Empédocles* abre una poderosa luz hacia la confirmación e institución de una conciencia estética basada en la creencia de que el hombre únicamente alcanza su auténtica identidad si y sólo si se pronuncia por la función creadora y trascendente de la destrucción.

En el complejo símbolo Empédocles confluyen por lo menos dos poderosísimas fuerzas de la Naturaleza, por un lado, fluye el poder unificador y, por el otro, el poder del “sagrado caos regenerador”. La fuerza del “sagrado caos regenerador” se configura en él a través del abandono del héroe y en su rechazo por el pueblo y por su época, gracias a su odio aniquilador; y, la fuerza del poder unificador se genera mediante su eterna concordia conciliadora:

¡Ay!, si pudiera decir cómo ocurrió;
dar nombre al cambio y al obrar de las fuerzas de tu genio,
soberanas, cuyo camarada fui, ¡oh naturaleza!
¡Si pudiera, una vez más, convocarlas a mi alma,
para que mi pecho mudo, mortalmente vacío,
resonara con todos sus sonidos!⁸⁴

Probablemente, el instrumento para que se cumpla el destino sea el pueblo mismo, cuya alma tierna ha tomado salvaje. La ira del pueblo origina el destierro final de Empédocles, cuya acción dramática explota por Hermócrates, sumo pontífice de Agrigento, pero no es sino una aceleración de la propia autoconstitución del héroe por el anhelo siempre latente de la infinitud. El sacerdote emplea la soberbia del héroe para manipular al pueblo ignorante en su contra. La ignorancia del pueblo provocará la caída del héroe, de aquel que íntegramente se entregó a los mortales, cuya caracterización el sacerdote la utiliza calificándolo con vileza como un loco. Sin embargo, es precisamente lo indecible, lo impronunciable y hasta lo impensable lo que debe poner en su voz el demente y el poeta. Pero la locura de Empédocles, si por ésta se entiende una pura desposesión de

⁸⁴ Hölderlin, *Empédocles*, Primera versión: 71.

la realidad, no es la de un sonámbulo, ni la de un demonio ni la de un superhombre, ni mucho menos, la de un viajero por un camino sin rumbo, sino es una voluntaria autoaniquilación en la que el héroe procura a toda costa y a pesar suyo substraerse a su inagotable insatisfacción existencial en el centro de la realidad misma. Es decir, el filósofo cree que “como a los antiguos favoritos del cielo la plenitud de mi espíritu se transformase en locura”. Pues, tras el agotador juego trágico de una terrible batalla entre ser y no ser, se alza el eterno anhelo por querer decir lo desconocido, “aquello que está más allá de la conciencia y de la acción humana”. Es crear en el seno mismo del dolor una mayor destrucción para que ésta pueda engendrar una nueva creación. De este modo, el límite más extremo y más violento no está representado por una afasia, ni siquiera por un sinsentido, sino por la muerte sagrada liberadora de infinitos sentidos. Por lo tanto, la locura es una consecuencia inherente a la tensión trágico-dialéctica entre los dos “fuegos” primigenios de la dicha y del dolor, los cuales impulsan el recorrido de la conciencia desde su centro hasta pasar por la catártica “órbita excéntrica”. Y la muerte es lo único que conducirá hacia el Único, permitiendo así “la *reunificación de los hombres con sus sueños*, [ya que para ello se] necesita de una violencia que destruya la vida “muerta” que separa a los unos de los otros. *El Único es la definitiva resolución trágica del paradigma entre el ser y el no ser, entre el Yo saciado de Infinito y el Yo disuelto en el Infinito*”.⁸⁵ Así, el héroe exclama: “¿Es que en la muerte se me enciende, al fin, la vida?”. Mas, ¿con la locura y la muerte triunfa entonces lo trágico?

La angustia, el abandono y la soledad hacen *recordar* a Empédocles, como al despertar de un sueño, los tiempos en que como Endimión, dormido en una ensoñación perpetua, pero con el alma vigilante, permanecía a su lado una eterna juventud, una eterna infancia, contemplando el día y la noche de la tierna Naturaleza. No obstante, ahora, solamente el dolor se hace presente en su

⁸⁵ Argullol, *El Héroe y el Único*: 70.

sueño y lo conduce hasta su destino, pues “estar solitario y sin dioses, ¡esto es la muerte!”. Él decide vivir en el exilio, junto al roble del bosque, bajo lo celestial de la noche y del día, esperando caminar fulgurante sobre el magma dentro de las entrañas de la tierra, antes que retornar a la dolorosa patria ciega con su propia miseria. La muerte lo hará retornar entonces a la juvenil patria en la que el padre Éther lo cobijará en sus brazos, cumpliendo así su destino, pero no por amor a la propia muerte, sino por su atrevido deseo de vivir:

Ya veis que de nada sirve a nadie
provocar a quien sangra. Dejadme
recorrer tranquilo mi sendero,
el sagrado sendero de la muerte.
Desuncís del carro la bestia para el sacrificio
y ya no vuelve a azuzarla el pincho del arriero.
Respetadme a mí también; no humilléis
mi dolor con discursos malvados,
porque es sagrado; y dejad libre mi pecho
de vuestros cuidados: su dolor es de los dioses.⁸⁶

Empédocles cumplió íntegramente su destino y “no huyó ocultándose como los malditos, le oyeron decir todo y vieron cómo su semblante resplandecía con la pena al pronunciar las palabras”; su sacrificio enmarca el dorado recuerdo que insta al hombre a buscar reencontrarse con lo divino, no solamente en el otro, en lo real, en lo posible, sino con toda pureza socrática,

⁸⁶ Hölderlin, *Empédocles*, Primera versión: 83.

conociéndose a uno mismo. En el genio siciliano pareciera resonar el eco trágico al paso del tiempo del arquetípico complejo socrático. La interpretación hölderliniana sobre la divina Grecia es una construcción mítico-poética que busca profundizar en el espíritu recóndito de lo clásico, en el *πάθος*. Así, la autoconstitución de Empédocles como héroe moderno de la (in)finitud, pasa de lo profano, sin quedarse allí, para llegar a lo sagrado: el destino y la muerte, ya que

en la progresión de Hölderlin hacia una lógica de lo mítico, la consecución del *Único* mediante la propia aniquilación pone de manifiesto el decisivo tema romántico de la “muerte como vida”. [...] Regir el desgarramiento de conciencia a que está sometido el hombre moderno, huyendo del cruel pero provechoso juego de la contradicción entre el ser y el no-ser, es aceptar la cobardía de una “vida muerta”. Ahondar, por el contrario, en este desgarramiento, penetrando hasta el fondo de aquella contradicción, es crear la posibilidad de unidad, aunque provisional, entre el *hombre y su proyecto de Infinito*.⁸⁷

Por lo tanto, la muerte es lo único que conduce al Único como destino, pues “la *reunificación de los hombres con sus sueños*, necesita de una violencia que destruya la vida “muerta” que separa a los unos de los otros. *El Único es la definitiva resolución trágica del paradigma entre el ser y el no ser, entre el Yo saciado de Infinito y el Yo disuelto en el Infinito*.”⁸⁸ Con fervor, el héroe exclama: “¿Es que en la muerte se me enciende, al fin, la vida?”.

⁸⁷ Argullol, *El Héroe y el Único*: 69.

⁸⁸ Argullol, *op. cit.*: 70.

**La idea de *Leid* como elemento creador:
la Belleza como sentido de la existencia**

*El primer hijo de la belleza humana, de la belleza divina, es el arte.
En él se rejuvenece y se perpetúa a sí mismo el hombre divino.
Quiere sentirse a sí mismo, por eso coloca su belleza frente a sí.
Así se dio el hombre a sí mismo sus dioses.
Pues al principio el hombre y sus dioses eran una sola cosa,
y en ella, desconocida de sí misma, estaba la belleza eterna.
Hölderlin, en Argullol, *El Héroe y el Único*: 63.*

La aceptación trágica del sujeto moderno consiste en llegar a *aprender* a superar la contradicción paradigmática entre el ser y el no ser, es decir, entre el *yo* que se sacia de Infinito y el *yo* que se autoaniquila disolviéndose en el Infinito. Este conocimiento sobre el proceso de individuación y su respectiva integración establece gran parte del principio trágico-heroico del Romanticismo. Lo poetológico y estético del arte, o sea, aquellos actos o acciones del poeta y del hombre estético, corresponden más precisamente a la dialéctica heraclítica del $\epsilon\nu \delta\iota\alpha\phi\acute{\epsilon}\rho\omicron\nu \acute{\epsilon}\alpha\upsilon\tau\acute{\omega}\varsigma$ que al propio dualismo entre lo vivo y lo muerto. El artista es quien busca y anhela abrir vínculos de manera íntima con la Belleza primigenia mediante la expresión que a partir de su posible sublimación crea. El *yo* unívoco, unidimensional, que se *ha olvidado* de sí o que no se *(re)conoce* ante sí y, cuya no-conciencia lo limita y enajena brutalmente, gastando su existencia bajo el “Espíritu de la Época”, con una vida acomodaticia y antiheroica, es, para la fundamentación existencial hölderliniana, una

“vida muerta” que deviene no ser. En cambio, el *yo* que ser deviene, ha de reconciliar su limitación, su finitud, con su intimidad; ha de auto-constituirse mediante el *recuerdo* de sí, purificando lo sagrado de sí; ha de dirigir su existencia hacia la “Edad de Oro”, cuyo reencuentro totalizante y omnidimensional con el ansia de su idilio con lo inconmensurable, con lo divino, lo devenga dignamente héroe de su destino. El ser autodefinido, el ser autocomprendido, el ser autoaniquilado y el ser autoliberado es un ser irrevocablemente doliente, un ser que sufre el antagonismo del ser y el no ser. El instante en el que la sucesión de dicha autoconstitución entre ser y no ser más violento es, es la *pasión*. *Leid* deviene *Leidenschaft*.

Si bien *Leid* representa una fuente creadora, un sentido en el que la *ποίησις* se libera, entonces “la pasión es un impulso en cuya provisionalidad y fugacidad el hombre se reunifica con su anhelo, con su sueño, se reunifica con el dios: vive un instante como un dios. [...] Un instante en que parece destruirse la frontera entre Yo e Infinito, entre sueño y realidad, entre conciencia limitada y naturaleza ilimitada, entre vida y muerte, un *instante en que el Único parece enseñorearse del hombre para dar a su dimensión moral la plenitud de una vida inmortal*”.⁸⁹ *Leid* sobreviene de la pasión, del impulso. *Leidenschaft* sobreviene del dolor, del sufrimiento.

El arte, la filosofía y la religión poseen la esencia del entusiasmo como principio de su fuerza creadora. La exaltación, la admiración y la pasión cobran sentido a partir de la Belleza, la Verdad y el Bien respectivamente, ya que, ciertamente, “la poesía es el principio y el fin de la filosofía.” Sólo en el entusiasmo se encierra fuerza creadora. Del arte brota también la religión. [...] Ambos coinciden también en la esperanza de una nueva iglesia que habrá de lograr una armonía interior en el género humano. Esta iglesia proclamará, según Hölderlin [y Hegel], una religión de la

⁸⁹ Argullol, *El Héroe y el Único*: 70.

belleza, y esto será el punto de partida de una nueva historia universal. La forma artística de la obra responde a su misión de expresar la significación de la vida a base de la materia de los sucesos”.⁹⁰

La Belleza, como ya se ha visto, es lo Uno y Todo. La Belleza, el Uno y Todo, se expresan, se revelan a través de la Verdad, el Bien, la Libertad, la Justicia, el Amor. Sin embargo, la Belleza también se expresa, se revela a través de sus respectivos opuestos. Cuando unos y otros se enfrentan antagónicamente surge la *pasión*. En lo bello se consuma la reconciliación de la oposición entre Idea y Ser: “Finalmente, la idea que lo une todo, la idea de la Belleza, tomada la palabra en sentido más alto, platónico. Estoy convencido de que el más alto acto de la Razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la Verdad y el Bien sólo en la Belleza están hermanadas”.⁹¹ La “Edad de Oro” se emblematisa gracias a la idea de Belleza, pues en ella nace arquetípicamente la identidad entre lo humano y lo divino, el hombre aspira alcanzar la

“Sagrada Naturaleza, [ya que es] la misma dentro y fuera de nosotros. No puede ser muy difícil el conciliar lo que está fuera de mí con lo que hay de divino en mi interior” [cree Hyperion.] [...] En Hölderlin, la única cosa que parece original en su aspiración hacia la unidad de la vida es el mito de una edad de oro de la Humanidad, [...] lo que una vez dieron los dioses a los hombres y éstos perdieron en su inconsciencia, ese estado sagrado, será dado de nuevo, después de siglos de rudo trabajo, a fuerza de espíritu, a fuerza de entusiasmo poético. Los pueblos han perdido la armonía infantil, y la armonía de los espíritus será siempre el principio de una nueva historia de la tierra. Sólo habrá belleza, y el hombre y el

⁹⁰ Dilthey, *Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 381.

⁹¹ *Die älteste Systemprogramm...*, IV, 310, en Argullol, *El Héroe y el Único*: 63.

mundo exterior se unirán en un solo abrazo formando así como una divinidad.

“Pues de este modo —deduce con sorprendente inspiración Hölderlin— no habrá para el hombre ningún ensueño que no corresponda a una realidad. El ideal —nos dice el poeta— es lo que fue en otro tiempo la naturaleza”.⁹²

La causa del anhelo por retornar a los tiempos de la *infancia* tiene su origen en la *nostalgia* por éstos. Ciertamente, tanto el Clasicismo como el Romanticismo poseen como característica común la nostalgia por un mundo perdido. El hombre moderno aún busca en sus albores algo perdido, algo que todavía a pesar del progreso no comprende y lo hace sufrir. Este inconmensurable dolor tan hondamente sentido desde fines del siglo XVII hasta nuestros días es la voluntad, la angustia y la confusión que a gritos ruegan el retorno a nuestra infancia, a nuestra edad dorada. No obstante, el hombre moderno y contemporáneo se ha dejado fascinar tanto por una apreciación imprecisa y ambigua de sí, que los espíritus paganos y crueles de sus tiempos le han ido adiestrando, que ahora se siente dulcemente extraño de sí. La ambición de victoria lo ha hecho olvidar. La finitud lo ha cegado. Su inherente no-conciencia lo ha convertido en rehén y víctima del propio mundo percedero en que decidió brillar. Ha secuestrado toda esencia, la naturaleza de cada cosa con la que vive. El amor no es amor. La belleza no es belleza. El bien no es bien. La verdad no es verdad. La justicia no es justicia. La libertad no es libertad. La paz es guerra. El recuerdo es olvido. El acercamiento es lejanía. Lo eterno es efímero. El arte no es arte. La política no es política. La ciencia es tecnología. La música no es música. La palabra es muda. La razón no es razón y la conciencia es inconciencia. Lo auténtico no es auténtico. La plenitud es carencia. El pan no es pan ni el vino vino. Ha olvidado que puede llegar a ser infinito como un dios. Así,

⁹² Zweig, *La lucha contra el demonio*: 160.

reaparece, pues, la idea relativamente optimista de que en el peor de los casos, a pesar de que los hombres se hallen anclados en la disgregación de su época, el artista, el poeta, como imagen y sucesor del hombre divino, puede, mediante el acto estético, iniciar un retorno a la “Edad de Oro”. [...] Al hombre que es capaz de convertirse, plenamente, en “hombre estético”, le es dado alcanzar el *Único*. Por eso, sólo quien aprehende la Belleza eterna está en condiciones de conseguir la “realización de su naturaleza humana”.⁹³

La Belleza es un principio creador. El dolor también es un principio creador. La Belleza crea la conciliación y la superación de los opuestos en Uno y Todo. El dolor crea la voluntad de poder conciliar y superar los opuestos en Uno y Todo. La Belleza y el dolor son medios creadores. La Belleza posibilita la búsqueda de la unificación trágica, *die tragische Vereinigung*, cuyo proceso se manifiesta en el interior del máximo dolor, dando pábulo al sufrimiento inenarrable. La Belleza y el dolor son fines creadores. La Belleza y el dolor son conciliación y armonía de opuestos y contradicciones. A través del padecimiento del máximo dolor, del máximo luto doloroso se manifiestan sus respectivos opuestos y se logra rasgar el velo de la realidad. El dolor es un medio necesario para acceder al conocimiento superior, el cual se adquiere solamente en su propia negatividad, en su ausencia; ya que “siempre nos queda al menos una alegría. El verdadero dolor provoca entusiasmo. El que pisa su miseria se coloca más alto. Y es maravilloso que no podamos sentir verdaderamente la libertad del alma más que en el sufrimiento”.⁹⁴ El dolor es una forma de conocimiento: *Leidenlernen* y *Leidenlehren* se complementan como unidad conciliadora de la disgregación, creando posibles significados para la propia existencia.

⁹³ Argullol, *El Héroe y el Único*: 63.

⁹⁴ Hölderlin, *Correspondencia completa*, Carta al hermano: 375.

La autoconstitución del sujeto muestra entonces en lo sucesivo que el *Leidenlernen* constituye un sentido para su propia existencia, pues el aprendizaje, la correcta utilización del dolor y de la desconocida hostilidad, el recordar momentos de felicidad y el descubrir el amor a uno mismo y al otro, forman parte integral de esta autoorganización que a partir de dicho aprendizaje somos capaces de darnos a nosotros mismos.⁹⁵ Mientras más ajena y contradictoria sea la revelación de *Leidenlernen* y *Leidenlehren*, más profundo y cercano es su fundamento. Así, esta enseñanza esencial de la poesía hölderliniana no es más que la aplicación poetológica de una estructura que tiene validez en cualquier nivel de conocimiento y que lo constituye. Su elaboración surge en la época de la primera versión del *Empédocles* y es incluida en su concepto sobre la teoría de la composición.⁹⁶

Ahora bien, la pasión, *die Leidenschaft*, es aquel entusiasmo concentrado de afecciones que provoca ese “instante desmesurado”, en el cual pareciera que se hubiesen armonizado los opuestos a la vez que, en ese mismo instante, se estuviese originando una mayor discordia a causa de la dolorosa confrontación y conciliación de uno mismo con la Belleza. La pasión, que de Amor, dolor y Belleza está conformada, concilia la discordia y la disgregación del tiempo transcurriendo a lo largo de los siglos en “un solo momento de amor”. Sin embargo, como es inherente a la

⁹⁵ Rousseau, como precursor del alma romántica, ha demostrado, mucho tiempo antes que Fichte, la posibilidad de la autoconstitución del sujeto a través del recuerdo o de la memoria monádica e inicial del dolor experimentado y la construcción sucesiva de un nuevo orden de las relaciones con la naturaleza y con la sociedad. Incluso ha probado también que la fundamentación de una nueva religiosidad, la cual comprende como impenetrable a Dios y al destino, atiende la necesidad y la posibilidad de la autoliberación del ser humano.

⁹⁶ El dolor o sufrimiento personal provoca la enseñanza (*Leidenlehren*) de que el amor como posibilidad conciliadora es un principio que se contrapone a la amenaza disgregadora de la sociedad, la cual demanda una resistencia aún más armoniosa y sólida de parte de la fragilidad del individuo. En una carta a Neuffer del 12 de noviembre de 1798, donde por primera vez le menciona a su amigo la composición de su tragedia, reconstruye el tránsito de la experiencia particular a la poesía, a lo cual llama expresión terapéutica.

naturaleza misma de la Belleza, o sea, del Uno y Todo, sobreviene entonces la paradójica contradicción de la propia conciliación. Es decir, no existe conciliación alguna que se encuentre exenta de escisión, recalcando que “toda síntesis, más allá de las contradicciones, es imposible. De nuevo aparece la escisión que engendra toda unidad, el ἔν διαφέρον ἑαυτῶ como principio trágico. La Nada se aloja en el Todo; la fugacidad del tiempo, en el “instante desmesurado”; la certidumbre de la pérdida, en el acto del amor: [y aquí un punto crucial de este capítulo] en la pasión (también etimológicamente) a la conciencia de la plenitud se le superpone la conciencia del dolor; al momento del ser, la inquietud del no ser”.⁹⁷

Mas la separación o fragmentación de la unidad primigenia de la *Naturaleza* inevitablemente implica progresión. Esta progresión debiera alcanzar un nivel dialéctico determinado en el que el Uno pueda percibirse de tal manera que los opuestos y las contradicciones hayan llegado a su máxima tensión de discordia, para que así, el resultado de su definición o diferenciación se haya convertido en conciencia de dolor y de sufrimiento y, de ser posible, en decisión irrevocable y aislamiento absoluto.⁹⁸ No debe perderse de vista que, a través de la fundamentación trágica del sujeto moderno, el dolor es un elemento necesario del despliegue dialéctico de la individuación para la conciliación con el Uno y Todo.

⁹⁷ Argullol, *El Héroe y el Único*: 71-72. *Passio, passionis* es la palabra latina que hace referencia propiamente a la acción de sufrir, de soportar las afecciones del compuesto humano.

⁹⁸ Si este marco definitorio se aplicara, en cierto sentido, al *Empédocles*, entonces todo el pueblo de Agrigento tendría que haber sido conducido con el filósofo hasta llegar al punto en el que todos luchan contra todos y la discordia y la traición rodean al mismo Empédocles entrando en conflicto consigo mismo. Sin embargo, al parecer, el momento en el que Empédocles se autoconcibe como un dios no se puede considerar como el clímax de tensión máxima, ya que es situado en el pasado y sólo es exhibido con sus consecuencias; además, el pueblo se encuentra unido gracias al sacerdote Hermócrates en su oposición contra Empédocles.

Si anteriormente se había mencionado con cierta holgura que el dolor es principio, medio y fin, bajo significados simples, ahora éstos toman una mayor significación cuando se los concibe bajo la luz del modelo dialéctico de la tesis-antítesis-síntesis; pues el dolor posee una presencia ya trascendente, ya fundacional en el principio constitutivo del sujeto. También, la veta tanto heraclítea como parmenídea cobra sentido dentro de este marco paradójico, al momento de tratar de comprender sus respectivas dimensiones en cuanto al devenir y a la permanencia sobre los opuestos y contradicciones, sobre las unificaciones y conciliaciones del proceso de individuación.⁹⁹ Lo que se recupera del sustrato presocrático sobre la tensión de los contrarios u opuestos —tensión como elemento esencialmente definitorio y constitutivo del cosmos, y su respectiva permanencia y subsistencia en tanto impulsos antagónicos—, es vertido y ligeramente reconfigurado en la Filosofía de la Unificación. En la composición hölderliniana el Amor, la mítica Diótima, constituye esa tensión y el anhelo de recuperar la unidad perdida. Pero no sólo encontramos esta reminiscencia sino también claramente la platónica, por ejemplo,

⁹⁹ A lo largo de las páginas del ensayo *Juicio y Ser*, probablemente un texto fundacional del Idealismo Alemán, “dedicadas respectivamente a “Ser”, al “juicio” y a las modalidades de realidad y posibilidad, y encabezadas cada una de ellas por una definición. Ser: expresa la unión (*Verbindung*) de sujeto y objeto; juicio: es, en el sentido más elevado y estricto, la escisión o separación originaria (*ursprüngliche Trennung*) de sujeto y objeto; realidad y posibilidad, que deben ser diferenciadas como conciencia mediata e inmediata. [...] De acuerdo con Hölderlin, la conciencia sólo es posible en el contexto de la escisión sujeto/objeto; de esta forma, la conciencia de la autoconciencia sólo puede surgir en tanto que Yo (como sujeto) me identifico (en tanto que objeto) como “Yo mismo”. Así pues, “Yo=Yo”, una forma de autorreferencialidad que presupone necesariamente y contiene en sí una contraposición previa. [...] Como es obvio, se trata de un “Ser” suprarrazional y trascendente frente a la conciencia, que justamente por esto no puede ser recuperado por el discurso, racional e immanente, de la filosofía del idealismo alemán. Pero sí poéticamente, por ejemplo, en la tragedia, pues el “*Seyn schlechthin*” existe como belleza. [...] Como la tragedia pone de manifiesto: la unidad originaria del Ser sólo es recuperable a través de la escisión y el desgarramiento, más exactamente, como escisión y desgarramiento, como trágico dolor (*Trauer*)” [Mas, *Hölderlin y los griegos*: 55-61].

en el borrador en prosa de la versión métrica del *Hyperion*, Hölderlin pone en boca de un “extranjero” el mito platónico del nacimiento del Amor: “Cuando nuestro ser, en un principio infinito, *sufrió* por primera vez, y la fuerza desbordante y libre sintió las primeras barrearas, cuando Pobreza se apareó con Abundancia, entonces nació el Amor”. De acuerdo con este texto, el nacimiento del Amor se equipara con el surgimiento de la autoconciencia y su finitud; [...] la unidad originaria de los seres humanos se rompe por la aparición de dos impulsos antagónicos: de un lado, la tendencia a superar la finitud y la limitación de nuestro ser; de otro, la tendencia, dice Hölderlin, a conservar “de buen grado esas cadenas”, pues sin ellas no sería posible el surgimiento de la autoconciencia y lo que ella implica.¹⁰⁰

El Amor —concebido como el complejo dialéctico Pasión-Belleza-Dolor— es, en definitiva, aquella fuerza o principio sintético-integrador capaz de *reunir* cualquier impulso antagónico y de *crear* las condiciones pertinentes en las que coincide toda contradicción para ordenarlas en un todo armónico.

La continua e inextinguible emanación y fluctuación de elementos concordantes y discordantes, que provoca la correspondencia ya armoniosa o ya violenta de principios o fuerzas cósmicas, origina el conflicto trágico-dialéctico, así como su respectiva dimensión paradójica, en el anhelo por alcanzar el Único a través de la constitución pura e incorruptible del sujeto:

Cada día debo recordar la pérdida de la divinidad. Cuando sueño en los grandes hombres de las grandes épocas a cuyo alrededor se propagaba un fuego sagrado, y

¹⁰⁰ Mas, *Hölderlin y los griegos*. 65.

transformaban todo lo que está muerto, el bosque y la paja del mundo, en lenguas de fuego, que los transportaban hacia el cielo; y a continuación pienso en mí que, como un tenue fulgor, yerro y mendigo una gota de aceite, con el fin de brillar todavía un instante en la noche, debes saber que un extraño escalofrío se apodera de mí y, en voz baja, me repito esta palabra estremecedora: ¡muerte viviente!¹⁰¹

La paradoja alcanza al hombre que decide romper con la limitación considerando limitadamente la ilimitación y viceversa. Empédocles anhela fundirse con la divinidad, pero esta acción lo limita de nuevo con su propia mortalidad. La *Leidenschaft*, en tanto pasión amorosa, entusiasma al hombre reconfigurándolo por un instante en dios. Y el dolor originado por esta pasión lo aterriza recordándole su inextinguible condición humana y mortal. Así, la fundamentación hölderliniana argumenta que al Todo corresponde recíprocamente la Nada, a la concordia la discordia, al amor la muerte, al ser el no ser, a la plenitud el dolor; de tal modo que entonces así se crea la dialéctica trágica del sujeto y del universo. Aquí, un rasgo esencial del pensamiento trágico del romanticismo al otorgarle una dimensión preponderante a la correspondencia recíproca de los principios de amor, muerte y dolor. Si la Pasión-Belleza-Dolor es *enseñada y aprendida* por el hombre que aspira a poseer lo divino y a sí mismo como totalidad ilusoriamente por encima de escisiones, este mismo complejo dialéctico engendra por sí la desposesión o pérdida de lo divino y la destrucción de la totalidad. Los principios o fuerzas cósmicas al fluir van generando límites y condiciones, los cuales al tratar de superarlos despliegan esa tensión que aunque antagónica también recíproca y el conflicto de la dialéctica trágica.

¹⁰¹ Hölderlin, *Correspondencia completa*, en Argullol, *El Héroe y el Único*: 72-73.

5.1

Tragedia y *Leid*: creación y destrucción: conciencia y liberación

*Construir debe el hombre que medita
[con juicio y con todos los sentidos],
desplegando la vida en torno suyo
debe darle aliento y serenarla.
Llena de callada fuerza, la gran naturaleza
abrazar al que vive presagiando;
para que invoque a su espíritu, lleva
en el pecho pena y esperanza el hombre;
de su más honda entraña asciende el poderoso anhelo.
Y es capaz de muchas cosas y espléndido
es su decir, transforma el mundo [...]
Hölderlin, *Empédocles*, Segunda versión: 257-259.*

Empédocles se pronuncia en contra de su época y de sus circunstancias al no poder “vivir y amar como un dios”. Aborrece todo límite humano. Alza un lamento por el contraste entre la nostalgia del helenismo ausente que había que renovar revolucionariamente con la miseria de su época. A través de esta emblemática figura se aprecia la elegía de una acusación patética y heroica contra su tiempo. Sin embargo, como hacedor de prodigios, ha concientizado tanto los límites de la humanidad, que le parecen tan evidentes que se ve obligado a rechazar su propia existencia y su cultura. La claridad de su conciencia lo convierte en enemigo de los hombres precisamente por alcanzar lo “humano demasiado humano”, lo *übermensch*. Empédocles ya ha cosechado bajo la tempestad el desasosiego del “superhombre” proveniente del *Sturm und Drang*, pero también ha

sembrado la angustia y el desconsuelo de Zaratustra. La conciencia y el recuerdo del filósofo griego proyectan no sólo el “superhombre” sino también su imposibilidad. Es decir, por un lado, le revelan con franqueza la inevitabilidad de la escisión, lo ineludible del desgarró, lo inaplazable de la angustia y la ferocidad de la guerra y de la violencia; pero por el otro, le aseguran con generosidad la liberación hacia una existencia superior y soberana a partir de ese dolor que impulsa y se constituye como fuente creadora. El dolor crea y destruye transformando. El dolor, ese interminable hacerse Uno, se libera purificándose por medio de la ilimitada tensión dialéctica entre fusión y escisión. Justo en este sentido, el dolor es causa, medio y fin.

La autoinmolación es el sacrificio consciente en el que Empédocles ofrece su propia vida a fin de alcanzar su liberación. Pausanias, su eterno seguidor, incluso le reprocha: “Te odias a ti mismo y odias a lo que te ama y a lo que quiere ser tu igual; quieres ser distinto al que eres, no te contentas con tu honor y te inmolas a lo desconocido”. Incluso, podría decirse que la liberación consciente mediante la decisión de autoinmolarse conlleva un fundamento heraclíteo; ciertamente la actitud ante la presencia del ἐν διαφέρον ἑαυτῶ a la orilla del cráter del Etna cuando exclama “¡Todo deviene! ¡Ha madurado ya!” evidencia el querer conseguir la vida mediante la muerte. Manes, el egipcio, lo provoca: “¡Vamos! ¡No te retrases! No lo pienses más ¡desaparece! ¡Extínguetes! para que pronto vengan el sosiego y la luz [...] el Único, el nuevo salvador, no obstante aferra con calma los rayos del cielo, y con amor acoge en su seno todo lo que es mortal, y en él se mitiga la disputa del mundo. Reconcilia a los dioses y a los hombres. Y vuelven a vivir próximos, como antes”.¹⁰²

Empédocles trató de transformar el mundo mediante su muerte para otorgar un nuevo sentido a la existencia del hombre en su relación con la Naturaleza. El despliegue dialéctico de su

¹⁰² Hölderlin, *Empédocles*, Tercera versión: 349-353.

modelo sobre sacrificio y muerte debiera ser difundido entre los hombres y concientizarlos. La muerte transforma lo singular en un símbolo universal. La máxima tragicidad del símbolo Empédocles está constituida por la posesión misma de la solución del misterio del destino, sin que el efecto de dicha posibilidad mediante la autoliberación pueda ser aplicada a esa misma época. La muerte libera la corrupción del presente, dirigiéndose hacia el rejuvenecimiento universal, así que “dejemos hacer pues a los hombres y al destino; *aprendamos a sufrir sin murmurar*; todo volverá a su orden al final, y mi turno llegará tarde o temprano”.¹⁰³ Empédocles es el icono moderno por excelencia tanto de libertador como de reformador “en el que, y por el que, un mundo en sí se disuelve y se renueva. Y el hombre que así, hasta la muerte, puede padecer la decadencia de su patria, puede presentir, así, su nueva vida”.¹⁰⁴ Si las revoluciones emprendidas fracasasen sería a causa de la fragilidad existente en la correspondencia de las condiciones entre lo objetivo y lo subjetivo. De este modo, es que “el devenir y el cambio continúan inexorablemente su obra de erosión de las realidades más sólidas y de las instituciones aparentemente más inexpugnables. La esperanza revolucionaria corre subterráneamente —como las aguas de un río bajo la capa de hielo”.¹⁰⁵

¹⁰³ Rousseau, *Las meditaciones del paseante solitario*: 33. Como ya se aclaró en anteriores capítulos, las ideas de Rousseau, como substrato para cierta veta de la fundamentación del *Empédocles*, se pronuncian por la posibilidad del recuerdo o memoria monádica e inicial del dolor experimentado como elemento de la autoconstitución del sujeto y de la construcción sucesiva de un nuevo mundo que lo vincule con la naturaleza y con la sociedad. También reclama instituir una nueva religiosidad, la cual registre a Dios y al destino como sustancias impenetrables, y cumpla la necesidad de la autoliberación del ser humano.

¹⁰⁴ Hölderlin, *Empédocles, La oda trágica*: 309-317. Dilthey piensa que “la religiosidad de Empédocles brota de su relación viva con las cosas divinas; esta figura sólo puede ser comprendida históricamente si se acierta a explicar el tránsito que condujo de su primera actitud religiosa a la fe milagrosa, al dogma, a una actitud muerta y externa ante lo más vivo” [*Hölderlin*, en *Vida y poesía*: 388].

¹⁰⁵ Bodei, *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 62.

Por un lado, la teoría sobre lo trágico contenida en el *Empédocles* revela creativa y poéticamente que

Hölderlin quería representarse a sí mismo una muerte voluntaria recibida con toda la energía y todo el sentimiento de que es capaz un alma que está en su plenitud; quería representarse a sí mismo cómo se muere en la belleza (pues ¡cuán cerca estaba tal decisión en aquellos días en que buscaba su propia destrucción!). [...] Este sentimiento de diferencia, de superioridad y de mayor pureza hace de Empédocles como un antepasado intelectual de Hölderlin, que ahora, después de los siglos, se dispone a adornar este personaje místico con todas las desilusiones que el mundo le ha hecho experimentar a él, ese mundo eternamente fragmentario. Y va a revestir a esa figura de toda la cólera que a él le inspira la humanidad impía y egoísta. [...] Aquí se cumple todo su ideal, que es elevarse con toda la plenitud de su intacta sensibilidad.¹⁰⁶

Por lo tanto, si la realidad, como vida cotidiana, origina una continua desposesión, entonces la íntegra voluntad de decisión por desposeerse de esta vida construye la única realidad posible. Definitivamente, la tensión trágico-dialéctica del universo es capaz de crear y de destruir realidades a través de la unión y de la separación del espíritu con el cósmico dolor.

Y, por el otro, la teoría sobre lo trágico contenida en el ensayo *El devenir en el perecer* argumenta con contundencia que

¹⁰⁶ Zweig, *La lucha contra el demonio*. 164-165.

lo posible, que entra en la *realidad efectiva* en tanto que *la realidad efectiva se disuelve*, lo posible actúa, y efectúa tanto la sensación de la disolución como el recuerdo de lo disuelto. Por eso, lo absolutamente original de todo lenguaje genuinamente trágico, lo perpetuamente creador... el surgir de lo individual a partir de lo infinito, y el surgir de lo finito-infinito o de lo individual-eterno a partir de ambos, el comprender, el vivificar no lo que ha llegado a ser incomprendible, infeliz, sino lo incomprendible, lo infeliz de la disolución misma y de la lucha misma de la muerte, mediante lo armónico, comprensible, viviente.¹⁰⁷

Ahora bien, ¿cuál sería el fundamento justo que permite la unificación reconciliadora y sus respectivos elementos? Las consecuencias mismas del juego dialéctico entre opuestos y contradicciones, ya sean éstos beneficiosos o contraproducentes al progreso de la humanidad, son históricamente lo que hace crear o destruir la realidad del devenir en la transición del porvenir. El trance en el que algo es destruido o extinto para volver a ser creado o resurgido es el momento

¹⁰⁷ Hölderlin, *El devenir en el perecer*, en *Ensayos*: 106. Para Bodei “la “decadencia de la patria” es el tema explícito del fragmento titulado, [...] *El devenir en el perecer*, del verano-otoño de 1799. Se desarrolla en más planos, con gran riqueza de contenido, en el esfuerzo por entender “la lengua de los dioses, el alternarse / Y el devenir” [*El Archipiélago*, en Hölderlin, *Poesía completa*: 273-293], por comprender el trágico emerger de lo nuevo mientras lo viejo muere, por valorar la diferencia entre este contraste visto y este contraste reflejado por el arte y la teoría. El mundo que decae no es únicamente el de Empédocles, también lo es el del presente por obra de las violentas sacudidas procedentes de la Revolución francesa y del “espíritu del tiempo”. [...] La disolución, la crisis, no asusta a Hölderlin, que ve en ella, con Sinclair, el caos regenerador. Todo el pathos de Hölderlin se ciñe aquí a lo *nuevo* y a lo *posible* que tienen su origen en la disgregación de modos de vida precedentes y corruptos” [*Hölderlin: la filosofía y lo trágico*: 62-63].

preciso en el que se descubre el devenir. La justicia no debiera, por ejemplo, destruir el mundo sino debiera regenerarlo. No obstante, tras épocas en las que una máxima disonancia o estridencia impera sobre la realidad, una humanidad más modesta y magnífica resurge. La naturaleza de la disolución y de la aparición es una y la misma, de igual modo que la de las modales de efectividad y posibilidad. Es estrictamente inherente a la fundamentación hölderliniana sobre el proceso consciente de liberación, una recíproca correspondencia entre disonancia y armonía, violencia y placer, unión y separación, y sobre todo, la idea de dolor y de tragedia como principios tanto constructivos como destructivos de la realidad del hombre con su entorno. De un mundo viejo emerge un mundo nuevo, y en el devenir, de ese mundo nuevo emergerá un mundo viejo y así sucesivamente. El universo trágico y la idea de dolor constituyen, entonces, indisolublemente una clave esencial para una comprensión pura e íntegra de la obra hölderliniana —poetológica y metafísica— en su contexto vital e histórico anterior y posterior.

El ser sólo es efectivo (como *Wirklichkeit*) y posible (como *Möglichkeit*) en el devenir. El devenir que llega a ser posible y efectivo a partir de una disolución real y una disolución ideal. Pareciera que “el mundo de todos los mundos, el todo en todo, el cual *es* siempre, se *presenta* en todo tiempo — o en el ocaso o en el momento, o, más genéticamente, en el devenir del momento y en el comienzo o en la decadencia de un tiempo y de un mundo, y este ocaso y principio es, como el lenguaje, expresión, signo, presentación de un todo viviente”;¹⁰⁸ ¿El ser es en el no ser y el no ser es en el ser?

¹⁰⁸ Hölderlin, *El devenir en el perecer*, en *Ensayos*. 105.

III

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Friedrich Hölderlin:

- *El Archipiélago*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- *El Archipiélago*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1971. 2ª ed.
- *Correspondance complète*. Paris: Gallimard, 1948. 2ª ed.
- *Correspondencia completa*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1990.
- *Empédocles*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1997. Ed. bilingüe. 1ª ed.
- *Ensayos*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2001. 5ª ed.
- *Los himnos de Tubinga*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2001. Ed. bilingüe. 3ª ed.
- *Hiperión o el eremita en Grecia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.
- *Hiperión. (Versiones previas)*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1989. 1ª ed.
- *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996. 16ª ed.
- *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1961.
- *La muerte de Empédocles*. Madrid: Editorial Ayuso, 1977.
- *Poemas*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1983. Ed. bilingüe. 1ª ed.
- *Poemas*. Madrid: Visor Libros, 1985. 3ª ed.
- *Poesía*. México: Editorial Letras Vivas, 1997.
- *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1998. Ed. bilingüe. 6ª ed.
- *Werke*. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1961.
- *Werke. Briefe. Dokumente*. München: Winkler Verlag, 1963.

Literatura directa sobre Hölderlin:

- Allemann, Beda. *Hölderlin et Heidegger: Recherche de la relation entre poésie et pensée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.
- Allemann, Beda. *Hölderlin y Heidegger*. Buenos Aires: Los libros del mirasol, 1965.
- Bachmaier, Helmut; Thomas Horst; Peter Reisinger. *Hölderlin. Transzendente Reflexion der Poesie*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.
- Beissner, Friedrich. *Hölderlin. Reden und Aufsätze*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1961.
- Bertaux, Pierre. *Hölderlin und die Französische Revolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.
- Bertaux, Pierre. *Hölderlin y la Revolución Francesa*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1992. 1ª ed.
- Bodei, Remo. *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor, 1990.
- Boer, Wolfgang de. *Hölderlins Deutung des Daseins. Zum Normproblem des Menschen*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1961.
- Cortés Gabaudan, Helena. *Claves para una lectura de Hiperión: Filosofía, política, ética y estética en Hölderlin*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996.
- Dastur, Françoise. *Hölderlin. Le retournement natal. Tragédie et modernité et nature et poésie*. La Versanne: Encre Marine, 1997.
- Ferrer, Anacleto. *Hölderlin*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.
- Ferrer, Anacleto. *La reflexión del eremita. Razón, revolución y poesía en el Hiperión de Hölderlin*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1993.
- Gaier, Ulrich. *Hölderlin. Eine Einführung*. Tübingen-Basel: Francke Verlag, 1993.
- Gaier, Ulrich; Valérie Lawitschka; Wolfgang Rapp; Violetta Waibel. *Hölderlin Texturen 2. Das "Jenaische Projekt". Das Wintersemester 1794/95 mit Vorbereitung und Nachlese*. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft, 1995.

- Gaier, Ulrich; Valérie Lawitschka; Stefan Metzger; Wolfgang Rapp; Violetta Waibel. *Hölderlin Texturen 3. "Gestalten der Welt". Frankfurt 1796-1798*. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft, 1996.
- Gaier, Ulrich; Valérie Lawitschka; Stefan Metzger; Wolfgang Rapp; Violetta Waibel. *Hölderlin Texturen 4. "Wo sind jetzt Dichter?"*. Homburg, Stuttgart 1798-1800. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft, 2002.
- García Sánchez, Javier. *Hölderlin*. Barcelona: Barcanova, 1982. 1ª ed.
- Guardini, Romano. *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*. München: Kösel-Verlag, 1955. 2ª ed.
- Jamme, Christoph; Otto Pöggeler (comps.). *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre (1804-1806). Tomo 5*. Bonn: Bouvier Verlag, 1988.
- Juanes, Jorge. *Hölderlin y la sabiduría poética. (La otra modernidad)*. México: Editorial Itaca, 2003. 1ª ed.
- Kelletat, Alfred (comp.). *Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1961.
- Korff, H. A. *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Tomo III-Frühromantik*. Leipzig: Verlag Koehler und Amelang, 1966. 7ª ed.
- Laplanche, Jean. *Hölderlin y el problema del padre*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1975. 1ª ed.
- Lawitschka, Valérie (comp.). *Hölderlin und die Griechen*. Tübingen: Hölderlin-Gesellschaft, 2003. 2ª ed.
- Marrades, Julián; Manuel E. Vázquez (eds.). *Hölderlin. Poesía y pensamiento*. Valencia: Pre-textos-Universidad de Valencia, 2001. 1ª ed.
- Mas, Salvador. *Hölderlin y los griegos*. Madrid: Visor, 1999.
- Másmela, Carlos. *Hölderlin. La tragedia*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2005. 1ª ed.
- Parfait, Nicole (comp.). *Hölderlin et la France*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- Przywara, Erich. *Hölderlin*. Nürnberg: Glock und Lutz, 1949.

- Raabe, Paul. *Die Briefe Hölderlins. Studien zur Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1963.
- Rodríguez García, José Luis. *Friedrich Hölderlin: el exiliado en la tierra. Tomos I y II*. Zaragoza: Universidad-Prensas Universitarias, 1987. 1ª ed.
- Szondi, Peter. *Estudios sobre Hölderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992. 1ª ed.
- Szondi, Peter. *Hölderlin - Studien mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- Thurmair, Gregor. *Einfalt und einfaches Leben. Der Motivbereich des Idyllischen im Werk Friedrich Hölderlins. Tomo 28*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Unger, Richard. *Hölderlin's Major Poetry. The Dialectics of Unity*. Bloomington-London: Indiana University Press, 1975.
- Viëtor, Karl. *Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte*. Bern: A. Francke AG Verlag, 1952.
- Waiblinger, Wilhelm. *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin y otros textos complementarios*. Madrid: Ediciones Hiperión, 2003. 2ª ed.

Literatura complementaria:

- Hake, Joachim (comp.). *Schwermut - eine andere Form des Glücks*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2002.
- Tellenbach, Hubertus. *La melancolía. Visión histórica del problema: Endogenidad, tipología, patogenia y clínica*. Madrid: Ediciones Morata, 1976. Traducción de la 2ª ed.
- Tellenbach, Hubertus. *Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 1992.

Fuentes literarias, históricas, filosóficas y científicas:

- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.
- Argullol, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1984.
- Dilthey, Wilhelm. *Hölderlin en Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. 2ª ed.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989. 1ª ed.
- Rousseau, J. J. *Las meditaciones del paseante solitario*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- Schlegel, Friedrich. *Discurso sobre la mitología*.
- Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio en Obras completas. Memorias y ensayos*. Barcelona: Editorial Juventud, 1971. 7ª ed.